ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU
INTERNATIONAL MUSIC SYMPOSIUM

Müzikte Performans
Performance in Music

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI
FULL TEXT BOOK OF THE SYMPOSIUM

BURSA
OSMANGAZİ BELEDİYESİ YAYINLARI
Ulubatlı Hasan Bulvarı No: 6 Santral Garaj / Bursa
Tel: 0.224.444 16 01 Faks: 0.0224.270 70 63
www.osmangazi-bld.gov.tr

Uluslararası Müzik Sempozyumu
MÜZİKTE PERFORMANS
Sempozyum Tam Metin Kitabı

International Music Symposium
PERFORMANCE IN MUSIC
Full Text Book of the Symposium

Editörler/ *Editors:*
Prof. Gülay Göğüş
Doç. Ersen Varlı

ISBN 978-605-66006-9-2

1. Basım/ *1. Edition*
Aralık/*December* 2016

Yayın Hazırlık/ *Printing Preparation:*
Gaye kitabevi

Baskı/ *Printing:*

Printed in Bursa / Turkey

ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL MUSIC SYMPOSIUM

Müzikte Performans

Performance in Music

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI

FULL TEXT BOOK OF THE SYMPOSIUM

Editörler/ *Editors*:

Prof. Gülay Göğüş

Doç. Ersen Varlı

OSMANGAZİ BELEDİYESİ

T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUVARI

ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU
"MÜZİKTE PERFORMANS"

12-14 EKİM 2016
BURSA / TÜRKİYE

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Sempozyum Başkanı
Prof. İsmail GÖĞÜŞ

Üyeler
Prof. Gülay GÖĞÜŞ
Doç. Gökçe ALTAY
Doç. Aylin ÇAKICI UZAR
Prof. Görkem ÇALGAN
Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI
Yrd. Doç. Dr. Ahmed TOHUMCU

Sekreterya
Doç. Ersen VARLI,
Öğr. Gör. Uğraş TORUN

Sempozyum Sponsoru
Osmangazi Belediyesi

Sempozyum Bilim/Sanat Kurulu
Prof. Ayşe SEZER, Prof. Çiğdem İYİCİL,
Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKARTAL, Prof. Dr. Fırat KUTLUK,
Prof. Filiz Ali, Prof. Görkem ÇALGAN, Prof. Gülay GÖĞÜŞ,
Prof. Gürer AYKAL, Prof. Hande DALKILIÇ, Prof. Hazar ALAPINAR,
Prof. Irene MARKOFF, Prof. İsmail GÖĞÜŞ, Prof. Koral ÇALGAN,
Prof. Martin STOKES, Prof. Mehmet NEMUTLU,
Prof. A. Mustafa YURDAKUL, Prof. Nicholas COOK,
Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU, Prof. Thomas James SOLOMON,
Doç. Aylin ÇAKICI UZAR, Doç. Beril ÇALGAN,
Doç. Burak BASMACIOĞLU, Doç. Cem ÖNERTÜRK,
Doç. Cihan YURTÇU, Doç. Ersen VARLI, Doç. Dr. Gonca GİRGİN,
Doç. Gökçe ALTAY, Doç. Linet ŞAUL, Doç. Mehmet Can ÖZER,
Doç. Dr. Onur TÜRKMEN, Doç. Özgür ÜNALDI,
Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI, Doç. Peter KÖRNER,
Yrd. Doç. Dr. Ahmed TOHUMCU, Yrd. Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR,
Yrd. Doç. Güniz ALKAÇ, Dr. Rachel HARRIS, Dr. Razia SULTANOVA

T.R.
ULUDAĞ UNIVERSITY
STATE CONSERVATORY

INTERNATIONAL MUSIC SYMPOSIUM
"PERFORMANCE IN MUSIC"

12-14 OCT. 2016
BURSA / TÜRKİYE

SYMPOSIUM ORGANIZATION COMMITTEE

Head of Symposium
Prof. İsmail GÖGÜŞ

Members
Prof. Gülay GÖĞÜŞ
Assoc. Prof. Gökçe ALTAY
Assoc. Prof. Aylin ÇAKICI UZAR
Prof. Görkem ÇALGAN
Assoc. Prof. Özlem DOĞUŞ VARLI
Asst. Prof. Ahmed TOHUMCU

Secretery
Assoc. Prof. Ersen VARLI
Lect. Uğraş TORUN

Symposium Sponsored by
Osmangazi Municipality

Symposium Science/Art Committee
Prof. Ayşe SEZER, Prof. Çiğdem İYİCİL,
Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKARTAL, Prof. Dr. Fırat KUTLUK,
Prof. Filiz Ali, Prof. Görkem ÇALGAN, Prof. Gülay GÖĞÜŞ,
Prof. Gürer AYKAL, Prof. Hande DALKILIÇ, Prof. Hazar ALAPINAR,
Prof. Irene MARKOFF, Prof. İsmail GÖĞÜŞ, Prof. Koral ÇALGAN,
Prof. Martin STOKES, Prof. Mehmet NEMUTLU,
Prof. A. Mustafa YURDAKUL, Prof. Nicholas COOK,
Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU, Prof. Thomas James SOLOMON,
Assoc. Prof. Aylin ÇAKICI UZAR, Assoc. Prof. Beril ÇALGAN,
Assoc. Prof. Burak BASMACIOĞLU, Assoc. Prof. Cem ÖNERTÜRK,
Assoc. Prof. Cihan YURTÇU, Assoc. Prof. Ersen VARLI,
Assoc. Prof. Gonca GİRGİN, Assoc. Prof. Gökçe ALTAY,
Assoc. Prof. Linet ŞAUL, Assoc. Prof. Mehmet Can ÖZER,
Assoc. Prof. Onur TÜRKMEN, Assoc. Prof. Özgür ÜNALDI,
Assoc. Prof. Özlem DOĞUŞ VARLI, Assoc. Prof. Peter KÖRNER,
Asst. Prof. Ahmed TOHUMCU, Asst. Prof. Erdem ÖZDEMİR,
Asst. Prof. Güniz ALKAÇ, Dr. Rachel HARRIS, Dr. Razia SULTANOVA

İçindekiler

Sunuş.....11
Foreword
Önsöz 13
Preface

SÖZLÜ BİLDİRİLER
ORAL PRESENTATIONS **15**

Performansta Duygusallık Teorisi Üzerine..... 17
Towards a Theory of Sentimental Performativity
MARTIN STOKES

Renkler Sahnesi: Norveç'te Çokkültürlülüğün Sahnelenmesi.....24
The Play of Colors: Staging Multiculturlism in Norway
THOMAS JAMES SOLOMON

Sessizliğin Sesi.....26
The Sound of Silence
FRANCIS BIGGI, NİHAN ATALAY

Mısır'da Ulusun İnşasında, Kimlik ve Kültürel Bir Aktarıcı Sembol Olarak Ümmü Gülsüm'ün Müzikal Mirası.....29
The Musical Heritage of Umm Kulthum as a Transnational and Transcultural Symbol in the Process of Egptian Nation Building
NAMIK SİNAN TURAN

Taş Plaklarda Gizlenmiş Kadın Solist Performansları 55
Women Soloist Performances Cloaked in Gramophone Records
ŞEYMA ERSOY ÇAK

Gitar Performansında Beyin İşlevleri 66
Brain Functions in Guitar Performance
ŞEVKİ ÖZER AKÇAY

Gitarist Bestecilerin Gitar Performansına Katkıları.....79
Contribution of Guitarist Composers to the Guitar Performance
MEHMET ÖZKANOĞLU

Doğuşkanlar ve Pedal Kullanımının Piyano İcrasına Etkileri.....92
The Influence of the Overtones and Pedal Technique on Piano Performance
ÇAĞDAŞ ÖZKAN

Performans-Mekân İlişkisi Bağlamında Uygur On İki Makamının İcrası.....99
Performance of Uyghur Twelve Muqam (Maqam) Within the Context of Performance-Space Relation
ADEM ÖGER

'Makam'dan 'Aruz'a: 'Âşık'larda Performansa Bağlı Olarak Gelişen 'Aruz'a Yönelik Bir Değerlendirme.....111
'Maqam' to 'Aruz (Meter)': An Evaluation on 'Aruz' Developing Based on Performance of Minstrels
Erhan ÇAPRAZ

Performans Etnografisi: Müziksel Belleğin Aktarımında Bir Uzun Hava Örneği 120
Performance Ethnography: An Example of a Free Rhythm Folk Song in the Transfer of the Musical Memory
MEHTAP DEMİR

Bir Akort Türü Olarak Bağlama Düzeninde Ortaya Çıkan İcra Şeklinin Bir Çalgı Olarak Bağlama Adlandırmasına Etkisi.....128
The Effects of a Performance Form Emerged in Bağlama Tuning on the Denotation of Bağlama as a Kind of Musical Instrument
ERDAL ERZİNCAN

Farklı İcra Yöntemleriyle Anadolu Halk Müziği'nde Keman 145
Violin in Anatolian Folk Music With Different Methods of Performance
OZAN SARİ

Kimliğin Müziksel Performansı: İstanbul'daki Iraklı-Keldani Topluluğu Örneği 155
Musical Performance of Identity: The Case of Iraqi-Chaldean Community in Istanbul
EVRİM HİKMET ÖĞÜT

Karaağaçlı Pomak Göçmen Topluluğu'nda Balkanlı Kimliğinin İnşa Aracı Olarak Müziksel İcra.....164
Musical Performance as a Medium for Construction of Balkan Identity Within Pomak Immigrants of Karaagacli
BİLGİHAN AKBABA BOZOK, İBRAHİM YAVUZ YÜKSELSİN

Kültürel Performans Bağlamında Cem Ritüeli.....179
Cem Ritual in the Context of Cultural Performance
YUSUF BENLİ

Çanakkale Tahtacı Türkmenlerinde Sazanderlik Geleneği 184
Sazander Tradition in Çanakkale Tahtaci Turkmen's
SEDAT ÇILGIN

Çalgı Öğretmenlerinin Performans Değerlendirme Ölçütleri.....198
Performance Assessment Criteria for Instrument Teachers
NİHAN YAĞIŞAN, GÖKMEN ÖZMENTEŞ

Çalgı Performansında Çalışma Stratejileri ve Müzik Özyeterliğinin Rolü 211
The Role of Practice Strategies and Music Self-Efficacy Beliefs in Instrumental Performance
GÖKMEN ÖZMENTEŞ

Sahne Korkusu İçin Düşünce Teknikleri.....225
Mental Techniques to Overcome Stage Fright
ASLI ÖZSOY KÖRNER

Eski Musikinin Son Rönesansı'nı Hazırlayan İki Virtüoz:
Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan.....234
Two Virtuosos That Heralded the Last Renaissance of Old Music:
Tanburi Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan
BİLEN IŞIKTAŞ

Klasik Türk Müziği Saz İcracılığı Açısından Perde Kaldırma:
Sadreddin Özçimi Örneği.....259
Fret Removing in Terms of Classical Turkish Music Performers: A Case Study Sadreddin Özçimi
NİHAT OZAN KÖROĞLU, GAMZE NEVRA KÖROĞLU

Sanatçı ve Akademisyenlerin Bağlamadaki Performans Algısı..... 273
The Perception of Artists and Academicians on Bağlama Performance
ATTİLA ÖZDEK

Öğrencilerin Bağlama Performans Algısına Yönelik Görüşleri (Konya Örneği) 289
Students' Views for The Perception of Bağlama Performance (Konya Example)
EZGİ DEMİRKAYA, ATTİLA ÖZDEK

Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümü Öğrencilerinin Performans Dersleri
Akademik Başarı Puanlarının Çeşitli Değişkenlerle İncelenmesi.....307
Evaluation of Academic Achievement Grades With Variables Among Music Department Students in Fine Arts Faculties
HAKAN BAĞCI, ÜMİT KUBİLAY CAN, HASAN HAKAN OKAY

Klasik Müzik Performansçılarında "Müzik Algısı" ve Diğer Müzik Türlerine Yönelik
Yaklaşımlar..... 325
"Music Perception" Among Classical Music Performers and Their Approach Towards
Other Types of Music
ALEV SEZER, ÇİLER AKINCI, FIRAT KUTLUK

Performansa Şekil Veren Bir "Alan" Olarak "Fullmoon" Örneği..... 333
"Fullmoon" , The "Field" As A Performance Changer
BURÇE ULUBİLGİN

Popüler Müzik Performansında Eşyararsallık (Symbiosis) İlişkileri: Eurovision
Şarkılarında Sahne Şovu.....349
Symbiosis Relations in Popular Music Performances: Stage Show in Eurovision Song Performances
BUKET GENÇ

Elektronik Dans Müziğinde Melezlik ve Dj Stratejileri 358
Hybridity In Electronic Dance Music and Dj Strategies
ASLI ARIKAN

Çalgıdaki Başarı Hedefi Yönelimi Ölçeğinin Geliştirilmesi.....370
The Development of The Achievement Goal Orientations Scale in Musical Instrument
MEHTAP AYDINER UYGUN

Alexander Tekniği İle Performans Kazanımları: Deü Konservatuvar Örneği.....384
Performance Achievement With Alexander Technique: Deu Conservatory Case
BAŞAK GÖREN

Bir Performans Mekânı Olarak Sokak: İzmir'de Sokak Müziği 395
Street as a Performance Space: Street Music in İzmir
LEVENT ERGUN, ALKAN GÜNLÜ

Flamenko Geleneğinin Farklı Müzikal Dokular İçerisinde Var Oluş Süreci ve Biçimleri Bağlamında Türkiye Örneği..... 408
Flamenco Tradition in Different Musical Textures in Terms of its Forms and Evolution: The Turkey Context
GÖKSAL ÖZTÜRK

POSTER BİLDİRİ

POSTER PRESENTATION **417**

Profesyonel Müzisyenlerde Kas-İskelet Sistemi Rahatsızlıkları, Uyku Kalitesi ve Yorgunluk: Antalya Devlet Senfoni Orkestrası Örneği..... 419
Musculoskeletal Disorders, Sleeping Quality and Fatique in Professional Musicians: The Case Study of Antalya State Symphony Orchestra
NİHAN YAĞIŞAN, FERDİ BAŞKURT

ATÖLYE/SANAT UYGULAMALARI

WORKSHOPS **431**

Doğaçlama Eğitiminde Kullanılacak Yöntem ve Teknikler 433
Methods and Techniques to Be Used in Improvisation Training
SERCAN ÖZKELEŞ

Alexander Tekniği 439
Alexander Technique
PETER KÖRNER

Piyano Tekniğinde Bileğin Doğru Kullanılması 444
The Right Usage of The Wrist in Piano Technique
BERİL ÇALGAN

Türk Yaylı Çalgılarından Kabak Kemanede Farklı Bir Akort ve İcra Şekli Denemesi Orta Anadolu Örneği..... 453
Testing a Different Performance and Tuning Form on Kabak Kemane, One of Turkish Stringed Instruments, Central Anatolian Sample
TİMUR EŞİGÜL

Yeni Müzik'te Obua Performansı: Heinz Holliger'in "Studie Über Mehrklänge" Adlı Eserinin Teknik Performansı Bakımından Değerlendirilmesi 462
Oboe Performance in New Music: A Study of Heinz Holliger's "Studie Über Mehrklänge" on Account of Technical Performance
BAYRAM BAYRAMOĞULLARI

EK

APPENDIX **473**

Uluslararası Müzik Sempozyumu Sonuç Bildirgesi 475

Sunuş

Foreword

MUSTAFA DÜNDAR
Osmangazi Belediye Başkanı

Önsöz

Preface

Müzik sanatının sunumu veya seslendirilmesi ile oluşan artistik eylem, diğer bir deyişle müziksel performans bu sanatın var olmasını sağlayan en önemli aşamasıdır. Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın 12-14 ekim 2016 tarihlerinde düzenlediği Uluslararası Müzik Sempozyumu'nda müzik alanının bu vazgeçilmez boyutu olan ***"müzikte performans"*** ele alınıp çeşitli yönleriyle irdelenmiştir. 49'u bildiri, 2'si poster ve 6'sı atölye/sanat uygulaması olmak üzere 57 katılımcının görüşlerini sunduğu sempozyum sırasında *"müzikte performans"* konusu;

- çeşitli yorum ve uygulamalarıyla *"performans yönelimleri"*,
- duyulanım, kaygı, motivasyon gibi yönleriyle *"performans psikolojisi"*,
- sanatçının yaratıcılığı, özgünlüğü ve diğer karakteristiklerini içeren *"performans ve kimlik"*,
- toplumsal statü, rol, kimlik, cinsiyet gibi unsurları içeren *"performans ve toplumsal algılar"*,
- antropolojik ve tarihsel boyutuyla *"performans etnografisi"*,
- bedenin performansa katılımı, bedensel rahatlık ve sorunların etkisini içeren *"performans ve beden ilişkisi"*,
- performansın gerçekleştirildiği ortam, yer veya sahne özellikleri ile *"performans mekan ilişkisi"*,
- özeleştiri veya sanat eleştirisi boyutlarıyla *"performans eleştirisi"*,
- müzik alanında sanatçı yetiştiren yükseköğretim programları ve ilgili kurumların yapılanmasını içeren *"müzik sanatçısı yetiştirme"*

alt başlıkları ile ele alınmıştır. Ayrıca müzik performansına yönelik yaklaşımlar sanat uygulamalarıyla sunulmuştur.

Sempozyum ile hem sanatçı ve araştırmacıların bir araya gelerek bilgi ve deneyimlerini, müziksel performansa ilişkin yorumlarını paylaşabilecekleri bir iletişim ortamı yaratmak hem de alana ilişkin olası sorunları tanımlamak ve öneriler getirmek amaçlanmıştır. Ancak sempozyumda elde edilen bu değerli bilgi birikiminin daha büyük kitlelere ulaştırıla-

bilmesi için yayımlanarak literatüre kazandırılması da büyük önem taşımaktadır.

Sempozyum metni yayıma hazırlanırken sunulan bildiriler veya uygulama örnekleri, ilgili araştırmacıların yazılı olarak verdikleri metinlerde (şekil açısından bütünlük oluşturması için yapılan) bazı küçük düzeltmeler dışında aynen alınmıştır.

Sempozyumda gerek konuşmacı, gerekse dinleyici olarak bulunan tüm katılımcılar, sempozyumun yanı sıra bu yayının ortaya çıkmasına da büyük katkıda bulundular. Sempozyumun gerçekleştirilmesi ve yayımlanması aşamalarında emeği geçen herkese; başta Uludağ Üniversitesi Rektörlüğü, Bursa-Osmangazi Belediyesi ve Sempozyum Düzenleme Kurulu'nda görev alan arkadaşlarım olmak üzere teşekkür ederim.

Bursa, Aralık 2016

U.Ü. Devlet Konservatuvarı Müdürü
Prof. İsmail M. GÖĞÜŞ

SÖZLÜ BİLDİRİLER

ORAL PRESENTATIONS

Performansta Duygusallık Teorisi Üzerine

Towards a Theory of Sentimental Performativity

MARTIN STOKES*

ÖZET

Duygusallık konusu (nun gündeme gelmesi) müzikal performans çalışmalarına yönelik önemli soruları da beraberinde getirmektedir: Duygusallık tam olarak nerede konumlanmaktadır? Göreceli midir? İcracının bedeninde ya da sesinde mi bulunmaktadır yoksa icracı tarafından benimsenen geleneksel rollerde mi yer almaktadır? İcracı tarafından üretilen ortak hislerde mi? Ve duygusallık, performans yönlü müzikoloji ve etnomüzikoloji için neden önemli olabilir?

Bu araştırmada mısırlı şarkıcı Abd al- Halim Hafiz (1929-1977)'ın icrasında yer alan belli (spesifik) bir duygusal performans örneği ve davranış biçimi üzerinde durulacaktır. Bu şarkıcı yalnızca sesi ile değil aynı zamanda kendinden sonra gelen takipçilerine miras bıraktığı davranışlarıyla (jest ve mimikleriyle) hatırlanmaktadır. Bu davranışların ifade biçimi Abd al- Halim Hafiz'ı döneminin öncülleri olan Umm Kulthum ve Abd al-Wahhab'dan ayırmaktadır. Bu çalışma özellikle sinema, radyo ve fotoğraf sanatından etkilenmiş (popüler) müzikal dönüşümlerle ilgili olan davranışsal ifadeye yönelik dönemin bazı siyasal anlatı ortamlarını betimlemektedir (ifadeyi tavır/ses ilişkisine odaklayarak). Çalışma, Hafız'ın Kahire Ölüler Şehrindeki anıtmezarına ait bazı görsellerle başlayacak ve davranışsal ifadesinin yoğun olduğu hastalık dönemi (kariyerinin son dönemi) ile ilgili bazı görsel temsillerle devam edecektir.

Son olarak Ghosh'un küresel ikonlar teorisi, Deleuze'nin sinema teorisi ve daha önce 'Aşk Cumhuriyeti' adlı kitabımda da bahsetmiş olduğum bazı araştırma yöntemlerinden faydalanarak –kitle medyası, bakış açısal, refleksif- performans bünyesinde var olan 'duygusal davranış' teorisine ilişkin bu durumu nasıl anlamlandırabileceğimiz ve etnomüzikoloji disiplini için ne denli önemli olabileceği üzerine bazı önerilerim olacak.

ABSTRACT

The question of sentimentality raises significant issues for the study of musical performance. Where, exactly, does it reside? In the eye of the beholder? In the body, or voice, of the performer? In conventional roles inhabited by the perform-

---

* Prof. Dr., King's College, Londra/London, martin.stokes@kcl.ac.uk
Özet İngilizceden Çeviri: Göksal ÖZTÜRK

er? In the collective emotions generated by the performance? And why might this matter to a performance-oriented musicology or ethnomusicology?

This paper will focus on a significant fragment of sentimental performativity, gesture, and a case study, Egyptian crooner Abd al-Halim Hafiz (1929-1977). This singer is remembered not only for his voice but for his gestures - a gift to mimics of subsequent generations. The expressivity of these gestures distinguished him from his immediate precursors, Umm Kulthum and Abd al-Wahhab. The paper describes some of the immediate political and narrative contexts for this gestural language, related, not least, to the popular musical transformations effected by film, microphone and photography (concentrating 'expression' on face/voice relationships). It will start with some of the visual iconography in his mausoleum in Cairo's City of the Dead, and move on to some of the visual representations associated with his later career - a period of illness, in which his gestural language became more pronounced.

I will conclude with some suggestions about how we might make sense of this, and what its significance for ethnomusicology might be, with reference to an ongoing theorization of 'sentimental gesture' in performance - mass mediated, perspectival, reflexive - drawing on some elements of Deleuze's film theory and Ghosh's theorization of 'global icons' and some lines of inquiry I initially raised in 'The Republic of Love' (Stokes 2010).

The Politics of Performative Gesture: The Case of Abd Al-Halim Hafiz

The performative turn in musicology of recent years has primarily been a way of responding to problems associated with composer-work-performance ontologies. It is unsurprising, perhaps, that the field should be dominated by former music analysts, looking for new ways of exercising their inclination to measure and quantify. It has, however, made questions about the performing (singing, dancing, gesturing) body inescapable. This new presence in interpretation – one that has been, and in some quarters continues to be, unwelcome - cannot so easily be spirited away. The performative turn is to be welcomed, then, if only on these grounds.

Questions about 'shape' have been particularly useful, particularly in the context of the relatively well-established field of inquiry into musical gesture (see Leech-Wilkinson and Kussner 2013). They help us think about details of performance in relation to broader patterns, and both details and broader patterns in terms of the kind of language performers themselves use to describe their performance. Performance, and performers themselves, then, provide the very terms which might mobilize an analysis of performance. Critical and analytic thinking might,

then, connect meaningfully with performance and pedagogical worlds. These are often distant from one another, and problematically so. Add to this the possibilities afforded by 'shape' and gesture to questions about transmission and entrainment, and with these questions the active involvement of anthropologists and ethnomusicologists, and the full richness of the idea of 'shape' unfolds.

The palpable feeling of excitement generated by the notion of 'shape' may, however, have caused participants to neglect rather older ways of thinking about gesture in performance and communication. One would want to mention Bourdieu, in the context of his concept of habitus, who had useful things to say about the politics of gesture. He reminded us that 'tout ce passe comme si' (everything that happens 'just like that', i.e. without much commentary, in the everyday) is the site of forms of authority, coercion and trauma (Bourdieu 1977). We carry around with us, in the way we customarily inhabit our bodies, in everyday life as well as in moments of more self-conscious communication, whole collective histories. So much revolves, for Bourdieu, around injunctions like 'stand up straight', or 'don't use your knife like that'. There are questions to be asked about the extent to which Bourdieu assumes that, in the realm of habitus, "tout ce passe comme ci". So much of what we do with our bodies in public, after all, a matter of remark and censure, and not of deep naturalization and things that 'go without saying'.

But a re-reading of Bourdieu would suggest that the current 'performative' turn has – rather problematically – cut off the study of musical performance from an earlier approach to performativity and poetics, and with it a sense of the politics, and historicity of gesture. Regarding gesture, an exception (though coming from a somewhat different space) would be Mary Anne Smart's book *Mimomania* (2005). Smart looks at the shift from a world of mimeticism in early opera, to an operatic world, shaped mainly by Wagner, in which gesture was supposed to be unfolded in the music, and not duplicated by the singer. In this period of shifting sensibilities towards gestures, Smart shows how gesture haunted early 19th century French opera, and how much an understanding of the conflicted politics of gesture (or, rather, of gesturing bodies) at this particular moment might throw light on otherwise obscure or complex matters of interpretation. What we want, then, is a way of combining the nuanced sensitivity that surrounds questions of 'shape' in today's performative turn with some of the political and historical sensibility of an earlier performative, practice-oriented anthropology – one associated with the earlier Bourdieu, and, more recently, Michael Herzfeld (Herzfeld 1988).

There is something to avoid here, as well. Key studies of affect have suggested that gesture, even, or particularly where it appears to be incompetently performed or matched with verbal expression, carries of powerful political charge (Massumi 1995). Can the phenomenal and otherwise inexplicable attraction exercised by Ronald Reagan over American voters in the 1970s be explained in terms of his weirdly convulsive verbal tics and strange gestures? Gestures that seemed to bear little relation to what he was apparently saying? Brian Massumi thinks that the vital charge they carried gave him the edge over his political opponent, and spoke, somehow, to the growing body of disaffected voters in the run up to an election that changed the face of the USA, and the world. Massumi's important writing on affect, arguably, pushes us too far in the other direction, towards assumptions that embodied meanings will always be disruptive and politically transgressive, will always, in enunciation and performance, trump the spoken word. There is a romance with gesture that is also, surely, problematic.

I would offer, as a case study that seeks to mediate between these extremes, the gestural world of Abd al-Halim Hafiz (1929-1977). Abd al-Halim Hafiz was a crooner whose work was underpinned by Nasser's revolution in Egypt – a revolution that was modernizing, non-aligned, secular. Unlike his main, and older, rivals, Umm Kulthum and Mohammed Abd al-Wahhab, Abd al-Halim Hafiz had not past connecting him with kings, pashas, or the occupying British. He was young, fresh-faced, charming and educated; he was also visibly dark-skinned, a child of the Delta, from a very modest background. His was a voice, and a body, then, that combined authenticity with modernity. And unlike Umm Kulthum and Mohammed Abd al-Wahhab, he used gesture a lot in performance. Umm Kulthum limited her gestures to a kind of conducting motion, a keeping of the beat for the orchestra behind her, to indicate tempi, starts and finishes. Hands raised, in a sedate gesture, indicated intensity. But that was it. Mohammed Abd al-Wahhab was even less gestural – some would say wooden. Indeed, one could say of Abd al-Halim Hafiz that he was identified, and characterized, by his gestures. A glance at the pages of journals like Ruz al-Yusuf and Kawakib during his lifetime show him singing and gesturing. These are stark and angular images, showing the bony, severe face, contorted hands, all framing – staging, perhaps - the intensity of the voice. Later in life, there were the characatures – Abd al-Halim's gestures a gift to mimics and cartoonists, often satirical, and not always kind-hearted. And after his death, there are the ghostly pencil drawings in his tomb, and the affectionate cartoonery gathered in tribute at anniversaries of his death in the popular magazines and journals of the 80s and 90s.

There are four things that can quickly be established about gesture in Abd al-Halim's case. Firstly, it's viral, mimetic quality. He is mimicked, as already mentioned, whether in ironic and satirical ways (viz. Bassam X and the famous spoof version of "Watani Habibi/Qatari Habibi", or by younger singers singing his songs today at the Cairo opera, or in the pencil drawings that used to the fill the pages of *Ruz al-Yusuf* and *Kawakib* on the anniversary of his death, and that still adorn his tomb in Cairo's City of the Dead. The gestures reproduce themselves, in other words, across various media.

Secondly, they have a reflexive quality. Abd al-Halim's art was an art of gesture. The more he gestured, the more these were picked up in pictures and journalism, and the more these were picked up in pictures and journalism, the more he gestured. The gestures gestured at meaning and expression; meaning and expression increasingly concentrated around gesture. By the end of his life, these gestures had become quite contorted and exaggerated – one can judge this by the imagery surrounding his later performances – angular lines, twisted limbs, a face that often looked agonized. The gesture system, in other words, gestured to itself.

Thirdly, they were shaped by the media system and its apparatus. It is hard to imagine the gestural world of Abd al-Halim without the close up shot, the telephoto lens, the microphone as both stage prop and sound amplification device. The film, photojournalism and sound recording technologies of the 1960s and 1970s framed and articulated this gestural world, concentrating expression on hands, eyes, mouth, face, hair. It was a world of gesture that seemed preoccupied with the question of what intense sonic emotion should look like. And look like from the perspective of the television or cinema screen, or in Paris-Match style photojournalism, and not from the perspective of, say, a listener sitting in an audience.

Fourthly, it was a labouring body, contorted in effort. Abd al-Halim was a son of the soil, from the provinces. He was rarely depicted at rest. He was most often at work, his body tense, crouched over music notation, microphone, or bent in conversation. It was, in a sense, a black body: his nickname was 'The Dark Nightingale'. That is to say, a body associated with Egypt's rural working class, translated into the metropolis, labouring for the Nasserite revolution.

In all of these aspects, then, it is of interest and significance that these gestures should have been so assiduously repressed in performances of music associated with him after his death. The Ahmad Zaki biopic presents the famous first concert of his career as a rather staid event with orchestra and standing chorus, Abd al-Halim Hafiz standing

at the front of the stage. Early pictures of Abd al-Halim performances show something a little more chaotic and full of movement, singers and instrumentalists alike bunched around the few microphones – common performance practice in the 1950s. A later generation of memorializing, that associated with the Cairo Opera performances of Abd al-Halim Nuweira, for instance, a monumental and static, with large orchestras, and young singers who might reproduce Abd al-Halim's gestures as they sing (it is hard to imagine how one might sing his songs without doing so), but in ways that are more or less invisible from the audience. And the orchestrations, one might say, lack gesture themselves, reduced from lively big band orchestrations involving jazz and Latin elements to single lines, as though the Arab classical music of an earlier generation. In various ways, then, the gestural content of Abd al-Halim's performance seems to be being reduced, or anaesthetized.

Two songs provide useful points of reference. One is a political song, "Watani Habibi" of 1958. It is useful because its Nasserite politics are overt, and because Abd al-Halim shares the stage with Shadia and Sabah, so one has the opportunity to consider the matter of gender. Shadia and Sabah use the gestures of Umm Kulthum, which is to say, very little, hands occasionally raised for emotional emphasis. It has also been mercilessly satirized, most recently by Bassam Youssef, in which the beloved country (Watani Habibi) is deemed to have been sold to Qatari (Qatari Habibi). The singer imitating Abd al-Halim gestures furiously and meaninglessly, out of sink with the actual meaning of the words. The satire was so effective it actually provoked a public refutation by the Qatari ambassador in Egypt when it came out on Youssef's television show in 2013. The second is Qaryat al-Finjan of 1977, a song that is a setting of a long, and famous, poem by Syrian poet, Nizar Qabbani. This tells a story, in which the singer is told by a fortune teller about a mysterious woman, in a tower, and the obstacles the singer would have to overcome to win her love. So what is interesting here is the late date of the song (Abd al-Halim's gestures are at their most mannered), and the narrative elements of the song, which elicit a particularly intensely gestured performance. They are also songs which are well documented with live performances on film. The gestures are not always completely visible, and much is missing – one doesn't know, for instance, how much gesture responds to audience cues and prompts since the camera does not provide any information. But these film sources are certainly enough to work with.

A taxonomy of gesture in these songs is possible. One can conceive of his gestures in terms of the following performative functions: conducting the orchestra behind him; representing elements of the musical

structure, for instance hemiolas, polymeters, the rise and fall of phrases; metapragmatic functions, i.e. communicating the act of communication ("she said", "I said", "listen"); underlining semantic structures, in particular negation ("laysa", "la", "ma"); the significantion of emotional communication, interiority (e.g lifting of hands towards face or mouth or chest); 'meaningless' gestures which appear to disarticulate gestural and musical meaning. Some of these gestures overlap. So he might conduct the orchestra, but also gesture the polyrhythmic elements of his singing at the same time, or in a connected gesture. The gestural underlining of semantic structures might be in a tempo that also functions to conduct the orchestra. And so forth.

In conclusion, this preliminary exercise in thinking through Abd al-Halim gestures suggests some of the potential limitations of the current move towards theorizations of 'shape' in performance. What happens to gesture when, as Mary Ann Smart would put it, 'mimomanic' elements intervene – a heightened consciousness of gesture, where gesture is politically fraught? And what happens to our theorizations of gesture when we consider it across post-colonial, or revolutionary, space? Such questions offer some interesting opportunities to the new performance studies to extend their range, and interrogate some their underlying principles.

References

Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

Herzfeld, Michael (1988). *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village.* Princeton: Princeton University Press.

Leech-Wilkinson, Daniel and Matts Kussner (eds.), (2013). *Special Issue on Music and Shape, Empirical Musicology Review* 8 no. 1

Massumi, Brian (1995) "The Autonomy of Affect", *Cultural Critique* 31, pp. 83-109.

Smart, Mary Ann, (2005). *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth Century Opera.* Berkeley: University of California Press.

Renkler Sahnesi: Norveç'te Çokkültürlülüğün Sahnelenmesi

The Play of Colors: Staging Multiculturlism in Norway

THOMAS JAMES SOLOMON*

ÖZET

Fargespill (Renkler Sahnesi) 2004'ten günümüze Norveç'te sahnelenmekte olan bir tür müzikal performanslar dizisidir. Her bir performans; çoğunluğu beyaz Norveçli çocuklarla Norveç'e gelmiş mültecilerin oluşturduğu farklı azınlık ve göçmen çocuklar tarafından icra edilen bir dizi müzikli oyun ve danstan oluşmaktadır. Şarkılar ve koreografiler çocukların anavatanlarını betimlemekte ve çoğunlukla kompleks müzikal düzenlemelerle renkli kostümlerin olduğu karmaşık icralar içerisindeki Norveç halk şarkılarıyla birleştirilen Somali, Myanmar, Rwanda, Kürdistan ve Eritrea gibi ülkelerin dans ve müzik örneklerini içermektedir. Kullanılan müzikli oyun sayısı ve cast üyeleri icradan icraya değişkenlik gösterse de ana fikir aynı kalmaktadır- Norveç'te etnik, ırksal ve kültürel çeşitlilik temsilleri sahnedeki çocukların beden hareketleri ve şarkı söylemeleri şeklinde gerçekleştirilmektedir. Bergen şehrinde kültürel bir girişim olarak ortaya çıkışından itibaren Oslo ve Trondheim gibi şehirlerde de benzer performanslar gerçekleşmesine olanak sağlayan Fargespill, Norveç sınırları içerisinde ulusal anlamda da oldukça ilgi çekmektedir.

Bu çalışmada mevcut *çok kültürlülük* teorileri ile Norveç'teki ırkları ve ırksal anlamdaki tartışmaları başlangıç noktası olarak kullanarak Fargespill performanslarını inceliyorum. Fargespill temsillerini yorumlamak için aynı zamanda Deleuze ve Guattari'nin *çoğunluk/azınlık* adlı (ikiz) kavramlarını kullanıyorum. Fargespill'in toplumdaki yansıması (algısı) her ne kadar çeşitli göçmenler ve azınlık grupların oluşturduğu çocuk topluluklarından ibaretmiş gibi görünse de aslında icra edilen performanslar sanat üzerine uzman olan profesyoneller tarafından kavramsallaştırılmakta, yazılmakta ve kapsamlı bir şekilde sahneye uyarlanmaktadır. Bu çalışma özellikle Fargespill temsillerinin Norveç'te var olan farklılıkları kabullenmeye yönelik bir ortamın yaratılması noktasında olumlu bir katkı sağlayıp sağlayamayacağı konusu ve/ ya da Fargespill'in, Norveçli beyazların çok kültürlü Norveç üzerine kendi aralarında anlattıkları günümüz Norveç toplumunda azınlık ve göçmen yerlilere yönelik olan tahammülsüzlük ve ırkçılık sorunlarını görmezden gelen tatmin edici bir hikaye olarak daha iyi anlaşılıp anlaşılmayacağı konusunu araştırmaktadır. Fargespill'in çok kültürlü olduğu varsayılan bir Norveç ütopyası hakkındaki hika-

* Prof., Grieg Akademi, Müzik Bölümü, *Grieg Academy Department of Music,* Bergen
thomas.solomon@grieg.uib.no
Özet İngilizceden Çeviri: Göksal ÖZTÜRK

yesini anlatmak için mülteci çocukların bedenlerini kullanması, Norveç hükümetinin özellikle uzun süredir Norveç'te ikamet eden çocuklara sığınak sağlamaya çalışanları ülkelerine dönmeye zorlamalarına ilişkin mevcut uygulamalar bağlamında problematik (şüpheli) görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Çokkültürlülük, Azınlıklar, Sığınmacılar, Müzik ve Irk, Temsil.

ABSTRACT

Fargespill (lit. "play of colors") is a series of musical performances in Norway that have been staged from 2004 to the present. Each performance consists of a sequence of musical and dance numbers performed by children from different minority and immigrant groups, many of whom came to Norway as refugees, together with white Norwegian children. The songs and choreographies represent the home countries of the children who perform, and have included for example music and dance from Somalia, Myanmar (Burma), Rwanda, Kurdistan, and Eritrea, combined together with Norwegian folk music in often elaborate production numbers with colorful costumes and complex musical arrangements. While the specific musical numbers used and cast members change from performance to performance, the concept remains the same – a representation of ethnic, racial and cultural diversity in Norway staged through the sounding voices and moving bodies of the children on stage. From its beginnings as an cultural initiative in the city of Bergen, *Fargespill* has gained increasing national attention within Norway, leading to performances in other cities such as Oslo and Trondheim.

Using as a starting point recent theorizations of multiculturalism and critical discussions of race and racism in Norway, in this lecture I analyze the *Fargespill* performances. I also use Deleuze and Guattari's twin concepts of *majoritarian/ minoritarian* to interpret Fargespill's representations. While the public face of *Fargespill* is that of children of various immigrant and minority groups, behind the scenes the performances are actually conceptualized, scripted, and extensively stage-managed primarily by majority (white) Norwegian adult arts professionals. The lecture especially explores the question of whether the representations of *Fargespill* constitute a positive contribution to creating a climate for embracing difference in Norway, or whether *Fargespill* is better understood as a reassuring story white Norwegians tell themselves about multicultural Norway that, at best, naively sidesteps ongoing problems of racism and intolerance toward minorities and immigrants endemic in contemporary Norwegian society. Fargespill's use of the performing bodies of refugee children to tell its story about a supposed Norwegian multicultural utopia can be seen as especially problematic in the context of the Norwegian government's recent practices regarding the forced return of long-dwelling child asylum seekers to their country of origin.

Keywords: Multiculturalism, Minorities, Refugees, Music and Race, Representation

Sessizliğin Sesi

The Sound of Silence

FRANCIS BIGGI*
NİHAN ATALAY**

ÖZET

''Sessizliğin sesi'' disiplinler arası çalışmaları sanatsal yaratı ile birleştiren bir dizi projenin gerçekleşmesine olanak sağlamış bir süreci ifade etmektedir.

Bu metodoloji, müzikal analizden etnomüzikoloji ve ikincil kaynakların analizine kadar birçok belgesel ve müzikal yönü (boyutu) göz önünde bulundurmaktadır ve bu bağlamda benim yorumlamaya yönelik yaklaşımımı büyük ölçüde değiştirmiştir (etkilemiştir). Bu metodoloji, tamamı geleneksel olmayan bakış açılarını araştırmayı amaçlayan birçok sanatsal proje üzerinde uygulanmıştır: Yakın dönem rönesans repertuvarlarından Commedia dell'Arte'nin müzikal kökenlerine ya da Meksika müzik geleneğinde görülen 16. ve 17. yüzyıl İtalyan müziğinin etkilerine kadar.

''La Fabula di Orpheo'' bu yaklaşımın ciddi anlamda ilk kez uygulanmış olmasının sonucudur: Bu metodolojinin analiz ve aktarım, müzikal yaratı ve öğretme bakımından ne ölçüde etkili olduğunu gösteren bir proje. (Bu metodoloji) Öğrencileri pedagojik bir bakış açısıyla doğrudan bağımsız ve aktif bir şekilde yakın dönem müziklerine yönelik sanatsal araştırma uygulamasına dahil edebildiğini kanıtlamıştır.

Bu proje Genova Müzik Üniversitesi ve birkaç Avrupalı eğitim ve üretim (yapım) evi tarafından gerçekleştirilmiştir. Ve (bu proje) İtalyan hümanist Angelo Poliziano tarafından 1475-1480 yılları arasında Mantua'da yazılmış ''La Fabula''nın imarına ithaf edilmiştir. Fabula opera olarak bilinen melez türün ürünlerinden biri olarak düşünülebilir.

Peki Fabula'dan geriye ne kaldı? Leonardo'nun özenle hazırlanmış makinelerle (araçlarla) ilgili tasarımları da dahil metnin tamamında yer alan bulguları inceleyerek içlerinden hiç icra edilmemiş bir performansı aldım. Daha önemlisi, bu performansın kısmen de olsa seslendirilmiş olduğunu (olabileceğini) biliyor oluşumuz. Ancak, her ne kadar bu performansın vokal olarak icra edildiği belgelenmiş olsa da elimizde müzikal yapısına dair herhangi bir bilgi mevcut değil. Neden böyle

* Prof., Cenevre Müzik Yüksekokulu. Cenevre
Professor, Haute Ecole de Musique de Genève.
francis.biggi@hesge.ch

** Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul
Assoc. Prof., Mimar Sinan University of Fine Arts, State Conservatory, Istanbul,
atalay_nihan@yahoo.com
Özet İngilizceden Çeviri: Göksal ÖZTÜRK

bir eksiklik olduğu sorusu ise çalışmamın arkasında yer alan itici güç niteliğinde. Yolculuk devam ediyor (Konu üzerine çalışmalar devam ediyor) . Önümüzdeki 18 ay içerisinde Kyoto Üniversitesi Japon Müziği departmanı ile birlikte Japonya ve İtalya'da hikaye (anlatı) tekniği kullanan şarkıcılar arasındaki ilişkiyi (benzerlikler/farklılıklar) anlayabilmeye yönelik ortak bir çalışma yapacağız. (Aynı zamanda) Türkiye'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde öğretim üyesi olan Doçent Atalay ile birlikte gerçekleştirilecek olan bir proje de hazırlık aşamasında.

Aslında Japonya, Türkiye ve İtalya'daki şarkı anlatısı sanatı üzerine yapılan çalışmalar, tarihsel repertuvarların yeniden inşası ve yorumuna yönelik disiplinler arası yaklaşımın yeni olan tek örneğidir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarası araştırma, Araştırma metodolojis, Artistik yaratım, Pedagoji, Yorumlama.

ABSTRACT

"The Sound of Silence" it's about the process that has led to a series of projects that combine interdisciplinary research with artistic creation.

This methodology, ranging from musical analysis to ethnomusicology and analysis of secondary sources takes into account a number of extra-documentary and extra-musical aspects and has radically changed my approach to interpretation. It has been applied to several artistic projects, all aimed at exploring unconventional perspectives: from marginal repertoires of the early Renaissance, to the musical roots of the Commedia dell'Arte or the traces of Italian music of the sixteenth and seventeenth centuries in the musical tradition of Mexico.

"La Fabula di Orpheo" was the result of the first major application of this approach. A project that demonstrates the effectiveness of this methodology as a tool for analysis and reflection, for musical creation and teaching. From a pedagogical point of view, it proved itself capable of involving students first-hand, in an active, independent way, in the process of the application of artistic research to Early Music.

This project, that was realized by the Music University of Geneva and several other European educational institutions and production houses. It was dedicated to a reconstruction of "La Fabula di Orpheo," written by the Italian Humanist Angelo Poliziano in Mantua between 1475 and 1480. The "Fabula" can be considered as one of the seeds of the hybrid know as "opera."

Of the "Fabula," what has survived? Staging indications, all of its text, as well as Leonardo's designs for the elaborate machinery intended for a never realized performance. Most importantly, we know that it was partially, if not fully, sung. However, even if the fact that it was performed vocally is documented, no trace of its music has come down to us. The reason for this absence is the driving force behind my own work.

The journey continues. Over the next eighteen months I will direct a research project in collaboration with the Department of Japanese Music of the Kyoto University of Arts, dedicated to the relationship between singers of tale techniques in

Japan and Italy. In collaboration with Miss Atalai, Doçent, Professor at the Mimar Sinan University of Fine Arts, a similar project is in preparation with Turkey.

Study of the Art of sung narration in Japan, Turkey and Italy is actually only the most recent manifestation of an interdisciplinary approach to the interpretation and the reconstruction of historical repertoires.

Keywords: Interdisciplinary research, research methodology, artistic creation, pedagogy, interpretation.

Mısır'da Ulusun İnşasında, Kimlik ve Kültürel Bir Aktarıcı Sembol Olarak Ümmü Gülsüm'ün Müzikal Mirası

The Musical Heritage of Umm Kulthum as a Transnational and Transcultural Symbol in the Process of Egptian Nation Building

NAMIK SİNAN TURAN*

ÖZET

19. yüzyıl Avrupa düzeninin sonuna işaret eden Birinci Dünya Savaşı Ortadoğu tarihi için yeni bir başlangıçtı. Ortadoğu'da meydana çıkan yeni siyasal sistemde Türk, Arap, Suriye ve Mısır milliyetçilikleri bölgede hızla yayıldı. İster işgale karşı mücadelenin sonrasında, isterse emperyal güçlerin hazırladıkları kararnamelerle kurulmuş olsun ulus devletler yönetmek istediği vatandaşların sadakat ve itaatlerini sunacakları tek otorite olmayı istiyordu. Ulusçuluk birleştirilmiş toplumlar için bir kimlik ve geçmiş duygusu veriyordu. Devleti inşa ediciler içinse yönettikleri toplumların enerjisini ortak bir amaca seferber etmek yolunda katkı sağlıyordu. Ulus inşası ulusu temsil eden sembollerin üretimini zorunlu kılmaktaydı. Bunlar yalnızca bayrak, flama, harita ve benzeri kartografik unsurlar da değildi. Ulusu ortak bir tınıda birleştiren, marşlar, ulusal şarkılar ve bunları icra eden kadın ya da erkek figürler büyük bir aileye ait olma duygusunu aşılayabilirdi. Ulusçuluk kültürü tebaayı yurttaşa, yurttaşı da "ortak iyi" denilen bir şey için çalışan makinenin parçalarına dönüştürürken müzik ve edebiyat bu sürece eşlik etti. Mısır'da ulus kimliğinin inşasında müzik, modernin ve geleneğin çatışması arasında şekillendi. Ümmü Gülsüm'ün müzikal kariyeri bu çatışmanın tam odağında başladığı gibi ona yerel olanın, geleneğin revizyoncusu misyonunu da kazandırdı. Onun Mısır'la özdeşleştirilmesine ve *"Mısır'ın Dördüncü Piramidi"* olarak anılmasına giden süreç Mısır'ın ulus inşası ve bağımsızlık süreciyle yakından ilgiliydi.

Ümmü Gülsüm'ü hiçbir zaman siyasi bir portre olmamakla birlikte siyasetçilerden daha etkin bir toplumsal fenomen haline getiren sır onun müzikal performansının, toplumsal duruşunun Mısır'ı temsil eden bir değerler bütünü olmasında yatıyordu. İngiltere'nin idaresinden kopuş sürecinde ya da Nasırizmin, Pan-Arab söyleminin en güçlü döneminde Ümmü Gülsüm müziğiyle Mısır ve Arap halkları için dil, şiir ve müzikal gelenek üzerinden inşa edilen Arap kimliğinin en büyük sembolü oldu. Küçük yaşlarda Kur'a hıfzıyla eğitimine başlayan genç bir Mısırlı kız çocuğunun sahip olduğu sıradışı nitelikteki güçlü sesi ve müzikal yeteneğiyle bir ulusun sembo-

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi, İstanbul, sinan1972@hotmail.com
Prof. Dr., İstanbul University, Faculty of Economics, Istanbul

lüne dönüşüm süreci olağanüstü bir tecrübeye işaret etmektedir. Kimileri onu *"Mısır'ın ruhu"* olarak görürken kimi yorumcular *"Arap halklarının ortak tınısı"* olarak değerlendirdiler. Ümmü Gülsüm her durumda geçmişle kurulan efsanevi bağdı. Bununla birlikte onlarca yıl geleceğe yönelik umutların da müzikal sözcülüğünü üstlendi. Burada Ümmü Gülsüm'ün Mısır kültürel kimliğinin oluşumu sürecinde müziğiyle ne şekilde katkı sağladığı ve Arap dünyası için kültürel bir ikona dönüşüm süreci incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Ümmü Gülsüm, Mısır, Ulus, Kültür, Kimlik

ABSTRACT

As the First World War brought a brief end to the European order, the history of the Middle East got on a new course. The new political structure of the Middle East paved way for the rise of Turkish, Arabian, Syrian and Egyptian nationalistic approaches. The emerging regimes were hesistant on building an authority which rested on loyalty and obedience of the governed and the nationalistic approach was a key to build a collective identity and more a collective memory, therefore providing the statebuilders to mobize the energies of the people to a united cause. Nation building demanded the production of certain symbols which would represent the nation itself. Such symbols were not only flags, maps or similar cartographic creations but also anthems, folk songs and more male or female performers that builded a sense of belonging to a greater family on the individuals which was supposed to be apart of the nation. While the culture of nationalism transformed the subjects to citizens, music and literature guided the process. In Egyptian nation building process, music was strongly challenged by the clash of modernity and traditions. It was in that environment in which old and new clashed that Umm Kulthum's musical career flourished rewarding her as the revisor of the tradition. Therefore her fame as the "*4th pyramid of Egypt*" and her idolisation with Egypt were closely related with Egypt's nation building.

Though never appearing as a political figure, Umm Kulthum's musical performace represented a collective set of values embodied the collective culture of Egypt, usually overshadowing the performance of the political elites. During the post colonial era and the rise of Nasserism's Pan Arab approach, Umm Kulthum became the greatest symbol of the Arab nationalism that was built on the fraternity of the Egyptian and Arab people who shared a common past in language, literature and music. In some views she is seen as "*the soul of Egypt*" and some label her as "*the common tone of the Arab nations*". In any case she represented the mythical link to the common past. However she also visualised the hope of the decades to come. This paper aims to analyse Umm Kulthum's role in the process of Egypt's cultural identity formation and her transformation to an icon in the Arabian cultural sphere.

Keywords: Umm Kulthum, Egypt, Nation, Culture, Identity

19. yüzyılda Osmanlı Ortadoğu'su Avrupa kapitalizminin, sömürgeci emperal sistemlerin ve uluslaşma çabalarının baskısı altında yeni bir görünüme bürünürken Mehmed Ali Paşa'nın sosyo-ekonomik reformları Mısır'ın modern tarihinin yönünü belirlemişti (Al-Jabarti, 2009, s. 326-345; Hathaway, 2008, s. 225). Fransız etkisi yalnızca modern ordu düzeninde değil, kurumsal ve kültürel anlamda da izlerini ortaya koymaktaydı. Mehmed Ali Paşa ve onun halefleri zamanında Mısır, Ortadoğu'da modernitenin yarattığı yapısal değişimlerin sarsıntılarını yaşadı.[1] Ancak bu durum Mısır'ın 19. yüzyılda Arap kültürel uyanışının önemli merkezlerinden biri haline dönüşmesine imkan sağladı. 1827'de *Journal el-Hidivi* ve 1828'de *Vala el-Mısriyye* gibi iki yayın organı Kahire'de yayın hayatına başlamıştı. 1882 yılına gelindiğinde basın, olayları birebir aktarmanın ötesinde siyasi ve ideolojik hareketlerin, milliyetçilik, gelenekler ve modernleşme konusundaki düşüncenin yayıldığı ana platformdu.[2] Kahire yalnız entelijansiyanın merkezi olarak kalmayıp, Arap dünyasında modern sanatın ilk adımlarının atıldığı bir şehirdi. Mısırlı yönetici sınıf ve 1882 sonrasında İngilizlerin de getirdiği yaşam kalıplarıyla seçkinler Batılı kültürel kurumların adaptasyonunda sorun yaşamıyorlardı. Tam tersine Batılı bir yaşam biçiminin unsurlarını yine Mısır'ın gelişmişlik düzeyinin temsiliyetinde sembol olarak kullanıyorlardı. İskenderiye dünya kapitalist ekonomik sistemiyle bağlantılı olan ayrıcalıklı bir liman kenti haline gelmişti. Şehrin fiziki yapısı ve görünümü oldukça Batılı bir havayı yansıtıyordu. Bunun yanında Kahire'de gelenek ve modern yanyana temsil edilmekteydi.[3] Hidiv İsmail Paşa, Süveyş Kanalı'nın bir hayli görkemli geçecek olan açılış merasiminde temsil edilmek üzere ünlü İtalyan kompozitör Giuseppe Verdi'ye bir opera ısmarlamış, bunun sergilenmesi için Kahire'de opera binası inşa ettirmişti.[4] Kahire'nin geleneksel silüetine Batılı bir cila olan opera binası şehrin multi kültürel kimliğinin de sembolüydü (Mestyan, Budapest 2007, 75-76). Bununla birlikte İsmail Paşa ve haleflerinin izlediği politikalar Mısır'ın dışarıya ekonomik bağımlılığını ve bunun sonucunda

---

[1] Modern Mısır'ın oluşumunda Mehmed Ali Paşa'nın rolü için bkz. (Fahmy, 1997, s. 239-277; Toledano, 1990).

[2] Arap entelijansiyasının oluşumunda basının rolü Kahire, Şam, Bağdat ve Beyrut gibi şehirlerdeki yansımaları için Buheiry, Beirut, 1981).

[3] Bu durum aslında Batılıların Mısır'ın antik ve yerel değerlerine olan ilgileri göz önüne alındığında çelişkili bir durum ortaya koyuyordu (France, London 1991).

[4] Edward Said emperyalizmi konu edindiği ünlü çalışmasında Verdi'nin eski Mısır temalı bir aşk hikâyesini işlediği Aida operasını *"emperyal tahakküme ilişkin olmaktan çok bu tahakkümden kaynaklanıyor"* şeklinde değerlendirir ve *"görmezden gelinen ya da keşfedilmeyen ve betimsel olarak anımsanıp haritası çıkarılabilen farklılık ve eşitsizliklerin etrafında kurulu, karma bir yapıt"* olarak tanımlar (Said, New York 1993, s. 114 vd.).

İngiliz işgalini beraberinde getirdi. İngilizlerin Mısır'daki varlığı Mısır halkının karşısında seferber olabileceği apaçık bir hedef sağlamıştı. Gelvin'in işaret ettiği gibi bu yüzden Mısır milli hareketi Osmanlı topraklarının geri kalanındaki milliyetçi hareketlerden farklı bir yörünge izledi. Zaman içinde bu farklılık ayrı bir ülke kimliği olarak Mısırlı kimliğinin doğmasını ve bunun kökenini antik çağa kadar götüren bir ulusal mitin yaygınlaşmasını sağladı.[5]

Bir Mısırlı kimliğinin oluşumunda yerel kültürün, değerlerin önemi büyüktü. Batı ve Doğu medeniyeti ayrımını ilk defa Mısır politik literatürüne sokan isim Rifa'a Rafi et-Tahtavi idi. Ondan önce Arapça'da "medeniyet" şehir kültürünün incelmiş yanlarını ifade için kullanılırdı. Oysa Paris'teki yaşamı sonrası Mısır'a döndüğünde Tahtavi, bu kavrama bambaşka bir anlam yükledi. O sıralar Avrupa'da moda olan birbirinden ayrı Doğu ve Batı medeniyetleri olduğu meselesi belli ki onu etkilemişti. Avrupalı çağdaşları gibi Tahtavi, bir medeniyeti diğerinden ayrı tutan özellikleri olduğunu belirtiyordu. Batı medeniyetinin ayırt edici özelliği bilim idi, Doğu medeniyetinin ise İslam.[6] 19. yüzyılda Mısırlı aydınlar bu ikisi arasındaki çelişkiyi aşmanın ya da ona karşı daha dirençli olmanın mücadelesini veriyorlardı. Birinci Dünya Savaşı tüm Ortadoğu'yu sarstığında buna tatminkar bir yanıt henüz üretilememişti. 1922'de İngiltere Mısır'a şartlı bağımsızlık tanıdığında ülkedeki milliyetçiler açık bir hayal kırıklığı yaşadılar.

Batı medeniyeti sömürge ya da sömürge dışı kültürel izlerle Arap dünyasını etkisi altına alırken, şehir yaşamı, bireysel tercihler, tüketim kalıpları da değişti. Lokantalar, cafeler, sinemalar yeni bir eğlence tarzı ve yeni buluşma yerleri sağlıyordu; kadınlar serbestçe dışarı çıkabiliyorlar ve daha genç kuşaktan eğitim görmüş olanlar peçesiz ya da biraz örtünerek kamusal alana karışabiliyorlardı. Yeni kitle iletişim araçları eğitim görmüş Arapları daha bütünlüklü biçimde birleştiren evrensel bir söylem yaratıyordu. Kahire'de yayınlanan gazeteler Mısır dışında da okunuyordu. Bu dönemde Arapça okunan her yerde şiir, roman, popüler bilim ve tarih eserleri üretildi. 1914'de Kahire'de ve başka şehirlerde sinemalar vardı; 1925'te ilk özgün Mısır romanı *Zeynep*'i temel alan ilk Mısır filmi yapıldı. 1939 yılına gelindiğinde Mısır filmleri bütün Arap dünyasında gösteriliyordu. Yine bu sırada söyleşi, müzik ve haber yayını yapan yerel radyo istasyonları vardı. Seyahat, eğitim ve yeni kitle iletişim araçları müşterek bir zevk ve fikirler dünyasının yaratılmasına yar-

---

[5] Mısır'da İngiliz sömürge rejiminin sosyo-ekonomik politikaları için bkz. (Gelvin, İstanbul 2016, s. 109-115).

[6] Tahtavi'nin Mısır modernleşmesindeki yeri ve Avrupa algısının değişimindeki katkısı için bkz (Tahtavi, New York 2004).

dımcı oldu. Avrupa örneği ve yeni kitle iletişim araçları sanatsal ifade biçimlerinde değişikliklere yol açtı. Söz konusu etkiler müzik yaşamında da görülüyordu. Arap müziğinin ilk gramofon kayıtları 20. yüzyıl başlarında Mısır'da yapıldı. Radyo yayınları ve müzikal filmlerin rağbet görmesi müzik geleneğinde değişimlere yol açtı. Müzikal filmler doğaçlamadan, yazılı ve provası yapılmış temsillere dönüştü. Şarkıcılar Batılı müzik aletlerini geleneksel olanlarla birleştiren orkestralar önünde söylemeye başladılar. Söyledikleri bazı müzik parçaları, 1930'larda geleneksel müzikten çok İtalyan ve Fransız cafe müziğine yaklaşmıştı. Bununla birlikte eski üsluplar da varlığını sürdürüyordu. Özellikle Şevki ve diğer büyük şairlerin yazdıkları şiirleri şarkı biçiminde söyleyen, serbest doğaçlama yeteneğiyle *tarab* üslubunu canlandıran Ümmü Gülsüm bu dönemde büyük bir şöhret kazandı ve iletişim araçları onun ününü baştan başa bütün Arap dünyasına yaydı (Hourani, Massachutsetts 1991, s. 336-340).

Mısır Kimliğinin Müzikal Yüzünün Doğuşu: Tarab ve Ümmü Gülsüm

Yüzyılın hemen başında yoksul delta köylerinde başayan yaşamı, ilk olarak geleneksel eğitim içinde aldığı dini bilgiler ve küçük yaşlarda tamamladığı hafızlığı onun hikayesinin birçok Mısırlı için sıradan gelebilecek yüzüydü. Ancak sahip olduğu büyük yetenek, önce ailesinin sonra da yaşadığı sosyal çevrenin dikkatinden kaçmadı. Oldukça tutucu bir çevre içinde 1900'lerin başlarında bir kız çocuğunun şarkı söylemesi kolay kabul edilebilecek bir durum değildi. Bu nedenle yaşadıkları köyün aynı zamanda imamı olan babası Şeyh İbrahim'in yanında erkek kıyafetleri içinde çevre köy ve kasabalara düğün ve mevlid gibi kutlamalara giden Ümmü Gülsüm'ün yaşamında Kahire'de tanıştığı Şeyh Ebulula Muhammed'in inkar edilemiyecek bir katkısı olacaktı. Ondan şarkıcılığın, güftenin ve müziğin birlikteliğinin, nefes tekniklerinin ve telaffuzun inceliklerini öğrendi.[7] 1920'lerin ilk yarısında Kahire'deki müzik yaşamı içinde ismi duyulmaya başladı. Bu dönemde özellikle operet tarzı şarkıcılıklarıyla tanınan Bedia Masabni, Münire el-Mehdiyye, Fet-

[7] Klasik Kur'an okuma tekniği olan *tecvid* Ümmü Gülsüm'ün icrasında belirleyici bir niteliğe sahiptir. Özellikle ezberleme tekniği ve güfteye hakimiyet, Arapçanın mükemmel telaffuzu onun icrasının en belirgin özelliğidir. *Bahha* (boğukluk) ve *gunne* (genizden söyleme) teknikleri eserin dramatik yapısını ortaya çıkarmada ona benzersiz bir destek verir. Bazılarınca sesi mizmara benzer bunda sesinin gücü, berraklığı ve çanvari rezonansının etkisi büyüktür. 20. yüzyılın başında sesin nazaldan göğüse geçişi Batılılaşmanın bir sonucu olarak görülüyor, diğeri köylülüğün tezahürü biçiminde değerlendiriliyordu. Oysa Ümmü Gülsüm'ün teknik mükemmelliği bu yargıyı yıkmıştır. Özellikle dini kasidelerinde bu estetik bütünlük açıkça görülür. *Selu Kalbi* adlı kasidesinde gunnenin kullanımı kusursuz düzeydedir.

hiye Ahmed gibi isimler Kahire piyasasında oldukça büyük popüleriteye ulaşmıştı. Ümmü Gülsüm ise ilk başlarda dini eserlerden ağırlıklı bir repertuvara sahipti. Ancak şair Ahmed Rami ile tanıştıktan sonra repertuvarı ustalıklı yazılmış aşk şiirlerine dayalı popüler şarkılara doğru evrilecekti. Bu müzikal işbirliği ona hem büyük bir kariyerin hem de seçkin bir repertuvarın yolunu açtı.

Ümmü Gülsüm, ilk andan itibaren dönemin müzikal eğilimlerin ötesinde daha geleneksel bir üslubu ihya etmeye yöneldi. Bu üslup *tarab* idi. Arap müziğinde tarab, müzikal duygulanımın kendisi ya da müziğin uyandırdığı sıradışı duygu, esrime anı ya da estetik coşku olarak tanımlanabilir. Tarab icrasının temelinde dini-tasavvufi tarzın vocal teknikleri, yerli ve Pan-Osmanlıya özgü seküler içerikler yer almaktadır. İcranın geleneksel mekanı popüler düzeyde *ferah* (düğün eğlencesi) ve *sahra* (müzikli akşam eğlencesi) iken Kahire, Şam, Halep ve Beyrut gibi büyük kentlerde icranın mekanı *kahâvi* yani kahvelerdi. 20. yüzyıl başlarında tiyatro, gazino ve konser salonu gibi halka açık eğlence mekanları da bu icranın merkezlerine dönüştü. Ümmü Gülsüm'ün sanatında merkezde yer alan tarabın dinamik ve organik bir icra sürecinin parçası haline gelmesinde *samia* denen dinleyicinin önemi büyüktü. Ünlü yazar Ahmed Faris eş-Şidyak 19. yüzyıl ortalarında tarabı Doğuluların zihinsel, duygusal karakterinin bir parçası olarak tarif ediyordu. Araplık ve Doğululuk meselesi üzerinden bakıldığında tarab tam da bir halkın özgün karakterinin yansıması olarak görülüyordu. Bu anlayışa göre her halkın bir ruhu vardır, onun müziğini hissedip, layıkıyla çalabilmek için bir icracı o ruhu özümsemelidir. Tarab üslubunda şarkı melodi ve güftenin ahenkli bir ifadesidir. Ümmü Gülsüm'e birçok güfte hazırlayan Ahmed Rami'yi kusursuz bir tarab yazarına dönüştüren özellikleri hassas yapısı, iyi eğitimi ve şiir konusundaki deneyimi, ıstırap duygusu, müzikal duyarlılığı, soyut hatta mistik anlamda aşk (*hubb*) teması olarak sıralanabilir.

Tarabı neo-klasikçi bir anlayışla ihya etme misyonu üstlenen Ümmü Gülsüm'ün Mısır'da 1940'lardan itibaren belirginleşen seçimi İslam'ın ve klasik Arap uygarlığının sosyal düzenin temeli olduğuna yönelik güçlü akımın parçası olmaya yönelik iken Arap müziğinin klasik formunun güfte ve müzikal anlamda en ideal halini yakalaması onu çağdaşı şarkıcılar arasında kimseyle kıyaslanamayacağı ayrıcalıklı bir konuma kavuşturdu. Gütteyi taksim etmesi, serbest doğaçlamalardaki olağanüstü yeteneği onun şarkıcılığının en güçlü yönüydü. Bir diğer önemli nokta ise Arapça telaffuzuydu. Kelimelerin anlaşılırlığı ve bu dile hakimiyeti kusursuzdu. Taha Hüseyin, *"onun Arapçayı mükemmel kullanmasından büyük zevk alıyorum"* diyordu. Ona göre Ümmü Gülsüm'ün sanatı, şarkıcılıktaki yeteneğinin ötesinde bir kelime ve yorum sanatıydı. Arap

kültürünün klasik döneminde 8. yüzyılda yaşayan İbn Sureyci iyi bir şarkıcıdan beklenenler konusundaki yazısında iyi telaffuz ve Arap hal takılarının doğru kullanılmasına değinmekteydi. Ümmü Gülsüm metni melodiye bağlayarak parlamasını sağlarken, dinleyici özne üzerinde de sıradışı bir hakimiyet kurabilmişti. Tüm bunlar onun müzikal ifadesini ve mesajını karşısındakine aktarabilmesinde en önemli noktaydı.[8] Onun üslubunda tarabın özü kelimelerin müzikle olan bağıdır. Bu bağ Arap şarkıcılığının en kusursuz örneklerinden birini yarattığı gibi Türk sitili şarkıcılığı esas alan yalnızca melodik türemelerle yaratılan büyülenme sürecinden (*tatrib*) uzaklaşmayı temsil eder. Ümmü Gülsüm, Mısır müziğindeki Pan-Osmanlı etkilerin ayrışmasında ve yerli bir üslubun ortaya çıkışının en önemli aktörüdür. Yorumunda kullandığı kadanslar (*kalafât*) ile söz ve melodiyi daha etkili kılabilmiştir. Sesini adeta bir enstrüman gibi kullanarak güfteyi taksim etmiştir. Bunda *zakhârif* bilgisinin rolü büyüktür. Bu tarihi vokal süsler sesin biraz altından ya da üstünden nota girişleri, bir sesten diğerine kaymalı geçişler, ritmik vurgu değişikliğini kapsar. Ümmü Gülsüm bunları ustalıkla kullanarak triller, mordan benzeri figürler ve tremola eklemeleriyle parçayı yeniden yaratıyordu. "Ümmü Gülsüm'ün en etkileyici özelliği, serbest doğaçlamaları, müziği ve şarkı sözlerini dramatize edebilmek için şarkının hem söz hem de müzik açısından karmaşık yerlerini çeşitlendirebilmek, tekrarlamak ve yeniden yazmak için şarkının ritmik formunu çözüp dağıtmaktaki ustalığıydı. Dinleyiciyi istediği gibi yönlendirmede bir benzeri olmadığı muhakkaktı. Şarkı sözü olarak mutlak bir vezin ölçüsüne sahip kasideleri kullanıyor olması işini kolaylaştırıyordu. İcrasının şöhreti iyice yayıldığında Ortadoğu'da karşılarındaki şarkıcının ancak birkaç asırda bir görülebilecek türden bir yetenek olduğunun farkında olan milyonlarca insan tarafından dinleniyordu. Şarkı üzerindeki mutlak hâkimiyeti çoğu kez besteciden çok eserin ona mal edilmesini sağlıyordu. Bu durumda en sıradan bir malzemeyi bile tamamen olağanüstü bir müzikal esere dönüştürebilme yeteneği etkili oluyordu. Onun eline geçene kadar olağanüstü bir özelliği olmayan sözler ve müzik birden benzersiz bir müzik eserine dönüşebiliyordu. Arap halkı bu karşılıklı etkileşime açık şarkıcı dinleyici ilişkisinde ideal dinleyici rolünü oynamış ve ona yaratıcılığında yeni zirvelere ulaşması için cesaret vermiştir."[9]

---

[8] Arap müzik geleneği içinde tarab kültürü ve Ümmü Gülsüm'ün bu geleneğin taşıyıcı unsurlardan biri olarak rolüne dair ayrıntılı bir inceleme için bkz. (Racy, Cambridge 2003, s. 15-43).

[9] Ümmü Gülsüm'ün müziğinde bireysel yaratıcılık ve doğaçlamanın önemine dair birçok atıf yapılmıştır. Aslında tüm bu veriler icrasının özgünlüğüne ve eseri kendine ait kılmasına işaret etmektedir (Leaman, İstanbul 2010, s. 167-168).

Mısır'ın Sesi Ümmü Gülsüm ve Toplumsal Dinamiklerin Müziğindeki Yansımaları

Ümmü Gülsüm'ün kariyerinin ilk yılları İngiltere'nin Mısır'a şartlı bağımsızlık tanıdığı sorunlu bir döneme rastlıyordu. Mısır, siyasal ve toplumsal anlamda sıkıntılı bir dönemden geçmekteydi. İlgi alanını yalnızca bağımsızlığı kazanmakla sınırlayan ve toplumun üst kesimlerinin çıkarlarını temsil eden milliyetçi hareket ülke kamuoyunun bütününü içine alamadığı gibi ona hakim bile olamadı. Bu da ana akım milliyetçi harekete alternatif oluşturacak başka siyasal ve toplumsal hareketlerin gelişmesine zemin hazırladı. Kral Fuad ve Kral Faruk dönemlerinde İngiltere'nin Mısır üzerindeki etkisi oldukça büyüktü. Ülkenin yönetimi İngiltere, Krallık ve Vafd Partisi üçlüsü arasındaki hassas dengeye dayalıydı. İngiliz idaresinin monokültüre (tek ürün tarımı) dönüştürdüğü bu ülkede entelektüel kesim ülkeyi eğitimsiz bırakmış olmanın ve oransız bir tarım kalkınmasıyla Mısır sanayisini öldürmüş oldukları için İngiltere'yi eleştiriyordu. Ümmü Gülsüm'ün Kahire'de genç bir kadın olarak müzik kariyerinin ilk adımlarını attığı yıllarda ülkede kadın meselesi de tartışılan konular arasındaydı. 1919 yılındaki olaylarda milliyetçiler tutuklandığında hareketi eşleri ve kızları devralmış, sokaklarda gösteri yapmışlardı. Seçkin kadınlar arasında peçeye yönelik bir tepki de aynı yıllarda ifade edilir olmuştu (Fleischmann, 1999, s. 89-134). Mısır'ın en büyük toprak sahiplerinden birinin kızı olan Hüdâ Şerâvi, 1923'te bir feminist kongrede Mısır'ı temsil ettiği Avrupa dönüşünde İskenderiye'de peçesini attı ve o şekilde karaya çıkarak bu konuda öncü oldu. Aynı dönemde kadın ve erkek arasındaki kamusal ayrımın sınırları zorlanıyordu. Kadınlar sonraki adımda mevki edinmek ve geçimlerini sağlamak için değil, düpedüz ülkenin sosyal hizmetlerinin tamamını devralmak üzere, Mısır'ın kamusal yaşamına katıldılar (Baron, New York 1994, 103-167 ve Marsot, Cambridge 2007, s. 111-112). Kısacası Ümmü Gülsüm'ün sahneye deneyimi böyle bir mücadelenin etrafında gelişti. Kahire'de ilk dönemde Şeyh Ebulula Muhammed gibi üstadlardan musiki dersleri alırken aynı zamanda ulusal konularda duyarlı bir kamuoyunun nabzını tutan elitlerin meclislerinde de bulunan Ümmü Gülsüm, örneğin Kahire'nin seçkin ailelerinden Abdurrâziklerin evinde Dr. Taha Hüseyin, Mansur Fehmi gibi isimlerin sohbetlerine tanık oluyordu. Bir takım ailelerin oluşturduğu bu "özel ağ veya gruplar", zamanın siyasi partilerinin ve milliyetçi tartışmalarının merkezini teşkil ediyordu. Ümmü Gülsüm'ün dünyası yerel yönetim ve yabancı egemenliğine karşı direniş konularına hafiften duymaya başladığı ilgiyle renkleniyordu (Danielson, İstanbul 2008, s. 104-105).

1926 yılında *His Master's Voice* plak şirketi henüz 22 yaşında bulunan genç sanatçıya ilk plak kaydını yaptı. Bu andan itibaren Ahmed Rami ve Muhammed el Kasabci işbirliğini yansıtan şarkıları plaklar sayesinde Arap dünyasına yayılmaya başladı. Genç sanatçının şöhretinin Mısır'ın ötesine taşınmasında plakların rolü büyüktü. Gramofonun sansasyonel bir iletişim aracı olarak piyasaya çıkışı hit müziğin gelişimini önemli ölçüde etkilemişti. 1925'te başlayan elektrikli kayıt yöntemi bir devrim olarak kabul edildi. Bu sayede birkaç yıl içinde insanlar tüm dünyada artık daha önce çalınışını ve söylenişini canlı olarak yaşamadıkları müzikleri de dinlemeye başladılar. Müzik toplumsal ve de birlikte geçirilen hoş zamanlara ait bir olgu olmaktan çıkarak, bir tüketim nesnesine dönüştü. O zamana kadar müzik yapmak, yani çalgı çalmak ya da şarkı söylemek, göze ve kulağa aynı anda hizmet ediyor, toplumsal bir eylem halini alıyordu. Şarkılar böylece önemli ölçüde sahneye özgü sunuş biçimine bağlı olmaktan kurtularak, kendi başlarına var olmaya başlıyorlardı (Wicke, İstanbul 2006, s. 103-106). Ümmü Gülsüm'ün tarzının yaygınlık kazanmasında, sanatsal başarısının takdir konusu olmasında plağın rolü inkâr edilemezdi (Turan, Ankara 2006, s. 295 ve Racy, 1976, s. 21-54). 1920'lerin sonlarında ve 1930'larla birlikte Ümmü Gülsüm, Mısır müzik piyasasında önemli bir kadın yıldız haline geldi. Rami ve el Kasabci'nin hazırladıkları eserleri kendine has bir virtüozluk ile yorumlayan sanatçının müziğinde romantizmin etkisi hissediliyordu. Ümmü Gülsüm, dönemin kadın yıldızlarının aksine tercihleriyle ve yeteneğinin ona sunduğu imkânlarla virtüoz bir solist kimliğine sahipti. Kullandığı güftelerde monolog metnin tesiriyle seyirci taşkınlığını engelleyerek, solistin rolünü ön plana çıkarabilmişti.[10]

Bireyselliğin bir işareti olan virtüozluk, 1920'lerin sonlarıyla 1930'ları temsil eden romantik kültürün müzikal boyutuydu. Bireycilik, gerçeklerden kaçış, egzotikliğe yönelme ve nostalji şarkılarda, film ve tiyatroda kendini gösteriyordu. Romantik ruh hali edebi eserlere ve popüler kültüre yayıldı. İbrahim Naci, Ahmed Rami ve Abbas el Akkâd'ın romantik eserleri büyük beğeni kazandı. Mısır'da ortaya çıkan hayal kırıklıklarına Büyük Buhran (Great Depression), koloni yönetimi ve yerel oluşumların güç elde edip bunu korumayı başaramamaları ne-

[10] Virtüozite ve solistlik kavramları yalnızca Mısır müziğinde ve Ümmü Gülsüm örneğinde değil makam müziğinin 20. yüzyıldaki genel eğilimleri içinde değerlendirilmelidir. Örneğin Türk müziğinde ses icrasında Münir Nurettin'in, saz icrasında ise aslında bütün Ortadoğu'da derin iz bırakmış, bir ekol yaratmış olan Şerif Muhiddin Targan'ın rolleri tam da bu sürece işaret eder niteliktedir. Disipline edilmiş, programı, içeriği ciddiyetle hazırlanmış konser olgusunun gelişiminde, dinleyici öznenin Sennett'in "saygın sessizlik" olgusuyla örtüşür biçimde dönüşümünde onların etkileri büyüktür (Işıktaş, İstanbul 2016, s. 261-313 ve O'Connell, London 2013, s. 171-198).

den olmuş, bu sorunlar toplumda yaygınlamıştı. 1930'ların sonunda Filistin'de gelişen kriz ulusal egemenlik konusundaki tartışmaları alevlendirdi. Filistin sorunu İslam'ı sosyo-dinsel bir alternatif olarak öne sürme ya da savunma ihtiyacıyla Batı'nın Ortadoğu'da sahip olması gereken rolü konusunu ön plana çıkardı. Politik konular basında ve 1934 yılında kurulan ulusal radyo istasyonunda müzik ve temsillerin yanında yer bulan başlıklar arasındaydı. Daha geniş bir boyutta yabancı otoriteden bağımsız olma konusu ilgi görmeye devam ediyor, bunun kültürel etkilerini beraberinde getiriyordu. *"Mısır Mısırlılarındır"* şeklindeki karşı çıkışlar müzik politikaları, müziğin modernleşmesi tartışmalarını körüklüyordu. 1932 yılında yapılan ve Ümmü Gülsüm'ün de icrasıyla yer aldığı Kahire'deki Arap Müzik Konferansında armoni, çeyrek sesler, orkestrasyon gibi birçok başlık Batılılaşma perspektifinden ele alınıp, tartışılmıştı.[11] Kısacası 1930'larda Mısır'da herşey bağımsızlık olgusu üzerinden politikleşirken, kültürel kurumlar da bu tartışmaların odağında yer alıyor, Batılı, yerel, evrensel ve otantik denklemlerin üzerinde yorumlanıyordu.

Ümmü Gülsüm, plaklar ve konserlerle elde ettiği şöhretini 1934 yılında ulusal radyo istasyonu ile yaptığı sözleşme gereği, her ayın ilk perşembe günü yayınlanacak konserlerle daha da artırdı.[12] Bu konserler düzenli aralıklarla 1973 yılına kadar onun kamuoyuyla, Arap dünyasının farklı yerlerindeki hayranlarıyla buluşmasının aracı oldu. Kahire'deki Tiyatro Salonundan yapılan canlı performanslar Kahire Radyosu aracılığıyla geniş bir dinleyici kitleye ulaştı. Bu durum müziği aracılığıyla verdiği ya da vereceği mesajların dinleyici özneyle buluşması anlamına gelmekteydi. İkinci Dünya Savaşı yıllarında plak teknolojisi için gerekli hammadde imkânları daralınca nispeten sessiz bir başlangıç yapmış olan radyo popüler kültürün gözde iletişim aracı olarak toplum içinde önemli bir yer edindi. 1920'lerde Kahire'de çoğu özel girişimcilere ait radyolar vardı; ancak bunların toplum üzerindeki etkileri azdı oysa ulusal radyonun kurulması umumi yerlerde radyonun gramofonun yerini almasına ve sanatçıların geniş ölçüde popülerlik kazanmasına neden oldu. 31 Mayıs 1934 tarihinde ilk konseri gerçekleştikten sonra Perşembe konserleri Mısır kültürünün 40 yıl boyunca ayrılmaz parçası haline geldi. Her ayın ilk perşembe geceleri Arap dünyasının bütününde Ümmü Gülsüm gecesi olarak anılırken, onun müziği etrafında birleşen bir kültürel coğrafyayı siyasal sınırlar ötesinde anlamlandırıp kimliğini

---

[11] Kahire'de düzenlenen bu kongrenin Arap müziğinin 20. yüzyıldaki seyri üzerinde önemli etkileri oldu. Bu konuda bkz. (Danielson, 1994, s. 132-136 ve Thomas, Assilah, 2007).

[12] Kayıt teknolojisinin Mısır'da popüler kültürün gelişimindeki katkısı için bkz. (Fahmy, California 2011, s. 111).

belirleme konusunda katkı sağladı. Söz konusu durum Ümmü Gülsüm'ü Mısır popüler kültürünün en önemli portrelerinden biri haline getirdiği gibi ona Arap kültürünün müzikal taşıyıcılarından biri olma ayrıcalığını kazandırdı.

Radyo konserleri tıpkı plak kayıtları gibi hatta ondan çok daha fazla etkili biçimde Ümmü Gülsüm'ü Arap dünyasının bütününde tanınır kıldı.[13] Oysa radyo teknolojik olarak yalnızca sesi iletiyordu. Modern çağda bireyi dergi sayfalarında ya da gazete haberlerinde bahsedilen bir soluk resmin sunduğu portre olmaktan kurtaran şey büyülü beyaz camdı. Sinema, Kahire başta olmak üzere Mısır kentlerinde izleyicinin yoğun rağbet gösterdiği bir eğlence biçimiydi. Sinemanın ilk yıllarında tıpkı tiyatroda olduğu gibi Batılı kültür ve dekor taklit edildi. Ancak kısa zaman içinde filmlerde yerli malzeme kullanılmaya başlandı. Filmler, klasik İslam edebiyatının sosyal davranışla ilgili adab merkezli kültür katmanları üzerine kuruluydu. Filmlerle birlikte beyazperdenin yıldızları doğdu. Müzikal filmler büyük ilgi çekmeyi başardı. İnsanlar dramatik bir temanın üzerine örülü, genelde basit hikâyeleri müzikle örülmüş biçimde izlemekten hoşlanıyorlardı. Mısır'da yapılan ilk müzikal film 1931 Mario Volpi'nin çektiği *Kalbin Şarkısıydı*. İki yıl sonra Muhammed Abdulvahhab'ın Beyaz Gül filmi Arap dünyasına ihraç edilen ilk film oldu. Bedia Masabni, Fatma Sırri, Fethiye Ahmed hatta Münire el Mehdiyye gibi isimlerin de denediği film sektörü Ümmü Gülsüm gibi bir yıldız isim için Arap dünyasının bütününe görüntü olarak ulaşma konusunda büyük bir fırsat sunuyordu. Nitekim 1935 yılında altı adet filminden ilki olarak Vedad'ı çevirdi. Senaryosunu Ahmed Rami'nin yazdığı film 13. yüzyıl Mısır'ında geçiyor, şarkı söyleyen köle bir kızın hikâyesini işliyordu. Arapların altınçağında bir konunun işlenmesi hem tarih hem müzik formunun öne çıkarılması Ümmü Gülsüm'ün seyircisine Arap kültürünün kökleri konusunda ikna edici ve eğlendirici bir platform yakalamasını sağlamıştı. Bu film büyük beğeni topladı ve Londra'daki uluslararası bir film festivalinde ilk Mısırlı aday oldu. Filmin başarısı Neşîdu'l Emel (Umudun Şarkısı) adlı filmin çekilmesine olanak sağladı. Ümmü Gülsüm buradaki bir şarkıda üniversite öğrencilerinden ülkeleri için çalışmalarını istiyordu. Öğrenciler arasında İngiliz karşıtı hareketlerin yoğunlaştığı bir dönemde buradaki şarkılar onların dilinde bir marşa dönüşürken, Ümmü Gülsüm'ün saygınlığını da artırdı (Pappé, New York 2005, s. 216-217). Eylül 1940'da yapılan Ahmed Badrakhan'ın yönettiği Dananir'de ve Togo Mizrachi'nin 1945'de yönettiği Sallama adlı filmlerde başrolde Ümmü Gülsüm yer aldı. Büyük şarkıcı

[13] Medyanın popüler kültür inşasındaki rolünün incelendiği bir çalışma olarak bkz. (Armbrust, New York 1996, s. 137 ve 181).

her iki filmde de, Emevi ve Abbasi İmparatorluklarının ilk zamanlarının anlı şanlı günlerini canlandırma fırsatı bulan hikâyelerde şarkılar söyledi. Filmleri Arap dünyasında tarihi filmlerin popüler olmasını sağlarken onun kişisel karizmasının milyonlarca izleyici üzerinde yerleşmesine hizmet etti (Shafik, Cairo 2003, s. 81-83). Ümmü Gülsüm filmlerinde toplumun değerlerine ve hassasiyetlerine şaşırtıcı ölçüde riayet ediyordu. 1930'ların sonunda ciddi bir rekabet içine gireceği Esmahan'ın beyazperdedeki çekici imajının karşısında Ümmü Gülsüm, daha yerli ve geleneksel bir portre olarak yer alıyordu. İzleyicisinin ifadesiyle onun önünde *görünmez bir dokunma levhası* bulunuyordu.[14] Bölgede Mısır müziği popülerleşirken bu üslubun çevre müzik kültürleri üzerinde etkisini göstermemesi mümkün değildi.[15]

Bir sanatçı olarak Ümmü Gülsüm'ün Mısır'ın ve daha genelde Arap kültürünün taşıyıcılığı vasfıyla Arap kimliğinin kültürel ikonlarından birine dönüşümünde onun dönemin siyasal ve toplumsal gelişmelerinden etkilenmesi belirleyicidir. O, temsil ettiği değerleri Mısır'ın yerel öğelerinden alarak Araplığın kültürel kodlarıyla mezcedebilmiştir. Bunu yaparken kariyerinin ilk yıllarında elbette doğrudan siyasi bir mesaj verme gibi kaygısı olmamıştır. Bununla birlikte ülkenin kültürüne, tarihsel mirasına vurgular içeren kasidelerden oluşan bir repertuara sahip oluşu, Muhammed el Kasabci'nin yanı sıra Riyad el Sunbâti gibi yetenekli ve müzikal anlamda yaratıcı genç bestecilerin ona yaptığı eserler onu Mısır'a ait bir kültürel sembol haline getirmiştir. O, Mısırlıların tabiriyle *bint il rîf*'dir, başka bir ifadeyle Mısır'a ait otantik bir öğedir. Geleneksel Arap şarkı söyleme estetiğini *meşâyih* tarzı ile birleştiren Ümmü Gülsüm, müzikal ifadesini inşa ederken Mısırlı kimliğini hep önde tutmuş ülkeye dair her durumda tavır ortaya koyabilmiş, müziğini yönlendirebilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde gelen sözde bağımsızlık, gittikçe yozlaşan Kral Faruk'un idaresinden memnuniyetsizlik, savaş sırasındaki pamuk ekiminin kısıtlanmasının da etkisiyle büyüyen, kıtlık nedeniyle 1942'de isyanlara, 1946-1948 arası tekstil işçilerinin grevlerine tanık olan Mısır'da toplumsal reaksiyonlar daha fazla dışa vurulmaya başlandı. Bu bağlamda 1920'lerin ve 1930'ların romantik kaçışçılığı başarısızlığa uğradı. Mısırlı dinleyiciler somut gerçekliği içeren eserlere

---

[14] Filmleri yalnızca Arap ülkelerinde değil Türkiye gibi yakın komşu ülkelerde de büyük başarı kazandı. Mısır filmlerinin Türkiye'de sinema seyircisi tarafından gördüğü ilgiye dair bkz. (Cantek, İstanbul 2013, s. 174-198 ve Özyıldırım, İstanbul 2013, s. 137-213).

[15] Orkestrasyon zenginliği ve ritm duygusunun öneminin farkına varılması Türk bestecilerde Mısır müziğine icra açısından başvurulması durumunu gündeme getirdi. Bu karşılaşmada Ümmü Gülsüm'ün müziğinin popülerliği belirleyiciydi (Küçükkaplan, İstanbul 2013, s. 116-117; Özbek, İstanbul 1991, s. 160-161 ve Turan, İstanbul 2010, s. 48-49).

ilgi göstermekteydi artık. Ahmed Rami'nin romantik şiirinin aksine gerçekçi bir ifadeye sahip olan Bayram et-Tunisî'nin şiiri itibar görüyordu. Tüm bu yönelimi doğru okuyan Ümmü Gülsüm, 1940'larda Rami'nin romantizmi üzerine kurulan El Kasabci'nin deneysel şarkılarından daha çok toplumun hissiyatına hitap edecek bir repertuar oluşturma yoluna gitti. Savaş sonrasında daha çok gündelik dilde yazılmış eserlerle Zekeriya Ahmed ve Bayram et-Tunisî ortaklığına dayanan bir repertuarla dinleyici karşısına çıktı. Aynı zamanda politik hiciv konusunda da başarılı eserler ortaya koyan et-Tunisî, Ümmü Gülsüm için küçük diyalogları andıran sanatsal yapıtlar hazırladığı gibi burada çoğu şiirinde olduğu gibi halkın sık kullandığı deyimlere, işçi sınıfına dair Mısırlılarla özdeşleşecek ifadelere yer verdi. Çalışan kesimden ilham alan, orta ve alt sınıf semtlerdeki müzisyen ve dinleyici ile bağını muhafaza eden bir besteci olarak et-Tunisî, Mısır'a ait olan ve Kahire'nin ruhunu oluşturan öğeleri müziğinde temsil etti. Onun bestelerinde Ümmü Gülsüm'le özdeşleşen kahraman, aristokrasinin üzerine titrenen kızı değil, çalışan Mısırlı kadının güçlü ve dürüst üslubuydu (Danielson, İstanbul 2008, s. 184-186). Besteci ve icracı arasındaki bu ortaklığın meydana çıkardığı popülist repertuar çok uzun yıllar dayanıklığını korurken, 1940'larda Ümmü Gülsüm, şarkı besteciliğinin yanında kaside formunda da çok yetkin bir noktaya ulaşan Riyad el Sunbâti ile çalışmaya başladı.

Riyad el Sunbati, Ahmed Şevki'nin yazdığı kasideleri besteleyerek Ümmü Gülsüm'ün repertuarına neoklasik bir tarzda katkılar sağlayan isimdi. İyi bir udi olmanın yanında besteciliğiyle de göz dolduruyordu. Ümmü Gülsüm'ün el Sunbâti kasidelerine olan takdirinin ardında Danielson'un da ifade ettiği gibi İslam'ın ve klasik Arap uygarlığınının sosyal düzeninin temelleri olduğunun teyidine yönelik güçlü, derin bir sosyal ve politik akımın etkisi görülebilir. Şiirsel metinler ile Ümmü Gülsüm'ün üslubu, Müslümanlığın dini söylemiyle güçlü bağlar kurduğu gibi, eski Arap ve İslam kültürüne atıflar içeriyordu. Gerek mahalli gerekse uluslararası adaletsizliğe karşı tepkinin yükseldiği bir dönemde bu tavır geniş bir kesime felsefi bir temel sunuyordu. Kasideleri yazan Ahmed Şevki kalıplarını klasik Arap şiirinden alıyor, yapıtlarında İslam ve Arap tarihine göndermeler yaparken, meydana gelen olaylar ve çağdaş gelişmeler için de fikir belirtiyordu. 1946 yılında Ümmü Gülsüm, Şevki ve el Sunbâti'ye ait beş adet kasideyi plağa okudu. Metinler çoğu kez tarih, politik, din ve aşk gibi birbirinden farklı konuları kapsayabiliyordu. Örneğin Selû kalbi, Vulid el hudâ, Nehc el-Burde gibi dini temalı eserlerde bile Mısır'daki bağımsızlık yanlısı milliyetçilerin dilinde slogan haline dönüşen satırlar yer alıyordu. Şevki'nin bestesi olan Selû Kalbi, Mısır'da İngiliz işgali ve Kral Faruk'un kötü yönetiminden dolayı artan milliyetçi reaksiyonu destekler biçimde *"Talepler istemekle karşılanmaz;*

dünya sadece mücadele ile kazanılır" diyordu. Sudan adlı kasidede ise ana eksen milli bir mesele haline gelen Mısır Sudan birleşmesiydi. Kısacası el Sunbâti besteleri, klasik şiiri yeni kalıplara koymadaki başarısı Ümmü Gülsüm'ün icradaki yaratıcılığına yeni olanaklar sunmuştu. Besteci ve sanatçı arasındaki benzersiz uyum, kendi geçmişlerine dair hassasiyeti yüksek olan eğitimli kesimde büyük takdir topluyor, bu çalışmalar aynı zamanda topluma kültürel miraslarının, geleneksel Arap sanatı ve örflerinin aktüel yaşam için önemini hatırlatıyordu. Ayrıca el Sunbâti, bestelerinin Arap temellerini bozmadan müzikal alanda yenilikler sunabiliyordu (Danielson, İstanbul 2008, s. 200-202). Söz konusu eserler Abdulvahhab'ın Batılı tarzdan etkilenmiş, geniş orkestrasyona dayalı modern üslubunun yanında neoklasik olup Arap müziğinde geleneği temsil ediyorlardı. Şiiri tek başına ya da melodi ile okuyabilme yeteneği sayesinde Ümmü Gülsüm Arap şiirinin önemli örneklerinin de halkın okumuş hatta okumamış kesimlerince öğrenilmesini, ezberlenmesini sağlıyordu. Son derece güçlü bir şiir geleneğine sahip olan Araplar onu bu tercihiyle topluma şiiri öğreten bir üstada dönüştürüyordu. Birçok yorumda "*bize kasideyi geri verdi*" şeklinde övülmesinin nedeni buydu (Danielson, 1987, s. 26-45). Kabul etmek gerekir ki Ümmü Gülsüm'ün toplumun nabzını tutarak oluşturduğu repertuar ve bunun için kurduğu müzikal işbirliği Mısır radyosu üzerindeki nüfuzunu güçlendirmiş, onu ülkedeki kültür politikası konusunda düşüncesine başvurulan otoritelerden biri haline getirmişti. 1952'de Hür Subaylar Hareketi'nin Kral Faruk'u devirdiğinde Ümmü Gülsüm Mısır'ın en önemli kültürel kimliklerinin biriydi.

Mısır'ın Dördüncü Piramidi: Ulusun Sembolü, Ortak İfadesi Olarak Ümmü Gülsüm

Bir Fransız gazeteci Mısır İhtilalini anlatırken: "1952 yazının başında Mısır ihtilal kokuyordu" der. Temmuz 1952'de Kral Faruk'un devrildiği askeri darbe gerçekleştirildiğinde Kahire'de bulunan Türk diplomat Mahmut Dikerdem'in (1977) ifadesiyle sanki bir fiske ile devrilen iskambil kâğıdı destesi gibi Faruk'un taç ve tahtı üzerine yıkılıvermiş, kimse onu savunmak için parmağını oynatmamıştı (s. 45-47). Bu tepkiden ilk anda Ümmü Gülsüm de nasibini aldı. İhtilalci subayların bir kısmı onun eski rejimin bir sembolü olduğunu ileri sürmüş ve 1937 yılından beri süregelen Perşembe konserlerini yasaklatmışlardı. Oysa gözden kaçırdıkları bir nokta vardı. Tıpkı Ümmü Gülsüm gibi alt sınıf yoksul bir aileden gelmekte olan ve sonraki dönemde Mısır'la özdeşleşerek, Arap milliyetçiliğinin Ortadoğu'daki lideri konumuna gelecek olan Nasır, büyük bir Ümmü Gülsüm hayranıydı. Kendisi konserlerin neden

kaldırıldığını sorduğunda Ümmü Gülsüm'ün eskinin sembolü olduğu yanıtını almış bunun üzerine "o zaman piramidleri yıkıp, Nil'i kurutun. Onlar da eski Mısır'ın sembolleri" diyerek tepkisini göstermişti. Ümmü Gülsüm ve Mısır arasındaki ilişkinin niteliği Nasır'ın *"Ümmü Gülsüm Mısır'ın Dördüncü Piramididir"*şeklindeki veciz ifadesinde karşılığını bulmuştur. Bu tepki Ümmü Gülsüm konserlerinin başlamasını sağladığı gibi sonraki dönemde bu büyük sanatçının Nasır'ın kurmaya çalıştığı Arap Birliği siyasetinin en önemli kültürel sembolü haline dönüşümüne imkân sağlayacaktır.

1953 yılında krallığın kaldırılmasıyla Mısır cumhuriyet oldu. 1952 Eylülünde çıkarılan Tarım Reformu Yasası yeni rejimin eski toplumsal ve siyasi düzeni reddettiğini gösteriyordu. Bütün sivil unvanları kaldıran yasalarla birlikte toprak reformu, rejime reformcu ve popülist bir imaj katmıştı. 1956 yılında Süveyş Krizi, Nasır'a beklediği fırsatı yarattı. 26 Temmuz 1956'da Mısır Süveyş Kanalı'nı millileştirdi ve Nasır, kanal gelirlerinin Batı'nın sponsorluğunu yüklenmeyi reddettiği kalkınma projelerinde kullanılacağını bildirdi. Nasır'ın bu cesur tutumu Mısır'da ve bütün Arap dünyasında büyük bir heyecanla karşılandı. Süveyş Kanalı, bölgede Batı emperyalizminin sembolüydü. Nasır'ın çıkışı Paris ve Londra'da tepkiyle karşılanırken, İsrail'i de yanlarına alan bu devletler Ekim 1956 sonunda Sina'ya saldırdı. Mısır'ı hedef alan üçlü saldırı Moskova ve Washington tarafından kınandı. Mısır'ın askeri yenilgisi Nasır adına siyasal bir zafere dönüştü (McNamara, London 2005, s. 40-63). Nasır devrileceği yerde krizden bir Mısır ve Pan-Arap kahramanı olarak çıktı. Mısır, Nasır ile birlikte Arap dünyasının birleşmesinin siyasi sözcüsü konumuna geldi. Mısır'ın Arap kültürü içindeki mirası reddedilemeyecek bir gerçeklikti. Oysa iki savaş dönemi arasında ülkenin önemli yazarları, ülkenin Yunan ve firavun geçmişine de vurgu yaparak laik Batı kültürü ile ülkenin irtibatını sağlamaya çalışmışlardı. Nasır'ın Mısır'ı Arapçılığın merkezi yapma isteği, belli ölçülerde kültürel yöneliş gerektiriyordu. 1952 öncesi aydınlarının çok katmanlı kimlik parçaları yerine Nasır rejimi Arapçılığı ve Pan-Arap idealini kuvvetle vurguladı. Örneğin 1956 anayasası Mısır'ı bir Arap ülkesi ve Arap milliyetçiliğinin parçası olarak tanımlıyordu. Bu konuda atılan önemli bir adım, 1958 yılı başlarında Mısır ve Suriye'nin Birleşik Arap Cumhuriyeti'ni kurması bölgedeki dengeleri sarstığı, Irak, Ürdün ve Lübnan gibi ülkelerde heyecan yarattığı gibi Nasır'ın prestijini alabildiğine yükseltti (Cleveland ve Bunton, 2009, s. 304-314). Ancak yapısal sorunlar bu birlikteliği kısa sürede ayrılmanın eşiğine getirdi.

Birleşik Arap Cumhuriyeti'nin 1961'de dağılması, Yemen'de Suudi ve Mısır güçlerinin karşı karşıya gelişi, Pan-Arap idealini zora soktuğu gibi Nasır için bunu kitleler arasında canlı bir duygu olarak tutacak kül-

türel araçlara olan ihtiyacı artırıyordu. Bu araçlar arasında özellikle Mısır'ın kültürel öncülüğünün de göstergesi olan popüler kültür öğelerinin rolü büyüktü. Sinemanın, radyo ve müziğin işlevi böyle bir dönemde yalnızca sanatsal ifadenin temsili olarak kalmayacaktı. 1940'lı yıllara gelindiğinde film ve müzik sektörü popüler bir Mısır tarzının yaratılması ve bölgeye ihracında önemli bir paya sahipti (Dawisha, New Jersey 2003, s. 142-143). Nasır, Mısır'ın popüler olarak sahip olduğu geniş imkânları kültürel üstünlüğünü öne çıkaracak biçimde kullanacak, Arap milliyetçiliği söylemi özellikle 'sihirli kutu' radyo aracılığıyla Arap dünyasına yayılacaktı. Radyo yayıncılığı Pan-Arab ideolojinin reklamının dolayısıyla Mısır'ın sunumunun en önemli aracıydı. Rejim radyo yayınlarını genişletirken bunun için büyük bir mali kaynak tahsis etti. Haziran 1953'de "Arapların Sesi" Arap dünyasına yönelik yayınlarına başladı.[16] 1960 yılında işletmeye açılan Mısır Televizyonu da Arap dünyasında Mısır'ın seslerini ve ifade biçimlerini iletmede etkili araçlardan biri oldu.

Ortak idealleri ve hedefleri olan bir Arap ulusunun Mısır'ın öncülüğünde birleşik bir siyasi çatı altında toplanması şeklindeki Pan-Arap ideolojinin kültürel sembolleri arasında müziğin yeri çok önemliydi. Müzik muhayyel cemaati biraraya getirebilecek en önemli kültürel kodlardandı. Arap dünyasının her neresinde olursa olsun ortak bir dil üzerine kurulu ses mirası sinema filmleri, radyolar, plaklar ve 1960'larda televizyon konserleri aracılığıyla takip edilebiliyordu. Mısır seslerini, Mısır konuşma dilini, Mağrip'te Endülüs müziğinin yerini almakta olan bir popüler Mısır müziğini yaymada müzikal filmlerin ve elbette radyonun çok ayrıcalıklı bir konumu vardı. Bunlar Mısır'a ait bir imge stoğunu Arap dünyasının geneline yayıyorlardı. 1959 yılında Mısır'da 850.000, Fasta yarım milyon kadar radyo vardı, bunlar halk tarafından ilgiyle dinleniyor, savaş ve savaş sonrası dönemin olayları, zaferler ve yenilgiler, vaatler, umutlar ve korkular hızlı biçimde öğreniliyordu. Kahire'deki radyo istasyonları Mısır ve Mısır konuşma tarzını Levant'ta her yerde tanınır kılmışlardı. Nasır'ın politik nutukları heyecanla dinlendiği gibi Ümmü Gülsüm'ün konserleri bütün Arap dünyasında takip ediliyordu. Mısır'ın efsanevi sesi Arapların birleşme umutlarını en yüksek sesle ifade eder olduğu bir politik kırılma döneminde bunun kültürel simgesi olmuştu (Hourani, Massachutsetts 1991, s. 392-393).

---

[16] Arapların Sesi 1960'lara gelindiğinde neredeyse yirmi dört saate çıktı. Mısır'ın radyo yayın gücü 1952'de 72 kilovat iken, 1962'de 1.642 kilovata yükselmişti. Haftalık radyo akışı açısından Mısır 1960'da ABD, Sovyetler Birliği, Çin, Batı Almanya ve Britanya'nın ardından altıncı en büyük uluslararası radyo yayıncısıydı (Turan, 2012, s. 93-94 ve Mansfield, İstanbul 1967, s. 83).

Unutmamak gerekir ki kültürün tamamı sembollere dayanır. Bundan dolayı da bütün sosyal ve siyasal sistemler, semboller ve ritüellerin karmaşık ilişkileri aracılığıyla yapılandırılıp, ifade edilirler. Semboller, insanları hiç karşılaşmayacakları başka insanlara ve doğrudan deneyimleyemeyecekleri kurumlara bağlayan en önemli siyaset unsurları arasındadır. Semboller ve siyaset arasındaki en etkili arayüzlerden birinin ritüellerde çıktığı kabul edilir. Ritüel, Kertzer'in ortaya koyduğu gibi *"toplumsal olarak standartlaşmış ve gereksiz tekrarlar içeren sembolik bir davranıştır"* ve *"sembolizm ağına bürünmüş bir eylem"* olarak görülebilir. Bir toplumu oluşturan farklı kimlikler ve aidiyetler, etnik gruplar, bölgeler ve dinleri aşan sembol ve ritüeller örtüşen sadakat, uysallık ve benzeşim beklentileri yaratacak amaçlara hizmet ederler (Donnan ve Wilson, Ankara 2002, s. 118-121). Arap milliyetçiliğinin geniş bir coğrafyada karmaşık mezhepsel ve kültürel kimlikler üzerinde birleştirici bir ideoloji olarak geliştirilmeye çalışıldığı dönemde sembollerin önemi artmıştır. Benedict Anderson'a göre milliyetçilik ortak yazgı kavramına ve dile dayanır. Ulusu ait olma ve hayali cemaat gibi iki olgu üzerinden tanımlayan Anderson'da hayali, fantastik demek değildir. Çünkü bu yalnızca algılanan değil, bizi duygulandıran da bir cemaattir. Sadece bilince değil, duygulara da hitap eder. Yani ulus, üyeleri birbiriyle tanışmayan, akrabalık, ortak köken, ortak çıkarlar ağı veya ortak dini inançla belirlenmeyen bir cemaate ait olma bilinci ve duygusuna işaret eder.[17] Nasır'ın Pan-Arap politikası kültürel bir kimlik üzerinde şekillenmekteydi. Onun için Müslüman ya da Hıristiyan kimliğinden önce Arap kimliği geliyordu. Dil en önemli bağdı. Mağrip'ten Maşrık'a farklı lehçe ve bileşimlerle de olsa konuşulan dil Arapçaydı. O halde muhayyel cemaati bu dil üzerinden birleştirecek bir ortak tınıya, kültürel sembole ihtiyaç vardı ki bu rol için en uygun aday Ümmü Gülsüm idi. Ümmü Gülsüm'ün Arap dünyası üzerindeki saygınlığı ve müziğiyle sınırları aşan kimliği Mısır'lı bürokrat, siyasi ya da gazetecilerin yaratamadığı kadar etkili olabilirdi. Herşeyden önce Mısır lehçesi onun şarkıları sayesinde Arap dünyasında tanınıyor ve anlaşılıyordu. Bu durum başta Nasır olmak üzere Mısırlı siyasi aktörlerin radyo ya da televizyon konuşmalarının anlaşılması konforuna hizmet ediyordu. Kaldı ki Ümmü Gülsüm'ün Arap kültürüne, edebiyatına ve tarihine olan derin bağlılığı bu birleştirici rolün onun kişisel şahsında buluşmasına katkı sağlıyordu. O bütün Arapların gözünde Mısırlı kimliğinin, yaşam biçiminin, müzikal üslubunun temsilcisiydi ama hepsinden önce Arapların modern çağdaki kültür elçisiydi. Geleneğin sesi olarak yorumlanması geçmişle bugün

[17] Liakos, (2008) Anderson'un Hayali Cemaatler kitabının ulusçuluk tartışmalarına yapılmış en önemli katkı olduğunu ileri sürer (s. 81-86).

arasında bir bağ oluşturmasını sağlıyordu (Danielson, Cairo 1998, s. 111-114).

1952-1960 yılları arasında Ümmü Gülsüm, hiç söylemediği kadar ulusal şarkı söyledi; sayısal bir istatistik yapıldığında bu eserler o dönemdeki repertuarının yüzde ellisini oluşturuyordu. 1960 sonrasında ise yeni repertuarın üçte birini kapsıyordu. Kutlama ve anma amaçlı şarkılar kariyerinde yeni bir deneyim değildi. 1945 yılında Arap Birliği'nin kuruluşunu kutlamak için tertiplenen bir konserde Zekeriya Ahmed'in *"Zahr el-Rabî"* adlı eserini seslendirmişti. 1940'larda okuduğu Şevki metinleri çoğunlukla ulusal içerikli kabul ediliyordu. İlk defa 1949'da icra edilen *"Beyne Ahdeyn"* (İki devir arasında) gözle görülür milliyetçi temalar içeriyordu. Söz konusu şarkılar daha çok ulusal marş havasında yapılır, bakır nefeslileri ve timpanileri de içeren geniş orkestrasyonla icra edilirdi. Bu yönüyle dönemin diğer sanatçılarınca okunan ulusal içerikli şarkılarda Avrupai tarzda askeri marş havası hissedilirdi. Oysa Ümmü Gülsüm'ün icra ettiklerinde onun müzikal eğilimine, karakterine uygun bir düzenleme dikkat çekmekteydi. Bayram et-Tûnisî, Muhammed el-Mevci ve Riyad el Sunbâtî gibi ustaların elinde Avrupai enstrümantasyon ve armoni yerini geleneksel Mısır müziğinin stillerine bırakıyordu. *"Mısr Tetehaddes 'an nefsiha"* (Mısır kendini anlatıyor, 1952) ve *"Vallâhi zamân ya silâhi"* (Ey silahım, uzun zaman oldu, 1956) adlı çalışmalar halk tarafından çok tutulmuş, bunlardan ikincisi Mısır milli marşı olmuştu. Sahip olduğu itibar diğer Arap ülkelerinden de bu tarzda eserler hazırlaması için ona müracaat edilmesini gündeme getirmişti. 1960'lı yıllarda Kuveyt Milli Bayramı için iki şarkı, Irak için bir milli marşı hazırlayan Ümmü Gülsüm aynı yıllarda düşüncelerini, aktüel siyasi ve toplumsal gelişmeler karşısındaki tavrını da kamuoyuyla daha açık biçimde paylaşmaya başladı. Reformları desteklemesi, Arap bağımsızlığı ve Pan-Arap idealinin içeriğinden etkilenmesi onu geniş kitlelerle ortak bir noktada buluşturuyordu. Nasır'ın Ümmü Gülsüm'e olan saygısı, kişisel dostlukları, kültürel konularda onun fikirlerine başvurması kamuoyunun gözünde bu iki önemli şahsiyeti bir düşüncenin ve eylemin politikadaki ve sanattaki temsilcileri konumunda birleştirmişti. Bu dönemde Ümmü Gülsüm, Abdülhekîm Emir, Cemal Salîb ve Muhammed Hüseyin Heykel gibi önemli isimlerle dostluğunu geliştirmiş, çeşitli bakanlıkların müzik komitelerinde yer alarak müzik öğretimi, yayıncılık ve icra gibi konularda fikirlerini sunduğu formlarda bulunmuştu (Danielson, İstanbul 2008, s. 283-287).

Fransız edebiyatçı Tournier'e göre (1996) 1960'larda Ümmü Gülsüm Mısır'ın ve tüm Arap dünyasının ruhu oldu (s. 179-180). Sesi yalnızca aşk temalı duygusal şarkılara hayat vermekle kalmayıp, birlik ve beraberlik mesajlarıyla yüklü şarkılarla Arap birliği düşüncesini lirik bir coş-

kuyla yaydı.[18] 1960'larda gittikçe daha yoğun bir politik gündeme oluşturan Filistin meselesi Ümmü Gülsüm ve Feyruz gibi büyük sanatçıların müziklerinde karşılık buldu.[19] Bu durum her iki ismi de güçlü müzisyen kimliklerinin ötesinde toplumsal birer fenomene dönüştürdü.

1967 Haziran Savaşı Sonrasında Ümmü Gülsüm'ün Toplumsal Misyonu

1962 yılında Nasır, Ürdün Kralı Abdullah'a Mısır ordusundan bahsederken, *"işte Arapların bütün rüyalarını gerçekleştirecek bir güç"* şeklinde bir özgüvenle hitap etmişti. Ümmü Gülsüm ise savaşla ilgili bir şarkısında, *"Ordularımız yeniden savaşta. Karanlıktan aydınlığa yeniden doğuyoruz. Arap ordusu, Allah seni korusun... Filistin trajedisi sizi sınırlara çağırıyor. Bu savaşta hepimiz birlikteyiz"* demekteydi (Sadat, 1987, s. 221). Nasır'ın Rusya'nın desteğiyle Amerika ve Batı blokuna karşı meydan okuyucu tavrı onu Batının gözünde istenmeyen adam haline getirirken Arap halklarının nazarında efsane konumuna taşıdı. O, Araplara yalnızca bağımsızlığı değil, yüzyıldır peşinde oldukları birliği de gerçekleşebilecek bir hayal olarak sundu. Süveyş krizi, Birleşik Arap Cumhuriyeti, Arap sosyalizminin ilanı ve tarım reformu gibi uygulamalar, sosyal reformlar ve dış politikadaki tavrı onu dinamik bir lider olarak Ortadoğu tarihinin önemli aktörlerinden birine dönüştürdü. Arap birliği rüyası, yakın geçmişte Arapların durumu karşısında düş kırıklığına uğrayan milyonlarca kişi tarafından paylaşıldı. Ne var ki 5 Haziran 1967 sabahı İsrail'in başlattığı saldırı Nasır çağının gerçek anlamda sonuydu.[20]

1967 Arap-İsrail Savaşı sonuçları itibariyle büyük kayıplar doğurdu.[21] Mısır ve Arap dünyası konusunda son derece hassas olan Ümmü Gül-

---

[18] Bununla birlikte Ümmü Gülsüm ve Abdülvahhab gibi Mısır müziğinin büyük temsilcileri ulusal müzik üzerine tartışan aydınların bir kısmı tarafından eleştiriye de uğramaktaydı. Kahire Edebiyat Fakültesi'nde bilim felsefesi okutan, Ahbar al Yevm basın grubu başkanlığı ve Arap Sosyalist Birliği merkez komitesi üyeliklerinde bulunan Mahmud Emin el-Âlem, sanatın ulusal bilinci tazelemeye hizmet etmesi gereğine dikkat çekiyordu. *Fi'l-sakafah al-Misriyya*'da dile getirildiğine göre emperyalizme karşı verilen mücadelede edebiyatın ve müziğin ulusal duyguları tam anlamıyla yansıtması zorunluluktu. El-Âlem aynı noktada Abdülvahhab'ın müziğini bu duyguları aktarmaktan çok, sanat yönünden fakirliği ve yapmacıklı bir ifadeyi ortaya koymakta oluşu nedeniyle işlevsiz buluyordu (Berkes, İstanbul 1975, s. 59-60).

[19] Feyruz ve müzikal kariyerinin inşasına dair bkz. (Stone, London 2008, s. 52-53 ve Habib, Barbara 2005).

[20] 1967 Haziranında yaşanan ve 6 gün Savaşları olarak bilinen bu krizin Mısır ve Ortadoğu tarihindeki yerinin analizi için bkz. (James, New York 2006, s. 102-122 ve Sirr, London 2006, s. 154-159).

[21] Doğu Kudüs'ün işgali, Sina'nın ve Golan tepelerinin kaybı jeopolitik zaaflar olarak Arapları büyük bir utançla karşı karşıya bıraktı. Bir Filistinlinin dediği gibi, "Nasır şimdi çatlamış

süm'ün yaşamına dair anlatılardan 1967 savaşından psikolojik olarak olumsuz biçimde etkilendiği anlaşılmaktadır.[22] Ancak kısa zaman içinde Mısır'ın sarsılan prestijini tamir edebilmek için kişisel programını yaşama geçirdiği görülecektir. Ümmü Gülsüm'ün 1967 Savaşı sonrası Mısır'ın uğradığı kayıpların, Arap dünyasının yaşadığı hayal kırıklığının bertaraf edilmesi ve hasar tamiri konusundaki girişimleri üç aşamada kendini göstermektedir. İlk olarak Mısırlı bir kadın yurttaş kimliğiyle ülkesi için maddi yardım kampanyası başlatması dikkat çeker. Bunun için ilk olarak mücevherlerini bağışlar. Onun bu jesti birçok varlıklı Mısırlı kadın tarafından tekrarlanır. İnsanlar konserlerine geldiklerinde artık mücevherlerini de bağışlamaktadır. İkinci bir nokta ise yaptığı plaklarda Mısır ve Arap kamuoyuna cesaret verici, birlik çağrısında bulunan temaları öne çıkarmasıdır. Bu açıdan 1967 sonrası kaydedilen özellikle iki plak büyük yankı uyandırır. Burada ulusal temalar ve dini terminoloji derhal kendini hissettirir. Sözleri aslında Pakistanlı büyük şair Muhammed İkbal'e ait olan *Hadis el-Ruh*'da birlik ya da orijinal ifadesiyle 'ittihat' teması baştanbaşa örülmüştür. Müziğin dramatik kurgusu sözlerin etkisini güçlendirici niteliktedir. Nitekim plağın ikinci yüzünün finalinde müzikal ifadenin ötesinde politik gelişmelerle özdeşlik kurulabilecek nitelikte kısa bir konuşma yer alır. *Hadis el-Ruh* olarak Sa'di Şe'lan tarafından Arapça'ya çevrilen şiirin bestecisi Ümmü Gülsüm repertuarının en önemli mimarlarından Riyad el Sunbâti'ye aittir. İslam ve Arap temasının yoğun olarak hissedildiği bir başka çalışma ise Salih Cevdet'in sözleri üzerine yine el Sunbâti tarafından bestelenen *Es-Selasiye el-Mukaddesa* idi. Eserin temasını İslam'ın üç kutsal şehri, Mescid-i Haram, el-Haram el-Nebevi ve el-Mescidi Aksa oluşturuyordu. Dinsel motiflerin müziğin dokusuna tamamen işlendiği çalışma Filistin sorunun alevlendiği dönemlerde Arap radyo istasyonlarında adeta marş havasını uyandıracak biçimde sıklıkla çalınmaktaydı (Turan, Ankara 2006, s. 305 ve Turan, İstanbul 2012, s. 20-24). Tüm bunlara ek olarak onun Mısır için yaptığı en etkili girişimler ülkesi adına resmi kültür elçisi sıfatıyla gerçekleştirdiği uluslararası konserlerdi.

1967 yılı Kasım ayında Paris'in ünlü konser salonu Olympia, o güne kadar görülmedik ölçüde bir ilgiye mazhar oldu. Paris'teki Mısır büyükelçisi el-Naggar, Kahire'ye geçtiği raporda bu başarıyı anlatıyordu. 1967 Savaşı sonrası gerçekleşen ilk yurtdışı konseri Ümmü Gülsüm'ün

---

bir Çin vazosuna benziyordu. Artık hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktı." (Armaoğlu, Ankara 1994, s. 258 ve Oren, New York 2002, s. 305-327).

[22] Bu konuda yönetmen Michal Goldman'ın hazırladığı belgeselde önemli ayrıntılar bulunmaktadır. *Umm Kulthum: A Voice Like Egypt*, Arab Film Distribution, USA 2006.

Batılı bir ülkedeki tek konseri idi.[23] 1968 yılında Mısır Hükümetinin verdiği diplomatik pasaportla Ümmü Gülsüm'ün seyahatları resmi ziyaret statüsü kazandı. En yüksek protokolle seyahatler gerçekleşiyor, gidilen yerlerde yerel etkinlikler, tarihi ve kültürel mekân ziyaretleri, devlet başkanlarının sanatçının onuruna verdiği resepsiyonlar programa dâhil ediliyordu. Ümmü Gülsüm artık tüm Arap dünyasında Mısır'ın sesi ve yüzü olarak kabul görmekteydi. Bir gazete haberinde aşk şarkıları söyleyip, savaş için para topladığından bahsedilmesi bu konserlerin algılanış biçiminin açık yansımasıydı. 1970 yılına gelindiğinde Tunus, Libya, Fas, Lübnan, Sudan ve Kuveyt'te konserler yapmış, Mısır dışından (520.000 dolar), vilayet konserlerinden (1.202.900 dolar) ve kadınlar tarafından bağışlanan mücevherlerden de (52.200 dolar) toplamıştı. Irak, Bahreyn, Abu Dabi ve Pakistan'da da konserler veren Ümmü Gülsüm, bu konserler sayesinde devlete çoğu altın ve döviz olmak üzere tam 2.530.000 dolar yardımda bulunmuştu. Gittiği her ülke için özel bir repertuar hazırlatması, yeni şarkılar yaptırması bilinçli bir tercihti. Öyle ki güfteleri yurtseverlik teması içermese bile bu şarkılar Ümmü Gülsüm tarafından söylendiğinde milliyetçilik duygusunu uyandırıyordu. Örneğin Riyad el Sunbâti'ye ait olan *Al Atlal* (Harabeler) adlı şarkıda *"Bana hürriyetimi ver ellerimi bırak"* şeklindeki sözler gittiği ve bu eseri icra ettiği her yerde büyük coşkuyla karşılanıyordu. Sudanlı el Hâd'î Âdem, Lübnanlı Jurj Jirdâk, Pakistanlı Muhammed İkbal ve Suriyeli Nizâr Kabâni, şiirleri şarkı yapılmış önemli şairler arasındaydı (Danielson, İstanbul 2008, s. 316-317). Bu çabaları halk arasında büyük saygı görecekti. Büyük bir sanatçıdan efsanevi kimliğe uzanan bir kariyerin önemli kırılmasını oluşturan konser turları Ümmü Gülsüm'e Arap kamuoyunda Arapların annesi (*Ummu'l Arab*) gibi unvanların verilmesini sağladı.[24] 4 Şubat 1975 tarihinde vefat ettiğinde haberin Mısır'daki resmi protokole göre en üst saygınlıkta, cumhurbaşkanlarına yapıldığı gibi radyodan Kur'an okutularak Arap dünyasına duyurulması, cenazesine bugüne kadar Ortadoğu'daki en kalabalık katılımlı cenaze olma özelliğini kazandıracak biçimde 4.5 milyon kişinin katılması son derece bilinçli tercihlerle inşa ettiği efsanevi kimliğine duyulan büyük saygının tezahürüydü.

---

[23] Paris konserlerinin yankılarını dönemin bir tanığının aktarımı için bkz. (El-Samman, 2013, s. 84-86).

[24] Ümmü Gülsüm'ün 1967 Arap-İsrail Savaşı sonrası oluşturduğu kamuoyu, gerçekleştirdiği uluslararası konserler, Mısır'ın kültür elçisi olarak üstlendiği misyon hakkında yapılmış bir çalışma için (Lohman, Connecticut 2010, s. 90-111).

Sonuç Yerine

Milli kimliklerin önemini açıklamada genelde iki etkene vurgu yapıldığı görülür. Bunlar, bireylerin kendi varoluşlarının kısıtlamalarını aşmalarını sağlayan bir süreklilik hissi sunabilmeleri ve insanın gelişiminde merkezi bir yerleri olmasıdır. "Millet", bireyin varoluşunu zaman içinde bir sürekliliğe ve bir topluluğa ait olarak algılamasını sağlarken, insan eylemlerini bir bağlam içine yerleştirir. Tamir'e göre milli aidiyette içkin olan süreklilik kabulü, bireyleri hem atalarına hem de gelecek kuşaklara bağlaması ve modern hayatın getirdiği yalnızlık ve yabancılaşmayı hafifletmesi sayesinde kendilerini insan hayatı ve yaratıcılığının sürekliliği içine yerleştirmelerini mümkün kılar. Millet gibi asli bir topluluğun üyeleri bir bütün olarak grubun ya da onun üyelerinin başarı ve başarısızlıklarının kendi özgüvenlerini ve refahlarını etkilediğini düşünürler. Bir kültürün zenginliğinin, ulaşılabilecek fırsatların genişliği ve benimsenen normların, davranış kalıplarının hepsini topluluğun ve onu temsil eden değerlerin etkilediği varsayılır. Milli gruplar grup kimliği yaratmak için büyük çaba harcarken güçlü bir özdeşleşme duygusunun ve belirli bir kimliğin rezonansının varlığı önem kazanır. Topluluğu bir arada tutacak kurumlar inşa edilir, törenler ve simgeler geliştirilir. Tarihleri yüceltilirken, grubun başarıları adına anıtlar dikilir (Özkırımlı, İstanbul 2010, s. 63-65). Bu kapsamda topluluğu temsil eden kadın ve erkek karakterler yaratılır. Onların başarıları, kimliklerinde varettikleri özellikler toplumla özdeş kılınır. Bu kişiler çoğunlukla başarılı sanatçılar, edebiyatçılar ve kahraman olarak kabul edilen bireylerdir.

Mısır kimliğinin üretiminde sembolik olarak Ümmü Gülsüm'ün konumu çok zengin bir tarihsel geçmişe sahip olan bu ülkenin tarihi ikonografisiyle özdeşleştirilecek biçimdedir. Arap milliyetçiliğinin lideri Nasır'ın ifadesiyle O, "Mısır'ın Dördüncü Piramidi'dir." Mısır'a ve Mısır kültürünün otantikliğine dair modern çağlardaki en etkili simgedir. Arapların gözünde Ümmü Gülsüm, Arap uyanışının [*Nahda*] müzik alanındaki en büyük temsilcisidir. Bir kadın sanatçı olarak geleneksel bir toplumda Mısır'ın değerleriyle kurduğu yakın ilişki toplumun gözünde ve Arap coğrafyasında onu Araplığın ve İslam kültürünün müzikal zenginliğinin göstergesi haline dönüştürmüştür.

Ümmü Gülsüm Arap dünyasında ama kolonyal etkilerle ama kültürel alışverişler sonucu modern eğilimlere teslim olunan bir dönemde geleneksel Arap şarkıcılığını revize ederek ona sarsılmaz bir itibar kazandırdı. Mısırlılara ve Araplara kendi kültürlerine ait olan, başkalarından kopyalanmamış şarkılar sundu. Danielson'un ifadesiyle onu bir müzisyenin toplumsal açıdan marjinal sayılabilecek bu konuma Mısır kadın-

larına özgü olan saygınlığı ve tavırları getirdi. Ümmü Gülsüm, politik bir kişilik olmasa bile Arap dünyasında politikanın nasyonalist etkiler içinde biçimlendiği ve uluslararası arenada çok aktif hale geldiği bir dönemde sanatını icra etmişti. O, çoğu kişinin eski adet ve gelenekleri eleştirebilecek olduğu bir süreçte şaşırtıcı biçimde Mısır kültürüyle duyduğu gururu ifade etmekten hiçbir zaman kaçınmadı.

Bireysel olarak bakıldığında Ümmü Gülsüm'ün başarıları onu Arap kültür yaşamının benzersiz aktörlerinden biri haline getirmişti. Konserlerinin müzikal performans olmanın çok ötesinde Arap dünyasında birlikteliği ve buluşmayı temsil eden adeta ulusal ayinlere dönüşmesi geniş kültürel etkisinin göstergesidir. Sesi yalnızca geçmişi değil bugünü de temsil eder. İcralarının Arap toplumunun çok geniş kısmınca paylaşılmış ve önemli kültür ürünleri arasında sayılmış olduğu dikkate alındığında neoklasik bir tavırla Arap müziğine altın bir çağ yaşattığı açıkça görülür. Özellikle Arap ve İslam kültürel mirası ile özdeşleştirilen repertuarı 1960'larda politik meseleleri, yenilgileri, zaferleri, umutları ifade eden bir içeriğe kavuşmuştur. Onun icraları dinleyicisiyle kültürel birlikteliği ve ortak değerleri harekete geçirebilmiştir. O, bireyi olduğu toplumun kamusal alanında kendisine saygın bir yer edindiği gibi eserleri ve sunum biçimiyle de Mısır kimliğinin kültürel anlamda aktarıcısı olma konumuna sahiptir. Ümmü Gülsüm, bugün Kahire'de hayranlarının akınına uğrayan müzesi, Arap televizyon ve radyo istasyonlarında her zaman anısını canlı tutan konser programları, Kahire'nin çeşitli semtlerinde farklı tasarımlarla karşımıza çıkan heykelleriyle Mısır'ın gündelik yaşamında, efsanelerin hükümsüz olduğu modern zamanlarda gerçek anlamda efsanevi bir kimlik olarak var olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

Al-Jabarti. (2009). *Al-Jabarti's History of Egypt.* Jane Hathaway (Ed.). Princeton: Marcus Wiener Publisher.

Liakos, A. (2008). *Dünyayı Değiştirmek İsteyenler, Ulusu Nasıl Tasavvur Ettiler*. Merih Erol (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Armaoğlu, F. (1994). *Filistin Meselesi ve Arap- İsrail Savaşları 1948-1988*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Armbrust, W. (1996). *Mass Culture and Modernism in Egypt*. New York: Cambridge University Press.

Baktıaya, A. (2009). *Osmanlı Suriyesi'nde Arapçılığın Doğuşu.* İstanbul: Bengi Yayınları.

Baron, B. (1994). *The Women's Awakening in Egypt: Culture, Society and the Press*. New York: Yale University Press.

Berkes, N. (1975). *İslamlık, Ulusçuluk, Sosyalizm: Arap Ülkelerinde Gördüklerim Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Bilgi Yayınları.

Buheiry, M. R. (Ed.). (1981). *Intellectual Life in the Arab East 1890-1939*. Beirut: American University of Beirut.

Cantek, L. (2013). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar 1945-1950*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Cleveland, W. L. / Bunton, M. (2009). *A History of the Modern Middle East*. Westviev Press.

Danielson, V. (1998). Performance, Political Identity, and Memory: Umm Kulthum and Gamal Abd al-Nasir. *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts in the Middle East*. Sharifa Zuhur (Ed.). Cairo: The American University in Cairo Press. s. 103-122.

Danielson, V. (1994). Review of Musique Arabe: Le Congres du Caire de 1932. *Yearbook for Traditional Music*. Philippe Vigreux (Ed.), 26, s. 132-136.

Danielson, V. (1987). The Our'an and the Qasidah: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung by Umm Kulthum. *Asian Music*. University of Texas Press, vol. 19, no. 1 (Autumn - Winter, 1987), s. 26-45.

Danielson, V. (2008). *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu*. Nilgün Doğrusöz/ Cem Ünver (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Dawisha, A. (2008). *Arab Nationalism in the Twentieth Century*. New Jersey: Princeton University Press.

Dikerdem, M. (1977). *Ortadoğu'da Devrim Yılları Bir Büyükelçinin Anıları.* İstanbul: İstanbul Matbaası.

Donnan, H. / Wilson T. M. (2002). *Sınırlar: Kimlik, Ulus ve Devletin Uçları.* Zeki Yaş (Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.

El-Samman, A. (2013). *Egypt from One Revolution to Another: Memoir of a Committed Citizen under Nasser, Sadat and Mubarak*. Gilgamesh Publishing.

Fahmy, K. (1997). *All the Pashas's Men: Mehmed Ali, his Army and the Making of Modern Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Fahmy, Z. (2011). *Ordinary Egyptian: Creating the Modern Nation through Popular Culture.* California: Stanford University Press.

Fleischmann, E. L. (1999). The Other Awakening: The Emergence of Women's Movements in the Modern Middle East 1900-1940. *Social History of Women and Gender in the Modern Middle East.* Margaret L. Meriwether and Judith E. Tucker (Ed.), Westview Press. s. 89-134.

France, P. (1991). *The Rape of Egypt: How the Europeans Stripped Egypt of Its Heritage.* London: Barrie & Jenkins.

Gelvin, J. L. (2016). *Modern Ortadoğu Tarihi 1453-2015.* Güneş Ayas (Çev.). İstanbul: Timaş Yayınları.

Goldman, M. (2006). *Umm Kulthum: A Voice Like Egypt*. Arab Film Distribution. [Documentary].

Habib, K. S. (2005). *The Superstar Singer Fairouz and the Ingenious Rahbani Composers: Lebanon Sounding*. (Yayımlanmamış doktora tezi), University of California, Santa Barbara.

Hathaway, J. (2008). *The Arab Lands Under Ottoman Rule, 1516-1800.* United Kingdom: Pearson Longman.

Hourani, A. (1991). *A History of the Arab Peoples.* Massachutsetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Hourani, A. (1962). *Arabic Thought in the Liberal Age: 1798-1939.* London: Oxford University Press.

Işıktaş, B. (2016). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüozite İlişkisi: Şerif Muhiddin Targan. (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

James, L. M. (2006). *Nasser at War: Arab Images of the Enemy*. New York: Palgrave MacMillan.

Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Leaman, O. (2010). *İslam Estetiğine Giriş*. Nuh Yılmaz (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Lohman, L. (2010). *Umm Kulthum: Artistic Agency and the Shaping of an Arab Legend, 1967-2007.* Connecticut: Wesleyan University Press.

Mansfield, P. (1967). *Mısır İhtilali ve Nasır*. Ergün Tuncalı (Çev.). İstanbul: Kitapçılık Ticaret Limited Şirketi Yayınları.

Marsot, A. L. S. (2007). *A History of Egypt from the Arab Conguest to the Presen.* Cambridge University Press.

McNamara, R. (2005). *Britain, Nasser and Balance of Power in the Middle East*. London: Franc Cass.

Mestyan, A. (2007). *Art and Empire: Khedive Ismail and the Foundation of the Cairo Opera House*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Central European University History Department, Budapest.

O'Connell, J. M. (2013). *Alaturka: Style in Turkish Music 1923-1938*. London: SOAS Musicology Series.

Oren, M. B. (2002). *Six Days of War: June 1967 and the Making of the Modern Middle East*. New York: Oxford University Press.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özkırımlı, U. (2010). *Milliyetçilik Üzerine Güncel Tartışmalar Eleştirel Bir Müdahale*. Yetkin Başkavak (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Özyıldırım, M. (2013). Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Pappé, I. (2005). *The Modern Middle East*. New York: Routledge.

Racy, A. J. (2003). *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.

Racy, A. J. (1976). Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932. *Ethnomusicology*. 20 (1), s. 21-54.

Rifa'a Rafi Tahtavi. (2004). *An Imam in Paris: Al-Tahtawi's Visit to France 1826-1831.* Daniel L. Newman (Çev.), New York: Saqi Books.

Sadat, J. (1987). *A Women of Egypt*. Great Britain: Bloomsbury Publishing.

Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.

Sednaoui, S. (2000). Western Classical Music in Umm Kulthum's Country. *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle Eas*t. Sharifa Zuhur (Ed.). Cairo: The American University in Cairo Press. s. 123-135.

Shafik, V. (2003). *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Sirr, O. L. (2006). *Nasser and the Missele Age in the Middle East*. London: Routledge.

Stone, C. (2003). The Ba'labakk Festival and the Rahbanis: Folklore, Ancient History, Musical Theater and Nationalism in Lebanon. *Arab Studies Journal*. s. 112-121.

Stone, C. (2008). *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairouz and Rahbani Nation.* London: Routledge Studies in Middle Eastern Literatures.

Thomas, A. E. (2007). Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond. Assilah: *Conference on Music in the World of Islam.* 8-13 August 2007.

Toledano, E. R. (1990). *State and Society in Mid-Nineteenth Century Egypt*. Cambridge University Press.

Tournier, M. (1996). *Altın Damla*. Mustafa Balel (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turan, N. S. (2012). Mısır Kültürel Kimliğinin Özgün Yüzü: Ümmü Gülsüm. İstanbul: *Evrensel Kültür Dergisi*. sayı 247, s. 20-24.

Turan, N. S. (2006). Mısır'da Ulusal Bir Sembolün Oluşumu; "Mısır'ın Dördüncü Piramidi: Ümmü Gülsüm. Ankara: *Folklor ve Edebiyat.* cilt 46, s. 291-311.

Turan, N. S. (2012). Propaganda ve Popüler Kültür: Nasır Döneminde Mısır'da Pan-Arabizmin Kültürel Araçlarının İnşası. *Uluslararası Ortadoğu Kongresi Bildiri Kitabı.* Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Yayınları. c. 2, s. 90-99.

Turan, N. S. (2010). Türk Popüler Müziğinde Mısır Etkisi, İstanbul: *Andante Klasik Müzik Dergisi*. s. 48-49.

Wicke, P. (2006). *Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi.* Serpil Dalaman (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taş Plaklarda Gizlenmiş Kadın Solist Performansları

Women Soloist Performances Cloaked in Gramophone Records

ŞEYMA ERSOY ÇAK*

ÖZET

Osmanlı Devleti'nin son, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk zamanlarında müziğin topluma iletilmesinde en önemli teknolojik araç kuşkusuz gramafon ve pikaplar aracılığıyla dinlenen taş plaklar olmuştur. Sahibinin Sesi (His Master's Voice), Odeon ve Columbia gibi firmaların elindeki kayıt piyasası, 1926-27 yıllarında şarkı, gazel vb. türlerin çeşitlenerek türkü, kanto, oyun havası, tango, operet, taksim, laz havalarına uzanan yelpazesi ile dikkat çekicidir.

Charles ve Emil Pathe kardeşlerin plak şirketi olarak Pathe etiketi ile, Cumhuriyet döneminde diğer şirketlerden önce İstanbul'a gelmiş, Tanburi Refik Fersan, Lale ve Nergis Hanımlar, Deniz Kızı Eftalya, Kemani Sadi Işılay, Kemani Reşat Bey (Erer), Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk ve Kanuni Artaki (Candan) gibi önemli isimlerin ilk plaklarını kaydetmiştir. (Ünlü, 2004: 283) Bu isimler arasından Lale ve Nergis Hanımlar'ın bir özelliği dikkat çekici olmuş ve araştırmanın odak noktasını oluşturmuştur.

1 Ekim 1931 yılında ilk sayısı yayınlanan *Ses* dergisi radyo, film ve gramafon hakkında bilgiler içerirken, yeni plakları da tanıtan bir katalog yayınlar. O döneme ait yeni plaklar arasında Odeon'un yayınladığı Seyyan, Mahmure, Seniha ve Melahat Hanımların yanı sıra, Münir Nurettin Selçuk, Lale-Nergis Hanımlar ve Fikriye Hanım'ın da yeni plakları piyasaya çıkmıştır. Ancak, 1932 yılı Sahibinin Sesi kataloğunda yer alan isimlerden, fotoğraf ve özgeçmişlerini verdiği sanatçılar arasında takma isimleri ile plak dolduran Lale L.İ ve Nergis N.İ Hanımların fotoğrafları yayınlanmamıştır. (Ünlü, 2004: 313) Bu anlamda, dönemin dergilerinde boy göstermeden, takma isimle plak dolduran bu kadınların icra ve *performans*ları üzerinden ün kazanmış olmaları önem taşır. İcranın niteliği ve performansın önemi üzerinden dönemin yıldız sanatçı olma koşullarının değerlendirileceği bu araştırmada amaç, ilk dönem taş plak kadın ses sanatçıları üzerinden değerlendirmeler yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Taş Plak, Kadın Solist, Performans.

---

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İstanbul, ersoyseyma@gmail.com
Asst. Prof. Dr., İstanbul Medipol Universty, Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Istanbul.

ABSTRACT

Gramophone records have been the most important technological tool for delivering the music to the society at the early period of Republic and at the end of the Ottoman Empire through gramophone and phonograph. Having held by the companies such as His Master's Voice, Odeon and Columbia, the record market has been attractive with its spectrum from folk songs, to canto, belly dance music, tango, operetta, improvisation, laz music by varying songs and gazelle in 1926-1927.

The Pathe as the music label of Charles and Emil Pathe brothers came to Istanbul before any other companies in the Republic period and important names such as Tanburi Refik Fersan, Lale and Nergis Hanımlar, Deniz Kızı Eftalya, Kemani Sadi Işılay, Kemani Reşat Bey (Erer), Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk and Kanuni Artaki (Candan) have recorded their first records. (Ünlü, 2004: 283) Lale and Nergis Hanım among such names are noteworthy for their features and are the focus point of such research.

On December 1, 1931, Ses magazine published its first issue and gave information about the radio, film and gramophone and published a catalog for the new records. The new records of Seyyan, Mahmure, Seniha and Melahat Hanım as well as, Münir Nurettin Selçuk, Lale-Nergis Hanımlar and Fikriye Hanım have been put into the market by the Odeon among other records in that period. However, the pictures of Lale L.İ and Nergis N.İ who had made records with nicknames among such artists whose pictures and resumes had been presented among the names in His Master's Voice catalog in 1932 had not been published. (Ünlü, 2004: 313) In this sense, it is important that these women became famous with their performances by making records with their nickname without appearing in the magazines of that period. The aim of this research is to make an assessment of the gramophone women vocalists in which the conditions of being a star artist will be assessed over the importance of qualification of performance.

Keywords: Gramophone Records, Women Soloists, Performance.

Giriş

Anthony Giddens, modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzlarının geleneksel yapıdan kopuşa neden olduğunu ileri sürmektedir. Bu görüşe göre, modernliğin Batı'dakine benzer şekilde Doğu toplumlarında benimsenememesinin nedeni, geleneksel yapıdan kopamayışlarıdır. Ayrıca, modernlik yalnızca toplumların varolan düzenlerine değil, bireylerin özel yaşamlarına dek sızacak güçtedir. Bu nedenle Doğu'da, özellikle de İslamiyet'in hakim olduğu toplumlarda modernlik tam bir açmaz haline gelir. (Yüksel, 2002, s.14) Ancak yine de Osmanlı'lılardan başlayarak Cumhuriyet'in kuruluşuyla devam ettirilen yenilikçi (modernleşme) akım; yeni yaşam tarzları, zevkler ve eğlence biçimlerinin

yeşermesi için zemin oluşturmuştur. Her alanda esen değişim rüzgarları ve modernleşme çabaları; müzik dahil bir çok alanında etkilendiği bir sürece işaret etmektedir.

19.yy'ın sonlarına doğru nota yayınlarının başlaması, batı notasının yaygınlaşması, geleneksel müziğin de bu açıdan (yazılabilme, kaydedilebilme) yeni bir boyuta taşınmasına sebep olmuştur. Yapılan müziğin öncelikle yazılı ancak daha da önemli olarak ses kayıtlı hale gelmesi popülerlik kavramının önünü açan en önemli faktörlerdir. 1877 yılında Thomas Edison'un fonografı bulmasıyla başlayan ses kaydı tarihçesi, bal mumu plakların sınırlı sürelerle kayıt yapabilmesi sebebiyle popüler kültür unsurları açısından elverişli bir gelişimdir. Böylece, dönemsel olarak her konuda geçerli olmaya başlayan standartlar ve sadeleşmeler müzik piyasasına da etki etmeye başlamış olur. Sesin kaydedilmesinin ardından; sadelik, basitlik ve standardizasyon gibi öğeler, müziği dönüştürme sürecini başlatmıştır. Fonograf ile yavaş yavaş gelişmeye başlayacak olan ses kayıt işlemi, gramofonun gelişmesiyle, tekrar edebilme olanağının da kapılarını aralamıştır. Bu süreçle beraber özellikle Avrupa ve Amerika'da yayılmaya başlayan plak üretimi; Osmanlı döneminde II. Abdülhamid'in başta olduğu 1900'lü yılların başında, Alman ses teknisyeni Tantix'in İstanbul'a gelmesiyle devam eder. Tantix, ilk gramofon plak kaydını, Yeni Camii civarında gerçekleştirir. Aslında İstanbul, Edison'un keşfinden on küsür yıl sonra fonograf ile tanışmıştır. Bu süreçte; Tanburi Cemil Bey olmak üzere epeyce sayıda sanatçının kaydı yapılmaya başlanmıştır. Ancak, fonograf, zor bir alet olduğundan yaygınlaşamamış ve müziğin her yana dağılabilmesi için gramofonun İstanbul'a gelmesi gerekmiştir. (Ünlü: 2004) Üreten-sanatçı bileşenine üçüncü bir unsur olarak dinleyicinin de eklenmiş olması; kitle iletişim araçlarının hız ve yayılım olanaklarıyla birleşince, popüler kültür kavramının beslenmesine ve toplumun kendi 'yıldız' sanatçılarını yaratmaya başlamasına da olanak sağlamış olur. 20.yy'da ise giderek yaygınlaşan gramafonlar, sosyal hayatın değişmez bir parçası haline gelmişler; önemli miktarda plak yayınlanmış, hatta daha sonraları İstanbul'da taş plak fabrikaları kurulmuştur.

Osmanlı'da başlayan batılılaşma hareketlerinin ardından taş plaklar sayesinde oluşacak kayıt piyasasıyla da popülerlik kavramı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, ilk popüler müzik türü olarak adlandırılan kantolar ve tangolar plak kayıtlarıyla tekrar karşımıza çıkar. İlk tango[1] beste de-

[1] Tango; Buenos Aires, Arjantin ve Montevideo, Uruguay kökenli bir dans ve müzik türüdür. Dansla beraber gelişen müzik tarzı da aynı adla anılmaktadır. Tango müziğinin temel çalgısı Alman icadı olan fakat ismini Arjantin Tango'su ile duyuran akordeonun akrabası bandoneon'dur. "Tango" adının, Afrika tamtamlarının çıkardığı "tan-go" seslerinden ya da Latince dokunmak anlamına gelen "tangere" fiilinden türediği sanılmaktadır. Arjantin Tan-

nemesi, operet bestecisi Muhlis Sabahattin Bey'e aittir. 1828-29 yıllarında Sahibinin Sesi firması tarafından kaydedilmiş bu sözsüz eserin adı *Tango Türk*'tür. Necip Celal Andel'in bestelediği ve güftesini Necdet Rüştü Efe Tara'nın yazdığı eser ise; *Mazi kalbimde bir yaradır*, ilk sözlü Türk tangosu olarak bilinir. Bu eser, bestelenişinden dört yıl sonra 1932 yılında Seyyan (Oskay) Hanım tarafından plağa okunmuştur. Türk tangosunun ilk ve en büyük bestecisi Necip Celal Antel dışında, Fehmi Ege, Necdet Koyutürk Türk tangosunun hem besteci hem de orkestra şefi olarak ünlenen önemli isimleridir. (Ünlü, CD Kitapçığı) 1920'li yıllardan itibaren popüler müzik türlerinden opera ve operetler, hızla büyük şehirlerde yaygınlaşmış; Beyoğlu'nda meşhur operalar, bazı İtalyan kumpanyalarınca oynanmaya başlanmıştır. Ayrıca yerli operetler yazılmaya başlanmış, bir takım revü şarkıları, tango, vals gibi popüler şehir kültürünün ürünleri özellikle 20'lerde çok taraftar bulmaya başlamıştır. (Paçacı, 1998, s.12) 1868'de Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda ilk Türk operetleri, daha sonra da ilk Türk operaları sahnelenmeye başlar. Dikran Çuhaciyan'ın *Arif'in Hilesi, Kemani Haydar Bey'in Pembe Kız, Çengi* gibi… Çuhaciyan'ın *Leblebici Horhor*' adlı eseri, ilk Türk opereti olarak tarihe geçmiştir. (İlyasoğlu, 1999: 70) Böylece önceleri sadece erkeklere mahsus olan ev dışındaki yaşam ve eğlence anlayışı, gün geçtikçe kadınları da kapsayarak yeni bir boyuta ulaşmıştır. Bu yıllarda İstanbul, İzmir, Selanik gibi merkezlerde orkestralar eşliğinde valsler yapılmaktadır. (Ünlü: 2004) İstanbul'un temaşa sanatlarını zenginleştirenler arasında Güllü Agop, Küçük İsmail ve Minakyan kumpanyaları önemli yer tutar. Ulusal operada ilk eserler 1934 yılında Atatürk'ün emriyle yazılan tek perdelik üç yapıtla ortaya konmuştur. Ahmet Adnan Saygun'un *Özsoy* ve *Taşbebek Operası* ile Necil Kazım Akses'in *Bayönder Operası*… (İlyasoğlu, 1999: 75)

Haberleşmenin en önemli adımlarından biri Telsiz Telefon Türk Anonim şirketinin, 8 Eylül 1926'da radyo[2] yayını yapmaya başlamasıyla

---

gosunun müziği 2/4'lük, 3/4'lük veya 4/4'lük ölçülerde olup, sert hatlıdır ve ritimleri belirgindir.

[2] Radyo, iletişim araçlarının genelde yetersiz olduğu yerlerde, ulusal birlik nosyonunun propagandasının önemli bir aracıdır. Dünyanın gelişmiş bölgelerinde, radyo kamuya açık alanlarda dinlenir. Güngör'e göre milliyetçi reformizmin doruğa ulaştığı 1935 yılında, Türkiye'nin kırsal kesimindeki kayıtlı radyo sayısı 4834'tür. Bu radyo alıcıları 'konuk odaları'nda durmaktadır. Dolayısıyla, Türkiye'deki ulusal inşa sürecinin kritik bir safhasında haber bültenleri, 'yeni' Türk dilini, tarihini ve folklorunu yayan eğitim programları ve Türkiye'nin 'Avrupalı' kimliğini temsil eden, yeni yeni onaylanmış müzik türleri, kırsal bölgelerde kamusal alanda yer almıştır. Devletler sahip oldukları teknoloji ve teknolojinin karşıt sistemleri sansürleyerek dışlayabilme gücü aracılığıyla medya sistemlerini denetim altında tutarlar, bu tür bir kontrol, otoriter devletlerin çok azının gözden kaçırdığı bir toplumsal denetim aracıdır. Ancak, medya sistemlerinin 'su geçirmez' toplumsal denetim araçları olmadıklarını da gerekir. Bu sistemler çoğu zaman, Enzerberger'in ifadesiyle 'sızıntı-

atılmış olur. Böylece Türkiye'deki ilk radyo yayınları, 1927 yılının Mart ayında İstanbul'da gerçekleşir. İstanbul Eyüp'de, Ankara Babaharman'da birer istasyon kurulmuş, aynı yıl deneme yayınlarına başlanmıştır. 1934 yılında Beyoğlu'ndaki Ambasador kahvehanesine taşınan (Paçacı: 1999, s.19) bu istasyon üzerinden İstanbul radyosunda; 'Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Musiki Heyeti' fasıl müziği, 'Telsiz Telefon Stüdyo Orkestrası' ise Batı müziği yayınları gerçekleştirmiştir. Ankara radyosu, olanaklarının kısıtlı olması sebebiyle "Riyaset-i Cumhur Müzik Takımı"ndan yararlanmış, radyonun günlük program akışı senfonik müzik, caz müziği, fasıl müziği ve ajans haberleri olarak hazırlanmıştır. (Erol, 2002) İstanbul ve Ankara'yla sınırlı olan radyo yayınlarının müzik dinleyicileri, Anadolu'ya dağıtılan plaklar sayesinde sayıca çoğalmaya başlar.

Gramofon ve taş plak sanayinin gelişmesi, radyonun icadı, 1925 yılından başlayarak plakların elektrikli mikrofonlar aracılığıyla kaydedilmeye başlanması; müziğin toplumun geniş kesimlerine ulaşmasını sağlamış, 1930'lu yıllar dünyada ve Türkiye'de eğlence, dans ve müziğin büyük bir patlama yaptığı yıllar olmuştur. (Ünlü, 2004: 312) Bununla beraber bir zamanlar İstanbul eğlence hayatının gözdesi olan kanto, 1935 yılından itibaren yeniden gündeme gelmiştir. Bu geleneksel birikimin zenginliği ve kantonun güncel olanı yakalayıp hicvetme yönü yeniden keşfedilmiştir: Kaptanzade Ali Rıza Bey, Dramalı Hasan Güler, Refik Fersan, Kadri Şençalar, Sadettin Kaynak, Mildan Niyazi Ayomak gibi besteciler kantoyla ilgilenmeye başlayarak yeni kantolar bestelemişlerdir. Kelime anlamı olarak kanto, şarkı söylemek anlamına gelen İtalyanca "cantare" kelimesinden dilimize geçmiştir. Bir müzik türü olarak tanımlamak gerekirse kanto; özellikle bir kadın tarafından söylenen; dans ve şarkının aynı anda bir orkestra eşliğiyle icra edildiği, sözleri içerisinde sıkça kinayeye yer verilen, konuları açısından yaşadığı dönemin güncelliğini yansıtan, genellikle hareketli, döneminde sarayda ve şehirde icra edilen müziklerden farklı olan şarkılardır. Sadi Yaver Ataman kantonun, 1870 yılında İstanbul'a gelen gezginci bir tiyatrodan alındığını ifade etmektedir. (Özbilen, 2006: s.4) İlk popüler müzik türü olarak kantolar arasında, Cumhuriyet döneminde bestelenen ve Direklerarası'ndaki örnekleri açısından çeşitli farklılıklar mevcuttur. Bu dönemde bestelenen kantolar, öncelikle sahnede söylenmek için değil, taş plaklara okunmak için bestelenmiştir. Bestecileri ve yorumcuları farklı farklı kimselerdir. Eşlik eden sazlar değişmiş, orkestranın yerini saz ta-

---

lı'dırlar: anlamlar tümden denetim altında tutulamazlar ve teknolojiler nadiren kusursuzdur. Örneğin, yukarıda tartışılan dönemde, Klasik Batı müziği Türk köylülerine hitap etmiyordu. Köylüler radyoyu ya kapatıyor ya da daha kötüsü kolay ulaşılabilir bir frekanstan daha güçlü yayın yapan Mısır radyosunu dinliyordu. (Stokes, 1998)

kımı almış, fokstrot, rumba gibi dönemin moda tür ve ezgilerinden esinlenilmiştir. Nazmiye Sedat, Makbule Enver, Mahmure Şenses, Küçük Nezihe, Mahmure Handan Hanım bu dönemin belli başlı kanto sanatçılarıdır. Taş plak sanayinin gelişimi gerçek anlamda bir popülerleşme döneminin başlangıcı olmuştur. Ayrıca, Cumhuriyet sonrası kantolarına besteciler ve plak firmaları doğrudan kanto dememişler, plak etiketlerinde bu eserleri *fantezi* olarak adlandırmışlardır. Gerçekte bir müzik terimi olmayan bu tanımın, ne zaman, neden ve kimin tarafından ortaya atıldığı bilinmemektedir. 1950'lerde kanto neredeyse tamamen ortadan kalkmış, radyo eğlence programlarında eski günleri anımsamak için çalınıp söylenen bir musiki olmuştur. 1960'lı yıllarda Üsküdar'da bir tiyatro severin kanto geceleri düzenlemesiyle Nurhan Damcıoğlu, Oya Alaysa, Meral Küçükerol gibi sanatçılar tarafından gazino sahnelerinde yaşatılmaya çalışılan kanto, bugün ancak varlığını taş plaklarda sürdürmektedir. (Ünlü, CD Kitapçığı)

Osmanlı Devleti'nin son, Cumhuriyet'in ilk yıllarında müziğin topluma iletilmesinde taş plaklar[3] müzik sektörü için önemli araçlardandır. Charles ve Emil Pathe kardeşlerin plak şirketi; Pathe etiketiyle, Cumhuriyet döneminde diğer şirketlerden önce İstanbul'a gelmiş, Tanburi Refik Fersan, Lale ve Nergis Hanımlar, Deniz Kızı Eftalya, Kemani Sadi Işılay, Kemani Reşat Bey (Erer), Mesud Cemil, Münir Nurettin Selçuk ve Kanuni Artaki (Candan) gibi önemli isimlerin ilk plaklarını kaydetmiştir. (Ünlü, 2004, s. 283) Bu isimler arasından Lale ve Nergis Hanımlar'ın isimlerini gizleyerek plaklar doldurması kadın sesinin gizli popülerliğini yansıtması açısından önemli örneklerdendir. Türk Makam Müziği'nin popülerleşme süreci şarkılar ve tangolarla olmuştur. Özellikle kadınların seslerini plak kaydına vermek konusunda çekinceleri olduğu bilinmesine rağmen, bu durum Lale ve Nergis Hanımlar, Deniz Kızı Eftalya ve Seyyan Hanım gibi gizli kadın solistlerin ünlenmesine engel teşkil etmemiştir. 1929 yılında doldurulmuş olan plaklarda çeşitli eserler okumuş olan sanatçıların isimleri şöyledir: Nezihe Hanım; Alaturka ve Alafranga şarkılar seslendirmiş, Nimet Vahit Hanım; Rigoletto'yu Türkçe seslendirmiş ve dört dilde yirmi eser okumuştur. Hikmet Rıza Hanım; Alaturka parçalar ve Süleyman operetinden parçalar okumuş, Nazmiye Sedat Hanım; Halk türküleri ve tango okumuş, Naime Hanım; Alaturka şarkılardan oluşan yirmi adet plak doldurmuş, Güzide Hanım; gazeller, şarkılar, türküler okumuş, Hadiye Hanım; şarkılar okumuş kadınlardır. Fikriye (Şakrakses) Hanım; tangolar okumuş ve

[3] 78 devirlik, her iki yüzünde birer eserin kaydedildiği, elektrikli veya elle çalışan gramafonda çalınan plak türüdür.

döneminin öncü kadın okuyucu ve plak dolduran sanatçılarından olmuştur. (Gezgin, 2007: 87)

1930'larda dünyayı saran giyim-kuşam merakı, müzik ve danslı eğlence yaşamı Türk toplumunda da etkisini göstermiş, çay saatlerinde, danslı, çalgılı toplantılar, "bir vesileyle tertip olunan balolar" eğlence anlayışlarını değiştirmeye başlamıştır. Değişimin en farkedilir yanı ise kadınların toplum içerisinde gittikçe artan önemi olmuştur. Danslı, eğlenceli toplantıları, baloları, gece hayatıyla "alafranga hayat tarzı" vazgeçilmez olmaya başlamış; dans, özellikle de tango çok şey demek olmuştur. Bu dönemde tangoların, fokstrotların, çarlistonların, operetlerin, fantezilerin yorumlayıcısı hep kadınlardır. Bu türlerin plaklara yapılan kayıtlarının büyük bir çoğunluğunu kadın solistler gerçekleştirmiştir. 1 Ekim 1931 yılında ilk sayısı yayınlanan *Ses* dergisi radyo, film ve gramafon hakkında bilgiler içerirken, yeni plakları da tanıtan bir katalog yayınlar. O döneme ait yeni plaklar arasında Odeon'un yayınladığı Seyyan, Mahmure, Seniha ve Melahat Hanımların yanı sıra, Münir Nurettin Selçuk, Lale-Nergis Hanımlar ve Fikriye Hanım'ın da yeni plakları piyasaya çıkmıştır. Ancak, 1932 yılı Sahibinin Sesi kataloğunda yer alan isimlerden, fotoğraf ve özgeçmişlerini verdiği sanatçılar arasında takma isimleriyle plak dolduran Lale L.İ ve Nergis N.İ Hanımların fotoğrafları yayınlanmamıştır. Yalnızca seslerini duyduğumuz bu iki solistin isimleri bile gizlidir. Dönemin dergilerinde boy göstermeden hatta isimlerini gizleyerek, takma isimle plak dolduran bu kadınlar, icra ve *performans*ları üzerinden ün kazanmıştır. (Ünlü, 2004: 313)

Önce kanto, sonra operetler, daha sonra da tango, Türkiye'ye giren ilk popüler Batı müzikleridir. Aynı zamanda, Osmanlı toplumundaki "Kadın Kimliği"nin saray ve çevresi dışında değişimini, popülerleşmesini sağlayan ve sanatsal olarak ön plana çıkaran ilk müzik türlerindendir. Batılılaşan ve modernleşen Osmanlı toplumunun değişen yeni kadın kültürünü popüler bir anlamda yansıtmasıyla da çok önemlidir. Çünkü, kantonun başlangıcında önemli olan kimlik, kadın solist kimliğidir, erkekler ise bu türe daha sonraları dahil olmuştur. Peruz, Şamran, Kamela (Fatika), Virgin, Agaumi, Aranik, Pipina, Anjel, Matilt Viktorya, Büyük Mori, Eleni, Büyük Amelya, Minyon, Virjin, Viyaley, Flora, Küçük Amelya bu dönemin önemli popüler kadın kantocularıdır. İlk önceleri tek başlarına sahneye çıktıkları gibi, daha sonraları erkeklerle de düetler yapmışlardır. (Beşiroğlu, 2003) Arjantin'de doğup, Avrupa yoluyla İstanbul'a ulaşan tango, gelirken Endülüs ve İtalyan folklorundan yararlanarak yeni bir şekil almıştır. Bu yeni form Türkiye'de benimsenmiş, birbiri ardına tango yorumlayan ve besteleyen sanatçılar ortaya çıkmıştır. (Aksoy, 2008) Bu dönemde popüler bir yıldız haline gelen Celal İnce, beyaz smokin ceketi, papyonu ve arkaya doğru taranmış saçları ile

oldukça ünlenmiştir. Plaklarda okuyan ilk kadın solistler olarak Deniz Kızı Eftalya, Seyyan Hanım ve Lale Nergis Hanımlar ise kadın kimlikleri ve popüler müzik türlerinin ilk örneklerini seslendirmeleri hasebiyle önemli isimlerdir.

Jandarma Yüzbaşısı Yorgaki Efendi'nin kızı olarak 1891 senesinde İstanbul'un Büyükdere semtinde doğan Deniz Kızı Eftalya'nın asıl adı Atanasia Yeorgiadu'dur. Yorgaki Efendi'nin evine gelen konuklara saz çaldığı esnada babasına eşlik eden Eftalya, daha sonraları Galata kahvelerinde şarkılar söyler. Eftalya Hanım genç kızlığında, Büyükdere'den sandalla denize açılıp, "Mehtabiye" denilen musikili boğaz gecelerinin sandal sefalarında gece boyunca şarkılar söyleyerek de ün kazanmıştır. İlk dönemlerde, adının kantocular arasında geçmesinin nedeni; Galata semtinin çalgılı kahvelerinde sahneye çıkması ve o zamanlarda şarkı ve türkü yorumlamasından kaynaklanmıştır. Eftalya Hanım'ın Galata kahvelerinde başlayan müzik yaşamı, Türk müziğinin önemli bestecilerinden kemani Sadi Işılay ile evliliği solistliğini de pekiştirmiştir. İlk plaklarını 1923-1926 yılları arasında eşiyle birlikte Fransa'da doldurur. Aynı dönemde Avrupa ve Ortadoğu'da konserler verir. Dar-ül Elhan (Türkiye sınırlarında açılan resmî ilk müzik okulu) adına plak dolduran ilk gayrimüslim sanatçı olmasından dolayı tepki çekmemek amacıyla, doldurduğu 30 kadar plakta kendi adı yerine takma Türk isimleri kullanır. (bir Türk ile evlenerek, soydaşlarının Türkiye'yi terk etmek zorunda kaldığı olaylar sonrasında dahi Türkiye'yi terk etmemiştir). Eftalya Hanım'ın, plaklarıyla ününü İstanbul dışına taşıdığı da söylenir. Örneğin, Yunanistan'da oldukça meşhur iken, Türkiye'de yayınladığı ilk plaklarına isminin yazılması yasaklanmıştır. 1927 sonrası doldurduğu plak sayısı 50'ye yaklaşır. Bu dönemde plak yapmak, dinleyici sayısının artması bakımından oldukça önemlidir. Atatürk'ün huzurunda şarkı söyleyip onun sevgisini ve övgüsünü kazanınca, 1930'dan itibaren doldurduğu Columbia Plakları'nda adını artık gizlememiştir. Aynı zamanda; Cumhuriyet Dönemi'nde çok sayıda plak okuyan Eftalya Hanım'ın, sahneye çıkan ilk assolistlerinden olduğu da düşünülebilir.

20 Ağustos 1933 tarihinde Taksim "Panaroma Bahçesi"; Mısırlı Yıldız Kuki, Bayan Mualla Sadi, Selahattin Pınar, Bimen Şen, Bayan Hamiyet'ten (Yüceses) oluşan bir kadroyla dinleyicilere seslenmekteydi. Aynı yılın Ocak ayında Londra Birhanesi'ndeki gazete ilanı şöyle verilmiştir: *Zevk ve musiki erbabının bir müddetten beri mütehassır (hasret) kaldığı Deniz Kızı Eftalya Hanım'la Kemani Sadi Bey icra eyledikleri seyahatlerinden avdet ederek Bayram birinci gününden itibaren müsamerelerine devam edecekler ve heyeti musikiyenin yevmi mezkurda (adı geçen gün) saat tam 5'ten itibaren icrayı ahenk eyleyeceğini muhterem müşterilerimize tebşir (müjde) eyleriz.* (Ünlü, 2004, s. 324) 1934 yılında Yesari

Asım Arsoy Columbia firmasının müzik danışmanı ve stüdyo sorumlusudur. Arsoy, o dönemde Refik Fersan'ın (Nihavend makamı ve Aksak usulündeki) *"Beğendim Biçimini-Kadıköylü"*, *"İçim Yanıyor, Kalbim Kanıyor-Zehra"* gibi eserlerini Deniz Kızı Eftalya'ya okutur. Aynı dönemde, Safiye Ayla ise "Latif ve muhrik (yakıcı) sesi ile müştehir (ünlenmiş) Columbia'nın meşhur mugannisi" olarak tanınan kadın yıldızıdır ve Ayla'da benzer eserleri seslendirir. Deniz Kızı Eftalya, 15 Mart 1939 tarihinde vefat etmiştir.

Seyyan Hanım (Oskay) 1913 yılında İstanbul'da doğar. Henüz çok küçük yaşlarda sesinin güzelliği ve müziğe olan ilgisinden dolayı, İlköğretiminin ardından İstanbul Konservatuarı'na devam eder. Bu esnada, Talariko Bey'den dersler alırken, Türk Ocağı Konserleri'ne iştirakının yanı sıra çeşitli konserlerde sesini gösterir. Konservatuar yıllarında Fransızca ve İtalyan'ca şarkılar okur. Bu şarkıları bir süre sonra Kadıköy Opereti'nde (şimdiki Süreyya Sinemasının olduğu bina) söylemeye başlar. Yabancı kökenli şarkıların yanında, hocası Kaptanzâde Ali Rıza Bey'in 1914-1920 yılları arasında yaptığı ilk Türk Operet çalışmalarındaki müzikal anlayışı yansıtan, *Efem, Çoban Yıldızı, Akşam Garipliği, Zavallı Aşk* gibi Türk müziği örneklerinden oluşan konserler verir. Bu dönemlerde henüz 16 yaşındadır. Bu dönemde Muhlis Sabahattin Bey'e karşı Columbia firmasının bulduğu isim Kaptanzâde Ali Rıza Bey'dir. Ali Rıza Bey'in *"Çapkın Süleyman"* operetinden şarkılar söyleyen Hikmet Rıza Hanım'a, Şark Hanımlar Musiki Hey'eti eşlik etmiştir. Seyyan ve Feyza Hanımlar'da Hoca Kaptanzade'nin öğrencileri olarak; *Ali Onbaşı, Zavallı Aşk, Balıkçı Valsi, Hicran, Akşam Garipliği, Efenin Bayramı* gibi pastoral özellikleri olan yenilikçi (fantezi) eserlerini plaklara okumuş olan solistlerdir. Nazmiye Sedat Hanım; *Voyvo, Cici Bey, Çapkın Kız* gibi Columbia'nın yayınladığı plaklarda sesini duyurmuştur. Makbule Enver Hanım da Columbia etiketli plaklara bestecinin yeni tarz kantolarını, fantezilerini seslendirmiştir. *Bu Senenin Hanımları, Bar Çiçeği, Asri Hovarda* gibi…1930-31 Columbia umumi kataloğunda yer alan yirmi beş kadar hanım okuyucunun plaklarda seslendirdiği eserin yarısı gazel, şarkı, türkü gibi eserlerse, diğer yarısı da yenilikçi fantezi, kanto türü eserlerdir. (Ünlü, 2004, s.328-29)

Bu dönemde Seyyan Hanım, Sahibinin Sesi firmasına geçmeden önce *Aşk Mevsimi, Kafesinizde Kuş Olsam, Ne Kadar Oynak* gibi fantezileri seslendirmiştir. Okuduğu bu şarkılar ilk olarak Columbia Firması tarafından kayıt edilir ve günümüze kadar ulaşır. Bir kaç plakta kendisine Feyza Hanım da eşlik eder. Daha sonraki plak kayıtları ise Sahibinin Sesi firması tarafından gerçekleştirilir. Seyyan Hanım, Teğmen Sait Oskay ile evlenerek, Oskay soyadını aldıktan sonra eşinin görevi dolayısıyla Anadolu'nun birçok farklı ilinde yaşamıştır. Plaklar yapmak için bu-

lunduğu Sarıkamış'tan yılda bir iki kez İstanbul a gelir. Yeşilköy'de, Necip Aşkın Orkestrası eşliğinde stüdyoya girer, plaklar yapar, ses ve müzik çalışmalarını devam ettirir. Bu gidip gelmeler 1942'ye kadar, yaklaşık 12 yıl sürer. Elliyi aşkın plak yaptığı halde, en çok, söylediği tangolarla ün kazanır. Seyyan Hanım gerçekte; *Kim içerse Halis Düzü, Daktilo, Cici Berber, Yaramaz, Cemile, Döktür* gibi rumbalar, foksrotlar, Ankara, Demiryolu gibi marşlar okumuşsa da asıl ününü, tango okuyucusu olarak yapmıştır. Bu yüzden Seyyan Hanım, Lale-Nergis kardeşler gibi taş plakların gizli birer yıldızı olarak tarihte yerlerini alırlar. 1970'lerin sonunda sahneye son kez çıktığında seyircilere, *'Biz şimdiki sanatçılar gibi elimizi kolumuzu sallamazdık. Mum gibi durur, şarkımızı söyler, alkışımızı alır ve annemizle eve giderdik'* diyerek seslenmiş, 16 Mayıs 1989'da, Maltepe'deki evinde 76 yaşında vefat etmiştir.

Lale ve Nergis Hanımlar yine Cumhuriyet'in ilk yıllarında plaklara şarkı okuyan ancak kendilerini gizleyen kadın solistlerdendir. Rumelili bir aileden gelen bu iki kardeşin adlarını gizleyerek plak doldurdukları bilinir. 1986 doğumlu olan Lale Hanım'ın asıl adı Lebibe İhsan Sezan, (1896-1971 Selanik) ve Nergis (1895-1975) Hanım'ın asıl adı ise Neyyire İpekçi'dir. Liseye kadar Selanik'te okumuş olan kardeşler, Balkan Savaşı'ndan sonra Türkiye'ye gelmiştir. Neyyire ve Lebibe kardeşlerin müzik kabiliyetleri küçük yaşlarında anlaşılınca, babaları hem piyano ve şan dersleri aldırmış, hem de Udi Nevres Bey'den repertuvar öğrenmelerine fırsat hazırlamıştır. 1920'li yıllarda İstanbul'da yaşayan Petersburg Konservatuvarı öğretim üyesi Monçanova ve Paris Konservatuvarı hocalarından Madam Namer'den de piyano ve şan dersleri almışlardır. Plak doldurmaya başladıklarında otuzlu yaşlarının başlarında olan kardeşlerin; Colombia ve Sahibinin Sesi gibi firmalardan plakları çıkmıştır. Hammâmizâde İsmail Dede, (Hicâz şarkı; İndim Yarin Bahçesine Gülden Geçilmez, Aksak usulünde) Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi, önceki dönemlerin bestekârlarına ait şarkı icralarının yanı sıra daha çok Lem'î Atlı, Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Artaki Candan gibi bestekârların yeni şarkılarını plaklara okumuşlardır. Lale ve Nergis Hanımlar'ın eşlikçileri arasında Udi Nevres Bey, Kemani Nubar Tekyay, Kemani Sadi Işılay, Kemençe sanatçısı Niyazi Seyhun, Kanuni Artaki Candan ve Mesut Cemil gibi tanınmış müzisyenler vardır. Bu müzisyenler eşliğinde birçok 78'lik plak doldurmuşlardır.

1931-32 yılında Sahibinin Sesi firması sanatçı kataloğunda Lale L.İ. ve Nergis N.İ Hanım kardeşler de vardır. Pathe, Columbia ve en son olarak da Sahibinin Sesi için plaklar yapmışlar, firma sahneye çıkmayan, plaklara takma isimlerle okuyan sanatçılar için "FQ" harfleriyle başlayan özel bir seri açmıştır. Lale ve Nergis Hanımlar ayrı ayrı ve birlikte olmak üzere kısa zamanda otuz beş plak kaydı gerçekleştirmişlerdir. O

dönemde, yaklaşık beş yıldır bu firma için plaklar yapan Münir Nurettin Selçuk'un plaklarının sayısının elli kadar olduğu düşünüldüğünde, azımsanmayacak bir sayıda plak doldurmuş oldukları da ortaya çıkmış olur. Bu süreçte, tıpkı Lale ve Nergis Hanımlar gibi daha önce de Columbia ve Odeon için plaklar yapmış olan Seyyan Hanım da, Sahibinin Sesi firmasına geçmiştir. 1932 yılında Sahibinin Sesi kayıtlarında yalnızca üç plağı yayınlanan Seyyan Hanım, 1933 yılı kataloğunda on beş plakla yer almıştır. Tangoların yanı sıra fokstrotlar, Dramalı Hasan ve Şefik Gürmeriç gibi bestecilerin fantezilerini, kökleri tangoya uzanan yeni tarz eserlerini Yeşilköy stüdyolarında seslendirmiştir. (Ünlü, 2004: 337)

Taş plak icralarında seslerini duyduğumuz ancak plak kataloglarında gerçek isimlerini ya da fotoğraflarını gizlemiş olan bu solistler; popüler müzik türlerinin ilk temsilcileri olarak tanınmış ve performanslarıyla birer yıldız haline gelmişlerdir. Bazısı sahneye hiç çıkmamasına ve/veya radyolarda icra yapmamasına rağmen yalnızca plaklarıyla tanınmış ve dönemin kadın solist ekolünü temsil etmişlerdir. Türk Müziği'nin yanı sıra Batı Müziği eğitimi alarak; kantodan tangoya, şarkıdan türküye çeşitli türlerde icralarıyla popüler müzik alanının da ilk temsilcileri olmuşlardır.

Kaynakça

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar,* İstanbul, Pan Yayıncılık.

Beşiroğlu, Ş. Şehvar. (2003).“Türk Müziği'nin Yenileşme Sürecinde Yeni Bir Tür: Kantolar”", *Folklor Edebiyat Popüler Müzik Özel Sayısı,* S.36, s. 69–80.

Erol, A. (2002). Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren*, Biyografya 3 Zeki Müren*, İstanbul, Bağlam Yayınları.

Gezgin, Hakkı Süha. (2007). *1929'da Plaklarda Dinlediğiniz Sanatkarlar*, İstanbul, Merkez Kitapçılık.

Özbilen, Berna. (2006). *“Kantonun Değişim Süreci ve Yakın Dönem İcralarının Değerlendirilmesi”*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Bölümü, İstanbul.

Paçacı, Gönül. (1999). Cumhuriyet'in Sesli Serüveni, *Cumhuriyet'in Sesleri,* İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.

Ünlü, Cemal, (CD Kitapçığı). *“Direklerarası'ndan Pera'ya…”, Geçmişten Günümüze Türk Müziği,* Taş Plaklardan Seçmeler, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ünlü, Cemal, (CD Kitapçığı). *“Yıldızlar Düşerken”, Geçmişten Günümüze Türk Müziği,* Taş Plaklardan Seçmeler, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ünlü, Cemal. (2004). *İstanbul, Git Zaman Gel Zaman, Fonograf – Gramofon – Taş Plak,* İstanbul, Pan Yayıncılık.

Yüksel, N. Aysun. (2002). Türkiye'nin Kuyrukluyıldızı: Zeki Müren*, Biyografya 3,* İstanbul, Bağlam Yayınları.

Gitar Performansında Beyin İşlevleri

Brain Functions in Guitar Performance

ŞEVKİ ÖZER AKÇAY*

ÖZET

Müziğin hem sanat hem de bilim olarak kabul edilmesi uzun bir geçmişe sahiptir. Pythagoras ile başladığı bilinen bilim dördülünde Aritmetik, Geometri ve Astronomi'nin yanında yer alması boşuna değildir. Bu nedenle müziğin icra (performans) boyutunu ele alırken, yalnızca sanatsal açıdan değerlendirmeler yapmak yeterli olmamaktadır. Bunun anlaşılmasıyla birlikte günümüzde, müziğin icra boyutu üzerine bilimsel pek çok yöntemin bir araya getirildiği disiplinler arası çok sayıda çalışmaya rastlamak mümkündür. Kültürel, psikolojik, sosyolojik pek çok boyuta sahip olan müzik olgusunun biyolojik ve nörolojik boyutlarının da olduğu düşüncesinden hareketle, Nörobilim alanında çalışan bazı bilim insanlarının, müziğin beyinde nasıl algılandığı, nasıl işlendiği, nasıl üretildiği ve icra esnasında nasıl süreçlerin yaşandığı konularında, laboratuvar ortamlarında yürüttükleri çalışmaları özellikle dünyada yaygın hale gelmektedir. Levitin ve Tirovolas (2009), bilimsel çalışmaların müziğin zihinsel boyutlarına yönelişinin, müziğin insanlar üzerindeki etkilerinin matematiksel oranlardan başka türlü de sınıflandırılabileceğini savunan Aristoxenus'a kadar dayandığını, özellikle son yıllarda müzikal davranışlar hakkında beyin temelli teoriler geliştirmek için beyin görüntüleme ve vaka incelemelerine dayalı çalışmalarda hızlı ve büyük bir artış olduğunu belirtmişlerdir.

Görüntüleme teknolojisindeki gelişmelerin sonucu olarak günümüzde beynin hangi bölgelerinin hangi işlevleri üstlendiğini, hangi işi yaparken hangi bölgelerin ne kadar etkin olduğunu belirlemek mümkün olmuştur. Örneğin müzikal davranışlarla ilgili bölgelerin aynı zamanda ses üretimi ve konuşmadan, ya da dokunsal geribildirimden, ya da hareketten sorumlu olan bölgeler olması gibi. Ayrıca müziksel bazı becerileri yüksek olan insanlarda dil bölgesi olarak bilinen bir bölgenin daha büyük olduğu gözlemlenmiştir. Ancak bu bölgenin büyümesi müziksel davranışa mı bağlı olduğu yoksa büyük olduğu için mi müziksel becerinin yüksek düzeyde olduğu belirlenememiştir (Leblebicioğlu, 2009). Bugün beyin hakkında bilinen literatüre göre tek bir dil merkezi olmadığı gibi tek bir müzik merkezi de yoktur. Onun yerine birlikte eş zamanlı olarak çalışan ve kendini süreç içerisinde yeniden organize eden bir sistem vardır (Levitin, 2015; Andreasen, 2015). Müzikle ilgili süreçlerde etkin olan beyin bölgelerinin Motor Korteks, Duyusal Korteks, Görsel Korteks, İşitsel Korteks, Prefrontal Korteks, Beyincik, Korpus Kallosum, Hipokam-

* Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum
Asst. Prof. Dr., Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum
soakcay@atauni.edu.tr

püs, Nükleus Akümbens (Ödüllendirme Merkezi) ve Amigdala bölgeleri olduğu bilinmektedir (Levitin, 2015). Söz konusu bölgelerin temel işlevleri konuşma, görme, dokunma, işitme, anlama, algılama, fikir üretme, korku ve/veya tehlike anında vücudun tepkilerini yönetme, vb. pek çok alana yayılmaktadır. Beyinde sol yarı küre analitik işleri yürütürken sağ yarı küre duygusal işleri yürütmektedir. Müziksel olarak sol yarı küre müziğin ritmini, nota arlıklarını, perdeleri, melodik yapıyı analitik olarak tanımlarken, sağ yarı küre duygusal heyecanlanmalar ve beğeni gibi davranışları belirler, müziğin analitik olarak algılanan parçalarını bütünsel olarak anlamlandırma işlerini yürütür.

Bu çalışmada, genelde müziksel davranışlarda, özelde çalgı çalma davranışında ve dolayısıyla gitar çalma davranışı sırasında etkin olan beyin bölgelerinin hangileri olduğu ve ne tür etkinlikler yaptığına dair literatürden derlenen bilgilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Beyin, Gitar, Performans.

ABSTRACT

The fact that music has been accepted both as an art and a science dates back a long time. It is not surprising music stands with Arithmetic, Geometry and Astronomy in the scientific quadruple which was believed to have started with Pythagoras. For that reason, while dealing with the aspect of performance in music, bringing along with only artistic evaluation will not be enough. After this situation has been understood, it is possible to see numerous interdisciplinary studies in which many scientific methods upon the aspect of performance in music are brought together. With reference to the fact that the concept of music has biological and neurological aspects as well as cultural, psychological and sociological traits, the laboratory studies of scientists in the field of Neuroscience, in which issues such as how music is perceived in the brain, how it is processed, produced and what kind of processes are experienced during the performance of music have been discussed, became widespread all over the world. Levitin and Tirovolas (2009) stated that scientific studies are based on Aristoxenus who argued that tendency towards the cognitive dimensions of music and the influence of music upon people can be categorized in other forms rather than mathematically; and there has recently been a rapid and significant increase in the studies based on neuroimaging and case studies in order to improve brain-based theories about musical behaviour.

As a result of the improvements in imaging technologies, it is possible today to determine what parts of the brain undertake what functions and what parts are more active on what action. For example, the parts related to musical behaviour are also related to the parts connected with voice production, speech or haptic feedback, or the parts responsible for motion. In addition, it has been observed that people who have higher musical abilities have bigger language part in the brain. But it is not certain whether the growth of this part depends on behaviour or musical ability is higher because the part is already bigger (Leblebicioğlu, 2009). Today, according to the brain literature, there is not single language center and there is not one musical center in the brain. Instead, there is a system which simultaneously working and reorganizing itself within the process (Levitin, 2015; Andreasen, 2015). It is known that parts of brain which are effective for musical processes are

motor cortex, sensory cortex, auditory cortex, prefrontal cortex, cerebellum, corpus callosum, hippocampus, nucleus accumbens (Rewarding center) and amygdala (Levitin, 2015). The basic functions of the afore-mentioned parts are numerous such as speaking, seeing, touching, understanding, perceiving, producing an idea, controlling the reactions of the body in a moment of fear and/or danger. The left hemisphere of the brain carries out the analytical works while the right hemisphere carries out the emotional works. The left hemisphere defines the rhythm, seconds, pitches, melodic structure analytically, and the right hemisphere defines the behaviour of emotional excitement and liking and carries out the sense-making processes of musical parts as a whole which are perceived analytically.

In this study, what parts of the brain are effective on musical behaviour in general, playing an instrument in particular, and thus while playing guitar and what kind of activities they perform have been discussed in accordance with the information of the literature.

Keywords: Music, Brain, Guitar, Performance.

Giriş

Müziğin hem sanat hem de bilim olarak kabul edilmesi uzun bir geçmişe sahiptir. Pythagoras ile başladığı bilinen bilim dördülünde Aritmetik, Geometri ve Astronomi'nin yanında yer alması boşuna değildir. Levitin ve Tirovolas (2010)'a göre müziğin yapı taşları, sintaks, semantik ve gramerden oluşan müzikal yapı; beceri, beceriksizlik ve genetikten oluşan "yetenek" ve müzisyenlik; duygu ve beklenti; beyin yarı kürelerinin uzmanlığı; müzik tercihleri ve bireysel farklılıklardan oluşmaktadır.

Müziğin dilsel ve matematiksel beceriler üzerinde etkisi olduğu bilinmekle beraber, müzikle uğraşmanın yalnızca müziksel becerileri değil aynı zamanda beyindeki snaptik bağlantıları da güçlendirdiği kabul edilmektedir (Leblebicioğlu, 2009). Kültürel, psikolojik, sosyolojik pek çok boyuta sahip olan müzik olgusunun biyolojik ve nörolojik boyutlarının da olduğu düşüncesinden hareketle, Nörobilim alanında çalışan bazı bilim insanlarının, müziğin beyinde nasıl algılandığı, nasıl işlendiği, nasıl üretildiği ve icra esnasında nasıl süreçlerin yaşandığı konularında, laboratuvar ortamlarında yürüttükleri çalışmaları dünyada yaygın hale gelmektedir. Bu çalışmalar yeni bir disiplinler arası bilim alanı olan nöromüzikolojinin ortaya çıkmasına ve giderek yaygınlaşmasına yol açmıştır.

Nöromüzikoloji müzik etkinliklerinde beynin nasıl işlediğini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Bilim dalının amacı nöral kodların çözümü, işlevlerin yerleşimi ve insanın müzikal süreçlerinin

altında yatan dinamik prensiplerin belirlenmesi şeklinde ifade edilmektedir. Geçmişten günümüze kadar nöromüzikoloji alanı işitsel araştırmalar, beyin lezyonu hastaları üzerine tıbbi vaka incelemeleri, çeşitli psiko-akustik araştırmalardan müziğin bilişsel süreçleri üzerine odaklanan yöntemlere doğru değişim göstermiştir. Nöromüzikolojinin ele aldığı müziğin bilişsel süreçleri müziksel öğrenme, müzikal hafıza, müziksel dinleme, besteleme ve çalgı çalma olarak tanımlanmaktadır (Leman, 1999).

Beynin Yapısı

Beyin, düşünme, üretme, öğrenme gibi zihinsel işlevlerden sorumlu olduğu kadar yürüme, nefes alma, terleme gibi tüm yaşamsal işlevlerin uyum içinde işleyişinden de sorumludur. Tüm sinir sisteminin merkezidir. Vücudun yöneticisi olarak istemli ve istemsiz tüm hareketlerin, tepkilerin ve düşüncelerin kontrolü beyindedir. Bu kontrol sürecinde belirleyici olan biyolojik unsurlar beynin kimyasından kaynaklanan fiziksel yapısıyla doğrudan ilgilidir. Bu nedenle beyinde olup bitenleri anlamanın yolu beynin yapısını bilmekten geçer.

Beyin kafatasının içinde, yaklaşık 1 trilyon hücreden oluşan 1300-1500 gram civarında ağırlığa sahip bir organdır. Bu hücrelerin yaklaşık 100-150 milyarı *nöron* olarak, geri kalanı ise *glia* olarak adlandırılmaktadır (Erduran Avcı & Yağbasan, 2008; Jensen, 2005). Son yıllarda yapılan çalışmalara göre insan beynindeki nöron sayısı ortalama 86 milyon civarındadır (Azevedo, vd, 2009). Eagelman'a göre bu hücrelerin her biri tüm insan organizmasının genomuna sahip olduğu için oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Her hücre saniyede 100 defaya varabilen hızlarda diğer hücrelerle iletişim ve etkileşim içinde olabilir (Eagelman, 2013). Nöronlar sinir sisteminin yapı taşı olan hücrelerdir. Nöronların diğer nöronlarla yaptıkları bağlantılara *snaps* denir. Yetişkin bir insanda her nöron diğer nöronlarla 10.000-15.000 snaptik bağlantı kurabilmektedir (Erduran Avcı & Yağbasan, 2008; Jensen, 2005; Keleş & Çepni, 2006; Korkmaz & Mahiroğlu, 2007; Sprenger, 1999). Nöronlar beyin gelişimi sürecinde yeterince kullanılmadıklarında bağlantı kurma becerileri kaybolur. Bu yok olma sürecine nörobilimciler "nöral budama" adını vermişlerdir (Sprenger, 1999). Vücuda gelen sinyaller hücreler arasındaki snaptik boşluklardan geçerek iletilir. Bu iletim, *nörotransmitter* adı verilen kimyasallarla (örn. serotonin, dopamin) ve *nöromodülatör* olarak bilinen hormanlarla (örn. Kortizol, adrenalin) gerçekleşir (Jensen, 2005). Bu kimyasal iletişim tüm hareket ve davranışlarımızın belirleyicisidir (Keleş & Çepni, 2006). Aynı zamanda nörobilimciler nöronlar arasındaki bu iletişimi öğrenme olarak tanımlamaktadırlar

(Sprenger, 1999). Burada sözü edilen öğrenmenin kalıcılığı kurulan snaptik bağlantıların uzunluğuna bağlıdır denilebilir.

Beyin, genellikle *beyin sapı* olarak bilinen bir merkez ve onu kısmen saran, *serebrum* ve *serebellum* adı verilen iki uzantıdan oluşmaktadır (Sancar, 2005). Beynin büyük kısmı 3-4 mm kalınlıkta olan, sinir hücresi bağlantılarından meydana gelen, katlanmalar *(girus)* ile bunların arasında yer alan yarıklar *(sulkus ve fissürler)* şeklinde organize olmuş bir gri madde tabakasından oluşmaktadır. Bu kısma Latince "Kabuk" anlamına gelen *korteks (Cortex)* adı verilmektedir (Hood, 2016; Sancar, 2005). Beyin yapısı içerisinde çeşitli korteks bölgeleri bulunmaktadır. Bu bölgelerin işlevsel olarak özelleştiği kabul edilse de tam bir beyin haritası çıkarma anlamında bölgesel ayrıştırma söz konusu olmamaktadır. (Andreasen, 2015; Patestas & Gartner, 2016; Levitin, 2015; Ziylan & Murshid, 2000). Gelişen görüntüleme teknolojisi beyin haritalama çalışmalarında önemli ilerlemelerin kaydedilmesiyle birlikte, korteksin değişik fonksiyonel alanları hakkında daha çok bilgi elde edilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda korteksin, duyuların bilince ulaştığı duyu bölgeleri ile motor fonksiyonların istek doğrultusunda harekete geçtiği motor alanlarının yanı sıra, karmaşık bağlantılar sonucu kişiye özel davranış alanlarını içeren *assosiasion* bölgeleri de belirlenmiştir. Korteks bölgelerinin loblara göre ifade edilmesi daha uygun bulunmaktadır (Ziylan & Murshid, 2000).

Beynin *Hemisfer (Hemisphere)* adı verilen yarı küreleri *Lob* adı verilen bölümlere ayrılmaktadır. Her iki hemisfer altı lobdan oluşmaktadır (Ziylan & Murshid, 2000). Bu loblar, her biri farklı işlevler konusunda uzmanlaşmış alt yönetim birimleri olarak ifade edilebilir. Beyin lobları çeşitli korteks bölgelerini içermektedir. *Frontal Lob*, alnın hemen arkasında bulunmakta; motor hareketler ve konuşma, davranışları planlama, hedefleme, geri bildirim değerlendirme, yaratıcılık gibi yüksek seviye bilinç etkinliklerini düzenlemektedir. Konuşma ile ilgili merkez (Broca alanı) ile *motor korteks* burada yer alır. Ayrıca hafıza ve düşünce formlarını sentezleme işlemleriyle ilgili *prefrontal korteks* burada bulunmaktadır. Başın sağ ve sol şakakları hizasında bulunan *Temporal Lob*lar işitme, dil ve hafıza ile ilgili süreçler üzerinde etkilidir. işitme ile ilgili kortikal alanların yer aldığı bu lobda sensorik konuşma alanı (Wernicke S2 merkezi) bulunmaktadır. *Parietal Lob,* başın üst arka kısmında yer alır. Dış çevreyi algılama gibi dış çevreyle olan etkileşimde etkin rol oynar. Ayrıca duysal ve dilsel işlemlerin yanı sıra sayı sayma ve hesap yapma becerilerinde de etkilidir. *Occipital Lob,* kafanın en arka kısmında yer alır ve görme ile ilişkili süreçlerde etkilidir. Görme merkezi olarak bilinen *görsel korteks* burada bulunur. *Insular Lob,* mide ve sindirim sistemi hareketlerinde etkilidir. Beyinde ayrıca loblar dışında beyin sapı,

beyincik gibi yapılar da mevcuttur. Beynin tabanında yer alan *Beyin sapı,* omuriliğin tepesini çevreleyen ve nefes alma, kalp atışları, refleksler gibi temel yaşamsal faaliyetleri kontrol eder. *Beyincik* ise duyguları ve hareketleri yönetir; vücudun dengesi ve kasların koordinasyonuyla ilgilenir ve evrimsel olarak insan beyninin en eski parçası olarak kabul edilir. Beyin sapını çevreleyen kısımda *Hipokampüs, Talamus, Singulat, Bazal Ganglia, Forniks, Striattum, Amigdala* ve *Hipotalamus*'tan oluşan *Limbik Sistem* bulunmaktadır. Limbik sistem açlık, susuzluk, hormonlar, vücut dengesi, uyku, koku gibi duyusal ve kimyasal süreçleri kontrol eder. Uzun süreli bellek de limbik sistemle ilişkilidir. Bellek, duygular ve anılarla ilgili olan kısma *Hipokampüs* adı verilmektedir. Hipokampüs, limbik sistem içerisinde temporal lobun derinlerinde yer almaktadır. Beynin merkezinde bulunan küçük bir erik büyüklüğündeki *Talamus,* duyu organları ile korteks arasında bilgi iletimini sağlar. Talamusun hemen altında yer alan *Hipotalamus* vücut ısısı, susuzluk vb. duyguları yöneten kısımdır. Talamus ve hipotalamusun yanında bulunan *Amigdala* ise duyguların yönetiminde önemli etkiye sahiptir ve beynin psikolojik nöbetçisi olarak da adlandırılır. (Erduran Avcı & Yağbasan, 2008; Jensen, 2005; Korkmaz & Mahiroğlu, 2007; Levitin, 2015; Sancar, 2005; Ziylan & Murshid, 2000). Beynin sağ ve sol serebral hemisferleri (sağ ve sol yarı küreleri) sinir fiberi demetleriyle birbirine bağlıdır. Bu bağlantıyı sağlayan yaklaşık 250 milyon sinir fiberinin büyük kısmı *korpus kallosum'*dan geçmektedir. Bu bağlantı sağlıklı insanların günlük yaşamlarını olağan şekilde sürdürmelerinde, nesnelerle kavramlar arasındaki ilişkileri kurabilmelerinde önemli rol oynar (Jensen, 2005). Beynin bölümlerinin işlevsellik bakımından sınıflandırılması kısaca aşağıdaki şekilde yapılabilir.

- Frontal Lob
  - Kişilik, davranışlar, duygular
  - Karar verme, planlama, problem çözme
  - Konuşma ve yazma (Broca alanı)
  - Motor hareketler
  - Zeka, konsantrasyon, öz farkındalık
- Parietal Lob
  - Dış çevreyi algılama
  - Dilsel beceriler
  - Dokunma duyusu, acı, vücut sıcaklığı
  - Görsel, işitsel, dokunsal, devinimsel ve hafızaya ilişkin sinyalleri yorumlama
  - Sayı sayma ve hesap yapma

- Occipital Lob
  - Görsel verileri yorumlama (renk, ışık, hareket vb.)
- Temporal Lob
  - Dili anlama (Wernicke alanı)
  - Hafıza
  - İşitme
  - Sıralama ve organize etme
- Limbik Sistem
  - Açlık, susuzluk, hormonlar, uyku, koku vb. kimyasal süreçler
  - Uzun süreli bellek ve anılar
  - Duyu organları ile beynin iletişimi
  - Duyguların yönetimi
- Beyin sapı
  - Nefes alma, kalp atışları, refleksler vb. yaşamsal faaliyetler
- Beyincik
  - Duyguların ve hareketlerin yönetimi
  - Vücudun dengesi
  - Kasların yönetimi

Beyinde Müzik Etkinlikleri

Müziksel etkinlikler beynin bilinen neredeyse tüm kısımlarını ve sinirsel alt sistemi kapsamaktadır. Müziğin değişik unsurları sinir sisteminin farklı bölgeleri tarafından algılanır. Beyin de bu müziksel sinyalleri işlemek için işlevsel ayrım uygular. Müziksel unsurlardan perde, tempo, ritim, tını vb. parçalar beyinde farklı bölgelerin etkinleşmesini ve birbirleriyle bilgi alış verişi yaparak müziğin anlamlandırılmasını sağlar. Seslerin müzik olup olmadığını anlamak için sinirsel algılayıcılarla toplanan sinyaller önce ayrıştırılarak analiz edilir sonra da bu ayrıştırmadan çıkan sonuçlar müziksel bir bütünün temsilini yeniden oluşturmak üzere birleştirilirler (Levitin, 2015).

Müzik dinlemek korteks altı yapılarda (koklea çekirdeği, beyin sapı, beyincik) başlar. Daha sonra parietal lobda bulunan işitme kortekslerine ilerler. Müzikle ilgili süreçlerde etkin olan beyin bölgelerinin Motor Korteks, Duyusal Korteks, Görsel Korteks, İşitsel Korteks, Prefrontal Korteks, Beyincik, Korpus Kallosum, Hipokampüs, Nükleus Akümbens (Ödüllendirme Merkezi) ve Amigdala bölgeleri olduğu bilinmektedir. Müzikal yapıya ait işlemler prefrontal korteks, inferior frontal korteks, süperior temporal poller ve beyincikte bulunan ağlarda görülmektedir (Levitin, 2009 ve 2015). Beynin müzikle ilgili temel görevi, dış dünyadan duyusal algılayıcı reseptörlerin topladığı kaotik, yoğun ve farklılaş-

mamış ses dalgalarının bilgilerini işleyip, organize edip müziksel bir bütün oluşturacak şekilde anlamlandırmaktır. Levitin'e (2009) göre bir senfoniyi dinlerken kulağın algıladığı obuanın ses dalgaları salondaki klimanın ses dalgalarından farksızdır. Ses dalgalarının obuaya ya da klimaya ait olduğu kararı beyindeki *işitsel sahne analizi (auditory scene analysis)* olarak adlandırılan işlem sonucunda verilir.

Müziğin beyin tarafından işlenmesi süreci işitmeyle başlamaktadır. İşitme kısaca atmosferde oluşan ses dalgalarının kulak tarafından algılanıp, ilgili sinirsel ağlar üzerinden beyne iletildiği ve beyin tarafından anlamlandırıldığı bir süreç olarak tanımlanabilir. Kulaktan beyne gelen ses bilgisi, beyinde sırayla ve/veya eş zamanlı pek çok bölgesel etkinlik ve analiz sonrasında müzikal ya da müzik dışı olarak anlamlandırılmaktadır. Müzikal olarak anlamlandırılma sürecinde gerçekleşen etkinlikleri belli bir sıraya koymak tam olarak mümkün olmamakla birlikte müziksel bağlama göre belli önceliklerin olduğu söylenebilir. Örneğin çalgı çalmak, orkestra yönetmek veya şarkı söylemek için dinlenen müzik ile rahatlamak ya da dans etmek için dinlenen müzik beyinde farklı bölgelerin organize olmasını gerektirir.

İşitsel korteksin ses perdelerinin (tiz ve pes tonların) kabuk yüzeyine yayıldığı bir tonotopik haritası bulunmaktadır. Bir müzik eserini dinlerken işitme organından geçerek beyne gelen sesler işitsel korteks olan A1 alanında frekans bantlarına ayrılır. Yan loblardaki bölgeler (her iki köşede bulunan üst yan sulkus ve üst yan jirus dahil) duyulan farklı tınıların ayrıştırılmasını sağlar. Bu tınıları isimlendirmek gerektiğinde hipokampüs önceden duyulmuş olan seslerin anılarını hatırlamayı sağlar. Perde sekanslarını tanımlamak için dorsalateral prefrontal korteks ve 44./47. Brodmann alanları; ritim için lateral beyincik ve beyincik vermisi; duygu için ön loblar, beyincik, amigdala, çekirdek akümbens bölgeleriyle organize etkinlikler gerçekleşir. İşitme korteksi, beyin sapı ve beyincik gibi beynin üst seviye merkezleri seslerle ilgili sürekli bir bilgi akışı alır, alınan veriler sürekli yenilenir, güncellenir, yeniden yazılır. Daha karmaşık düşüncelerin merkezleri (ön korteks) bu güncellemeleri aldıkça birçok etmene göre (müzikte az önce ne olduğu; müzik tanıdıksa ilerleyişe dair hatırlananlar; tarz veya stil tanıdıksa önceki tecrübelere dayanarak ilerleyişe dair beklentiler; önceden verilmiş bir özet; icracının yaptığı ani bir hareket; ortamdaki diğer dinleyicilerin tepkileri gibi) müzikte bir sonraki adımın ne olacağını tahmin etmeye çalışır. Kısaca beyinde yer alan özellik algılayıcılar kulağa gelen ses akışlarından veri çıkarırlar. Beyin de bu verileri, duyulan sesleri biraz ne olmaları gerektiğine göre biraz da kişisel beklentilere göre işleyerek uyumlu bir bütün haline getirir (Levitin, 2015).

Bütün müziksel sesler müzik aleti gibi bir araçtan, vurma, çekme, sürtme vb. hareketler sayesinde oluşturulur. Şarkı söyleme de bu bağlamda ses organlarındaki (gırtlak, ses telleri, dişler, ağız, dudaklar) hava basıncıyla gerçekleşmektedir. Bu nedenle müzik yapmak ile hareket birbirinden ayrı düşünülemeyen olgulardır denebilir. Levitin'e (2013) göre müzik dinlerken beynin motor korteksinde yer alan ayna nöronlar aktif hale gelir ve bu da kişiyi müzik ile ilişkili bir harekete geçmeye yöneltir. Bu hareket müzik yapmak ya da dans etmek olabilir. Bedenin müzikle harekete geçmesi beyinde *premotor korteks, motor korteks, beyincik* ve *bazal ganglia* bölgelerinde etkinliklere yol açar. (Levitin, 2013).

Bir müzik eserini hatırlamaya ek olarak eserin adı, sahibi (bestecisi, söz yazarı, ilk seslendireni/yöneteni vb.), yılı gibi detayları hatırlamak için mutlak kulak ile ilişkili yapı olan *planum temporale* ve duyusal izlenimlere etiketler yapıştırmakla görevli olan *ikincil prefrontal korteks* bölgelerinin tetiklendiği kabul edilmektedir (Levitin, 2015).

Müzikle uğraşanların özellikle de müzik eğitimine erken yaşlarda başlayanların beyinlerinde çeşitli bölgelerin müzisyen omayanlara oranla daha gelişmiş olduğu bilinmektedir. Müzisyenler beyinlerinin her iki yanındaki sinirsel yapıları eş güdümlü olarak kullanmaktadırlar. Bunun nedeni, beynin müziksel durumlara göre etkinleşen bölgelerinin doğal olarak ayrılmış olmasıdır. Kortekste, neokortekste ve diğer beyin bölgelerinde müzik dinleme, çalma/söyleme/orkestra yönetme, besteleme etkinlikleri iki yanlı olarak aktifleşmektedir. Yapılan çeşitli bilimsel araştırmalarda müzisyenlerin (özellikle de müzik eğitimi erken yaşlarda başlayanların) korpus kallosumunun ön kısmının müzisyen olmayanlara oranla daha gelişmiş olduğu görülmektedir. Bu durum müzikal çalışmaların artan zamana bağlı olarak iki yanlı hale geldiğini göstermektedir (Levitin, 2013 ve 2015).

Gitar Performansında Etkinleşen Beyin Bölgeleri

Gitar, günümüzde müzikle ilgili etkinliklerde ve müzik eğitiminde çok rağbet gören bir çalgıdır. Hem solo hem de eşlikli çalıma uygun olması, armonik uygulamalara elverişli olması, satın alımda ekonomik ve taşıma kolaylığı gibi özellikleri gitarın yaygınlaşmasında önemli etkenlerdendir. Tarihi çok eski olmakla birlikte ülkemizde 70'li yıllardan beri gitar eğitimi giderek artan bir şekilde yaygınlaşmaktadır. Bu süreçte gitarın çalımına yönelik pek çok uygulama ve araştırma yapılmakta, metotlar geliştirilmekte ve yeni yöntem ve tekniklerle gitar performansı daha ileri düzeylere taşınmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda gitar per-

formansının bilişsel/zihinsel süreçlerine odaklı çalışmalar da giderek önem kazanmaktadır.

Bir müzisyen, müziksel performans esnasında notanın görsel verilerinin iki elin de koordineli olarak kullanıldığı motor hareketlere çevrilmesi; çoklu duyusal verilerin işlendiği; baskın olmayan elin metrik hassasiyeti için iyi hareketlerin geliştirilmesi ve performansın işitsel geri bildirimlerini değerlendirmek (melodik, armonik ve ritmik doğruluk, entonasyon vb.) gibi sayısız karmaşık beceri gerektiren davranışı yerine getirmek zorundadır (Schlaug, 2015). Buradan hareketle gitar çalan bir kişinin nota okuma, notayı anlama, notada yazan hareketleri yapma, notada yazılı olmayan müziksel durumları ve hareketleri hatırlama, bir ya da birden çok başka müzisyenle birlikte çalma durumu söz konusuysa diğer müzisyeni/müzisyenleri dinleme, kendi çaldığını dinleme gibi karmaşık davranışları gerçekleştirmesi gerektiği söylenebilir.

Gitar çalarken; notayı okumak için görsel korteks, okunan notayı anlamak için dilsel anlama ile ilgili bölgeler (Wernicke alanı); parmak ve el-kol hareketleri için motor korteks; ritim, tempo, tını, perde takibi için işitsel korteks, yan loblardaki bölgeler, dorsalateral prefrontal korteks, hipokampüs, 44./47. Brodmann alanları, lateral beyincik ve beyincik vermisi; çalma pratiği arttıkça hafıza etkinlikleri için hipokampüs; müzikal duygu için ön loblar, beyincik, amigdala ve nükleus akümbens etkinleşir.

Gitar çalan bir kişinin sayısız karmaşık işlemi uyum içinde gerçekleştirebilmesi, beyninde gerçekleşen işlemlerin doğru, zamanında ve bölgeler arası koordinasyonun eksiksiz gerçekleşmesiyle doğrudan ilgilidir. Beynin her bölgesi farklı işlemlerden sorumlu olduğu gibi bazı bölgeler performansta birden fazla görevi de üstlenebilmektedirler. Örneğin, Hipokampüs hem müziksel hafıza hem de ritim, tempo, tını, perde takibi işlemlerinde aktifleşebilmektedir.

Tablo 1. Gitar Performansında Etkinleşen Beyin Bölgeleri

Gitar çalma	Motor korteks Duysal korteks
Diğer müzisyenlere eşlik etmek	Beyincik
Nota okuma	Görsel korteks
Notayı anlama	Wernicke alanları Yan ve üst loblardaki diğer dil merkezleri
Ritim, Tempo, Tını, Perde takibi	İşitsel korteks Yan loblardaki bölgeler Dorsalateral prefrontal korteks Hipokampüs 44./47. Brodmann alanları

	Lateral beyincik Beyincik vermisi
Müziğin hissettirdikleri	Beyincik vermisi Amigdala Ön loblar Nükleus akümbens
Müzikal hafıza	Hipokampüs

Sonuç

Müziksel etkinlikler beynin bilinen neredeyse tüm kısımlarını ve sinirsel alt sistemi kapsamaktadır. Müzikal etkinlikler her iki yarı kürede ve korteks altı yapılarda (beyin sapı, beyincik gibi) bulunan beyin bölgelerinin büyük kısmını aktifleştirir. Müzikal etkinliklerin yoğunlaştığı ve karmaşıklaştığı gitar performansı esnasında beynin pek çok bölgesinde temel işlevlerden karmaşık üst düzey zihinsel işlemlere kadar geniş bir yelpazede eş zamanlı ve koordineli etkinlikler meydana gelir. Müzikle uğraşmanın yalnızca müziksel becerileri değil aynı zamanda beyindeki snaptik bağlantıları da güçlendirdiği kabul edilmektedir. Müziksel etkinliklerin müzikal tekrara bağlı olarak beynin gelişimine katkı sağladığı gibi beynin gelişimi sayesinde de müzikal yetkinlikte ilerleme görülmektedir. Müzikle uğraşanların özellikle de müzik eğitimine erken yaşlarda başlayanların beyinlerinde çeşitli bölgelerin müzisyen omayanlara oranla daha gelişmiş olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla gitar icrasının karmaşık süreçlerinde beynin tamamına yayılan bir etkinlikler örüntüsü meydana geldiği söylenebilir. Gitar pratiği zamana bağlı olarak arttıkça beyinde gitar performansında etkinleşen bölgelerde gelişme, bu gelişmeye bağlı olarak da gitar yetkinliğinde artış olması muhtemeldir. Özellikle gitar eğitimine erken yaşlarda başlayanlarda bu gelişimin daha yüksek olacağı düşünülmektedir.

Beynin müzikle ilgili temel görevi, dış dünyadan duyusal algılayıcı reseptörlerin topladığı kaotik, yoğun ve farklılaşmamış ses dalgalarının bilgilerini işleyip, organize edip müziksel bir bütün oluşturacak şekilde anlamlandırmaktır. Müzikal olarak anlamlandırılma sürecinde gerçekleşen etkinlikleri belli bir sıraya koymak tam olarak mümkün olmamakla birlikte müziksel bağlama göre belli önceliklerin olduğu söylenebilir. Örneğin çalgı çalmak, orkestra yönetmek veya şarkı söylemek için dinlenen müzikle rahatlamak ya da dans etmek için dinlenen müzik beyinde farklı bölgelerin organize olmasını gerektirir.

Beynin farklı bölgeleri farklı ses perdelerine tepki vermektedir ve bunun bir çeşit haritası çıkarılabilmiştir. Bu bölgelerdeki müziksel etkinlikler arttıkça gitar performansında (perde takibi, tınısal algılama vb.)

yorumlama ve artistik becerilerde otomatikleşme ve buna bağlı olarak yetkinlikte olumlu gelişme görülebileceği söylenebilir.

Müzik yapmak ile hareket birbirinden ayrı düşünülemeyen olgulardır. Bedenin müzikle harekete geçmesi beyinde hareketle ilişki bölgelerde etkinliklere yol açar. Dolayısıyla gitar çalmaya ilişkin boyutlardan biri kas ve iskelet sisteminin de dahil olduğu geniş bir hareket organizasyonu olarak tanımlanabilir. Bu hareketlerin koordinasyonundaki uyum ve otomatikleşme derecesi gitar performansının mükemmelliğiyle doğru orantılı olarak kabul edilmektedir.

Müzisyenler beyinlerinin her iki yanındaki sinirsel yapıları eş güdümlü olarak kullanmaktadırlar. Bunun nedeni, beynin müziksel durumlara göre etkinleşen bölgelerinin doğal olarak ayrılmış olmasıdır. Bir müzisyenin, müziksel performans esnasında sayısız karmaşık beceri gerektiren davranışı yerine getirmek zorunda olduğu düşüncesinden hareketle, gitar çalan bir kişinin nota okuma, notayı anlama, notada yazan hareketleri yapma, notada yazılı olmayan müziksel durumları ve hareketleri hatırlama, bir ya da birden çok başka müzisyenle birlikte çalma durumu söz konusuysa diğer müzisyeni/müzisyenleri dinleme, kendi çaldığını dinleme gibi karmaşık davranışları gerçekleştirmesi gerekmektedir. Gitar performansında etkin olan bölgelerin; görsel korteks, dilsel anlama ilgili bölgeler (Wernicke alanı), motor korteks, dorsalateral prefrontal korteks, hipokampüs, 44./47. Brodmann alanları, lateral beyincik ve beyincik vermişi, hipokampüs, ön loblar, beyincik, amigdala ve nükleus akümbens olarak belirlendiği söylenebilir.

Gitar performansında etkin olan beyin bölgelerinin tanınması, gitar eğitiminde kullanılacak yöntem, teknik ve stratejilerin bu bölgelerin de geliştirilmesine dolayısıyla gitar performansının bilişsel/zihinsel boyutlarının da geliştirilmesine yönelik olarak güncellenmesi bakımından önem taşımaktadır. Nöromüzikolojik araştırmalarda elde edilen sonuçlardan hareketle gitar eğitiminde yeni yaklaşımların da mevcut yöntem ve yaklaşımlara ek olarak uygulanmasıyla pedagojik açıdan pek çok yarar sağlanması olasıdır.

Kaynakça

Andreasen, N. C. (2015). Yaratıcı Beyin (Altıncı Baskı). (K. Güney, Çev.) Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Azevedo, F. A., Carvalho, L. R., Grinberg, L. T., Farfel, J. M., Ferretti, R. E., Leite, R. E., … Herculano-Houzel, S. (2009). Equal Numbers of Neuronal and Nonneuronal Cells Make the Human Brain an Isometrically Scaled-Up Primate Brain. The Journal of Comperative Neurology, 513(5), 532-541.

Eagelman, D. (2013). Incognito. (Z. Arık Tozar, Çev.) İstanbul: Domingo.

Erduran Avcı, D., & Yağbasan, R. (2008). Beyin Yarı Kürelerinin Baskın Olarak Kullanılmasına Yönelik Öğretim Stratejileri. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 28(2), 1-17.

Hood, B. (2016). Evcilleşmiş Beyin. (A. Arslan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.

Jensen, E. (2005). Teaching with the Brain in Mind (2nd Edition Revised and Updated). Virginia, USA: Association for Supervision and Curriculum Development.

Keleş, E., & Çepni, S. (2006). Beyin ve Öğrenme. Türk Fen Eğitimi Dergisi, 3(2), 65-82.

Korkmaz, Ö., & Mahiroğlu, A. (2007). Beyin, Bellek ve Öğrenme. Kastamonu Eğitim Dergisi, 15(1), 93-104.

Leblebicioğlu, D. (2009). Müzik Eğitimi Almış Mutlak Perde Ayırdı Yapabilen ve Müzik Eğitimi Almamış Kişilerde Müzikal Sesleri Ayırt Etme Sırasında Beyin Kognitif Potansiyelleri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.

Leman, M. (1999). Relevance of Neuromusicology for Music Research. Journal of New Music Research, 28(3), 186-199.

Levitin, D. J. (2009). The Neural Correlates of Temporal Structure in Music. Music and Medicine, 1(1), 9-13.

Levitin, D. J. (2013). Neural Correlates of Musical Behaviors, A Brief Overview. Music Therapy Perspectives(31), 15-24.

Levitin, D. J. (2015). Müziğin Etkisindeki Beyin. (A. S. Çulhaoğlu, Çev.) İstanbul: Pegasus.

Levitin, D. J., & Tirovolas, A. K. (2009). Current Advances in the Cognitive Neuroscience of Music. The Year in Cognitive Neuroscience 2009: Annals of the New York Academy of Sciences, 1156, 211-231.

Levitin, D. J., & Tirovolas, A. K. (2010). Music Cognition and Music Perception. Sage Encyclopedia of Perception, 599-606.

Patestas, M. A., & Gartner, L. P. (2016). A Textbook of Neuroanatomy (Second Edition). John Wiley & Sons.

Sancar, A. (2005). Nöroanatomiye Genel Bakış. *Yoğun Bakım Derneği Dergisi,* 3(1), 6-10.

Schlaug, G. (2015). Musicians and Music Making as a Model for the Study of Brain Plastcity. *Progress in Brain Research,* (217), 37-55.

Sprenger, M. (1999*). Learning and Memory: The Brain in Action.* USA: Association for Supervision and Curriculum Development.

Ziylan, T., & Murshid, K. A. (2000). Korteksin Anatomik Yapısı ve Fonksiyonel Alanları. *Genel Tıp Dergisi*, 10(2), 87-91.

Gitarist Bestecilerin Gitar Performansına Katkıları

Contribution of Guitarist Composers to the Guitar Performance

MEHMET ÖZKANOĞLU*

ÖZET

Besteci eser üretme sürecinde, üzerine beste yaptığı çalgının ya da çalgıların yapısal ve teknik özelliklerini tanımak durumundadır. Besteleme sürecinde, çalgının ses sınırlarının, teknik imkânları-imkânsızlıklarının, tını ve renk özelliklerinin bilinmesi gerekir. Klasik gitar yapısal nitelikleri ve teknik özelliklerinin karmaşıklığından dolayı besteciler açısından çoğu zaman zor bir enstrüman olmuştur. Gitar için eser üreten, klasik gitar repertuarını oluşturan bestecilerin çalgının iyi bir kullanıcısı olmalarıyla avantajlar elde ettikleri ve ürettikleri bestelerle çalgının teknik ve müzikal imkânlarını genişlettikleri söylenebilir. Gitarist bestecilerin gitar repertuarına katkıları sadece konçerto, sonat gibi büyük formlu eserlerle değil gitar eğitimini daha sistematik hale getiren metot, etüt ve başlangıç düzeyindeki eserlerle de olmuştur. Gitarist bestecilerin kompozisyonlarını oluşturan malzemelerin çoğunlukla çalgı üzerindeki doğaçlama eyleminden kaynağını alarak ortaya çıktığı ve bundan dolayı uygulamaya dayalı çalgısal veriler üzerine kurgulandığı ileri sürülebilir.

Kuşaklar boyunca bu çalgı için eser veren bestecilerin, çalgının iyi bir kullanıcısı olmalarıyla, avantaj elde ettikleri gözlemlenmektedir. Klasik gitar repertuarı tarihsel açıdan incelendiğinde bu olgunun izleri Rönesans Dönemi'ne kadar sürülebilmektedir. 16. ve 17. yüzyıllarda gitarın atası sayılan lavta, vihuela, teorbe gibi çalgılar için besteler yapan Alonso Mudarra (1510-1580), Luis Milan (1500-1561), Luis Narvaez (1526-1549), John Dowland(1563-1626); Gaspar Sanz (1640-1710), Robert de Visee (1655-1732), Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) lavta için sayısız eserler bestelemiş dönemin en iyi lavta icracılarıdır. Klasik ve romantik dönemlerde gitar için eserler üreten Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849), Mauro Giuliani (1781-1829), Ferdinando Carulli (1770-1841), Luigi Legnani (1790-1877), Napoleon Coste (1805-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Francisco Tarrega (1852-1909) gibi sanatçılar gitarist bestecilerin o dönemdeki en önemli temsilcileridir. 20. yüzyıla gelindiğinde İspanyol gitarist bestecileri Miguel Llobet(1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980); Latin Amerika'da Agustin Mangore Barrios (1885-1944), Antonio Lauro (1917-1986), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) gibi isimler gitar için çok sayıda eser yazmışlardır. 20.yüzyılın ikinci yarısındaki

* Yrd. Doç., Mersin Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Mersin
Asst. Prof., Mersin University, State Conservatory, Mersin
mehmetozkanoglu@mersin.edu.tr

gitarist besteciler Leo Brouwer (1939-), Carlo Domeniconi (1947-), Nikita Koshkin (1956-), Francis Kleynjans (1951-), Roland Dyens (1955-), Sergio Assad (1952-), Nuccio D' Angelo (1955-), Dusan Bogdanovic (1955-), Paulo Bellinati (1950-) olarak sıralanabilir.

Bu çalışmada, gitarist bestecilerin enstrüman üzerinde sahip oldukları virtüözitenin bestecilik faaliyetlerine olumlu yansımaları ele alınacaktır. Enstrümanın teknik ve tınısal özelliklerinin bilinmesi ve bunun enstrüman üzerinde sınanmasının bestelemede bir imkan yarattığı fikriyle yola çıkılmıştır. Çalışmada, 20.yüzyılda eserler üretmiş gitarist besteciler üzerine odaklanılarak, konu edilen bestecilerin enstrüman üzerindeki virtüöziteleri ve gitar repertuarının oluşumuna katkıları paralel olarak ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gitar, besteci, kompozisyon, virtüözite, performans

ABSTRACT

In the process of producing work, a composer has to be familiar with structural and technical specifications of the instrument or instruments of their compositions. In the process of composing sound limits of the instrument, its technical abilities – inabilities, peculiarities of timbre and color are to be known. The classical guitar has often been a difficult instrument for composers due to the complexity of its structural features and technical characteristics. It can be said that composers producing musical works for the guitar and forming the classical guitar repertoire take advantage of being good users of the instrument and expand technical and musical possibilities of the instrument with their compositions. The contribution of guitarist composers to the guitar repertoire is not only by means of such major works as concerto or sonata, but also through method, etude and works at the beginning level which make the guitar training more systematic. It can be asserted that materials forming the compositions of guitarist composers mostly arise from an improvised action on the instrument and therefore, are formed by instrumental data based on application.It is observed that generations of composers who created musical works for this instrument took advantage of being good users of it. When the classical guitar repertoire is examined from a historical perspective, this phenomenon can be traced to the Renaissance Period. Alonso Mudarra (1510-1580), Luis Milan (1500-1561), Luis Narvaez (1526-1549), John Dowland (1563-1626), Gaspar Sanz (1640-1710), Robert de Visee (1655-1732) and Sylvius Leopold Weiss (1687-1750), who composed music for such instruments as lute, vihuela and theorbo, considered to be ancestors of the guitar, in the 16th and 17th centuries, are the best lute performers of the period, having composed numerous works for the lute. Fernando Sor (1778-1839),Dionisio Aguado (1784-1849), Mauro Giuliani (1781-1829), Ferdinando Carulli (1770-1841), Luigi Legnani (1790-1877), Napoleon Coste (1805-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) and Francisco Tarrega (1852-1909),who composed pieces for the guitar during the Classical and Romantic Periods, are the most important representatives of the guitarist composers of that time. In the 20th century Spanish guitarist composers Miguel Llobet (1878-1938) and Emilio Pujol (1886-1980), and Agustin Mangore Barrios (1885-1944), Antonio Lauro (1917-1986) and Heitor Villa Lobos (1887-1959) from Latin America composed a lot of pieces for the guitar. The guitarist composers of the second

half of the 20th century might be listed as follows: Leo Brouwer (1939-), Carlo Domeniconi (1947-), Nikita Koshkin (1956-), Francis Kleynjans (1951-), Roland Dyens (1955-), Sergio Assad (1952-), Nuccio D' Angelo (1955-), Dusan Bogdanovic (1955-) and Paulo Bellinati (1950-).

In this study, the positive impacts of the instrumental virtuosity of guitarist composers on the process of composing will be discussed. It was assumed that the knowledge of technical and tonal characteristics of the instrument and its trial on the instrument create an opportunity for composition. In the study, focusing on guitarist composers who produced their works in the 20th century, the instrumental virtuosity of the composers under consideration and their contributions to the formation of the guitar repertoire will be analyzed simultaneously.

Keywords: Guitar, composer, composition, virtuosity, performance.

Giriş

Klasik gitarın teknik yapısı, melodi ve eşlik partilerinin bir arada çalınmasına dolayısıyla müziğin çok sesli biçimde icra edilmesine olanak sağlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde klasik gitarı piyano ile karşılaştırmak mümkündür. Bununla beraber gitarın ses aralığı ve seslerin niceliksel olarak dikey (aynı anda) kullanımı piyanoya kıyasla sınırlıdır. Sol ve sağ elde dörder parmağın kullanımı, ses aralığının (register) 3,5 oktav oluşu, özellikle boş tel kullanmadan akor çalındığında ses aralıklarının belli sınırlar içermesi, kompozisyonu kurarken bestecinin dikkat etmesi gereken kısıtlayıcı özelliklerdir. Gitarın altı telli akort sistemi ve bu sistemin seslendirilecek eserin tonalitesine göre değiştirilebilmesi, diğer birçok enstrümana göre kullanılabilecek tınısal renklerin, efektlerin zenginliği ve en önemlisi gitardaki herhangi bir sesin birkaç farklı telden ya da pozisyondan çalınabilmesi gitarın özgün imkânlarını oluşturur. Tel sayısı ve pozisyon çeşitliliği açısından yaylı çalgılardan ayrılan bu durumu kavramak, sadece seslerin klavye üzerindeki yerlerini bilmekle değil, bu imkânların nasıl bir duate (parmaklama) mantığına bağlı seslendirme biçimi ile değerlendirilebileceğini anlamaktır.

Gitarın bütün bu özellikleri, seslerin yatay ve dikey olarak çok farklı şekillerde kullanılabilmesine imkân sağlar ancak bazı ses dizgelerinin gitarla seslendirilmesi konusunda imkânsızlık yaratır. Bu konudaki düşüncelerini Romantik dönemin önemli bestecilerinden Hector Berlioz şu şekilde ifade etmiştir: "Tekrar vurgulamalıyım ki, gitar çalmayan birisi ikiden çok partili, ustalık gerektiren pasajlarla dolu ve enstrümanın tüm imkânlarını kullanan gitar parçaları yazamaz. Büyük icracıların bu saha-

da neler yapabildiğini iyi kavramak için Zani de Ferranti[1], Trinidad Huerta[2], Fernando Sor[3] ve diğer ünlü gitaristlerin eserleri incelenmelidir" (Berlioz, 1844; Macdonald, 2002: 86).

16. ve 17. yüzyıllarda gitarın atası sayılan lavta, vihuela, teorbe gibi çalgılar için besteler yapan Alonso Mudarra (1510-1580), Luis Milan (1500-1561), Luis Narvaez (1526-1549), John Dowland (1563-1626) gibi besteciler dönemin aynı zamanda önde gelen lavta icracılarıydılar. Bu durum Barok dönemde de benzerlik gösterir; Gaspar Sanz (1640-1710), Robert de Visee (1655-1732), Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) Barok dönemde lavta için sayısız eserler bestelemiş dönemin en iyi lavta icracılarıdır. Besteledikleri eserler daha sonra gitara uyarlanarak Barok dönem klasik gitar repertuarının önemli bir kısmını oluşturmuştur.

Johann Sebastian Bach (1685-1750), George Frideric Haendel (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757), Jean Philippe Rameau (1683-1764) gibi Barok dönemin öne çıkan bestecileri ise sadece birkaç orijinal lavta eseri bestelemişlerdir. Ancak, çoğunlukla keman, viyolonsel ve klavsen için besteledikleri partita, süit, sonat biçimindeki eserleri F.Tarrega, J.Duarte, E.Pujol gibi gitarist besteciler ya da A.Segovia, M.Barreco, D.Russel gibi çok sayıda gitarist tarafından altı telli klasik gitar için uyarlanmış ve klasik gitar repertuvarına girmiştir. Konu açısından en can alıcı nokta bu uyarlamaların da önemli ölçüde gitar bilgisine sahip ve gitar icracısı olan kimseler tarafından yapılmış olmasıdır.

18.yüzyılın sonlarından itibaren hem bestecilik hem de icracılık açısından gitar müziğinde önemli gelişmeler olmuştur. Rönesans ve Barok

---

[1] Zani de Ferranti (1801-1878) : Bologna doğumlu besteci-gitarist, aynı zamanda şair ve yazardır. Fransa, Rusya gibi pek çok ülkede gitarist, gitar eğitmeni olarak yaşadıktan sonra 1834'de Belçika Kralı I. Leopold tarafından "Kralın Gitaristi" ünvanına layık görülür ve birçok ülkede konserler verir. Gitar için bestelediği eserler arasında Venedik Karnavalı Teması üzerine Çeşitlemeler, Paganini'den esinlenerek bestelediği solo gitar için kaprisler yer alır (Wade, 2001:86).

[2] Trinidad Huerta (1804-1875) : Orihuela/İspanya'da doğan besteci-gitarist yaşadığı dönemde "Gitarın Paganini'si" olarak ün yapmıştır. Paris'e yerleşerek hayatının büyük bir kısmını Fransa'da geçiren Huerta, gitarın gelişmekte olan teknik imkânlarının kullanıldığı bestelerini dünyanın birçok ülkesinde seslendirme olanağı bulmuştur. Bestelerinde, İspanyol geleneksel müziği temalarını ve klasik-erken romantik dönemdeki önemli bestecilerin üslup özelliklerini kullanmıştır (Annala&Matuk, 2007:85-86)

[3] Fernando Sor (1778-1839) : İspanyol besteci, gitarist; gitar tekniğinin geliştirilip yaygınlaştırılması amacıyla etütler ve metodlar yazmıştır. Bunlar; Opus 60 (25 Etüt), Opus 44 (24 Etüt) , Opus 35 (24 Egzersiz) , Opus 31 (24 Etüt) , Opus 6 (12 Etüt) ve Opus 29 (12 Etüt) olarak sıralanır. Eserleri klasik gitar repertuarının önemli bir parçasını oluşturur. Tema ve Varyasyonlar, Sonat, Vals formunda bestelediği eserlerinde klasik dönem müzikal üslubunun ustalıkla işlendiği, gitarın legato, arpej, acilite gibi teknik olanaklarının virtüözite düzeyinde kullanıldığı görülür(Daly, 2012).

dönemde kullanılan lavta, vihuela ve barok gitar yerine daha güçlü ses üreten, teknik açıdan daha rahat çalınabilen altı telli gitarlar tercih edilmeye başlanmıştır.

Gitar için eserler üreten Fernando Sor (1778-1839),Dionisio Aguado (1784-1849), Mauro Giuliani (1781-1829), Ferdinando Carulli (1770-1841), Luigi Legnani (1790-1877), Napoleon Coste (1805-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) gibi sanatçılar besteci-gitaristlerin o dönemdeki en önemli temsilcileridir. Bu besteciler dönemin genel üslubundan etkilenmiş; gitarın teknik özelliklerinin daha iyi anlaşılması ya da sistematize edilebilmesi için metotlar, etüdler yazmış; ayrıca eserlerinde gitarın teknik olanaklarını genişleterek icracının virtiözitesini ön plana çıkartmışlardır.

İspanyol gitarist-besteci Francisco Tarrega (1852-1909) gitarın geç romantik dönemdeki en önemli temsilcisidir. Geliştirdiği sağ ve sol el teknikleri, gitar ayaklığının kullanılması gibi günümüz gitar pedagojisinin temelleri olarak kabul edilen ögeler Tarrega'nın gitar dünyasına önemli katkılarındandır. Bestelediği eserler ve etütler ile gitar literatürünün önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Tarrega; Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Frederic Chopin (1810-1849) gibi romantik dönem bestecilerinin eserlerini gitar için düzenlemiş ve seslendirmiş, böylelikle birçok gitar bestecisine esin kaynağı olmuştur (Kaya, 2011: 30).

20. yüzyıla gelindiğinde İspanyol besteci-gitaristleri Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980); Latin Amerika'da Agustin Mangore Barrios (1885-1944), Antonio Lauro (1917-1986), Heitor Villa Lobos (1887-1959) gibi besteciler çeşitli akımlardan etkilenerek gitar için çok sayıda eser yazmışlardır. Bu bestecilerin dışında gitar çalmayan fakat gitarın teknik özelliklerini ve olanaklarını çok iyi tanıdığı için ya da besteleme sürecinde kendisine doğrudan yardımcı olan gitaristlerin bulunduğu önemli besteciler vardır. Yani her koşulda gitarın olanaklarının tanınması besteleme sürecini doğrudan etkilemiştir. Zira bestenin çalınabilirliğinin oluşturulması için sözü geçen bestelerin çoğu zaman gitar icracıları tarafından redakte edilmesi gerekmiştir. Bu besteciler genel olarak gitarist bestecilere göre daha farklı çalgılar için ya da daha farklı enstrüman grupları için eserler üretmişlerdir. Bunun sonucunda gitarist bestecilerden farklı olarak bütünsel müzikal dillerinin parçası olarak gitar eserlerini oluşturdukları söylenebilir. Bu bestecilerden ilk akla gelenler Manuel Maria Ponce (1882-1948), Joaquin Turina (1882-1949), Frank Martin (1890-1974), Mario Castelnuevo Tedesco (1895-1968), Joaquin Rodrigo (1901-1999), Antonio Jose Palacios (1902-1936), William Walton (1902-1983), Benjamin Britten (1913-

1976), Alberto Ginastera (1916-1983), Hans Werner Henze (1926-), Toru Takemitsu (1930-1996)'dur.

20.Yüzyıl Gitarist Bestecilerinin Özellikleri

Gitarın tınısal özelliklerinin, olanaklarının kullanımı; bestenin gitar üzerinde çalımının görece rahatlığı ya da akıcılığı yani bestenin "gitaristik" oluşu; besteci gitaristlerin eserlerinde kendiliğinden ortaya çıkan bir durumdur. Gitarist besteci geleneğinin günümüzdeki en önemli isimlerinden Roland Dyens bu konuyla ilgili bir söyleşisinde düşüncelerini şöyle ifade eder: "Bu olgu, kuşaklar boyunca her zaman var olmuştur. Çok önemli ve eski bir besteci-gitarist geleneği vardır. 19. yüzyıl; Sor, Aguado, Giuliani vb. gibi sanatçılar bu olgunun altın çağıdır. Bundan dolayı bu besteci-gitaristlerle, sözü edilen çağdaş besteciler arasında açık olarak güçlü bir bağ ve gelenek var. Bu durumun açıklamalarından biri gitarın inanılmaz bir şekilde karışık bir çalgı olmasıdır. Çünkü gitar için uygun bir şekilde yazmak için "gitarın coğrafyası"nı çok iyi bilmek gerekir. Bahsettiğim gitaristler, gitarın gizlerini ve olanaklarını daha çok bildikleri için bu kadar fikir üretiyorlar ve bu nedenle de besteci-gitaristlerin yeni kuşağını oluşturuyorlar" (Dyens, 2009).

Yeni kuşak bestecilerin önde gelenleri Leo Brouwer (1939-), Carlo Domeniconi (1947-), Nikita Koshkin (1956-), Francis Kleynjans (1951-), Roland Dyens (1955-), Sergio Assad (1952-), Nuccio D' Angelo (1955-), Dusan Bogdanovic (1955-), Paulo Bellinati (1950-) olarak sıralanabilir.

Gitarist Bestecilerin Gitar Performansına Katkılarına Örnekler

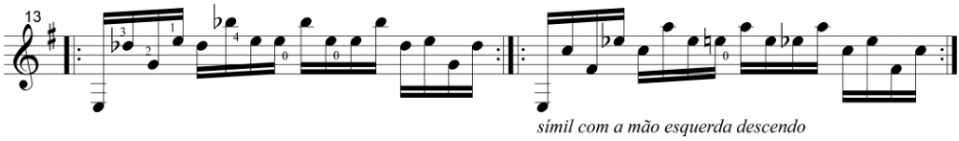
Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Brezilyalı gitarist bestecinin bestecilik anlayışında doğaçlama ve doğaçlamanın kendine has estetik koşulları belirgindir. Klasik Batı müziğindeki temel formlar, Heitor Villa-Lobos'un kompozisyon anlayışı içinde doğaçlamayı kontrol edecek bir rehber olarak değerlendirilir. Ancak doğaçlamadan bu ölçüde yararlanıyor olması, bestecinin geleneksel biçimleri tamamen deforme ettiği anlamına gelmez. Heitor Villa-Lobos, daha çok, geleneksel biçimlerin yapısal parçalarını genişletmek ve esnetmek yoluyla daha özgür bir besteleme alanı yaratma çabasına girmiştir (Özkanoğlu, 2006:55). Lobos, gitar bestelerinde boş tel ve dolu (kapalı) tel kombinasyonlarını kullanarak gitara özgü armoniler keşfetmiştir.

Lobos'un gitar repertuvarına en önemli katkılarından biri de 1929 yılında yazmış olduğu 12 Etütdür. Günümüzde gitar eğitiminde en çok kullanılan etütlerin başında Fernando Sor'un, Leo Brouwer ve Heitor

Villa-Lobos'unkiler gelmektedir. Jullian Bream, Narcisso Yepes, Manuel Barrueco, Kazuhito Yamashita gibi tanınmış gitaristler konser programlarında Heitor Villa-Lobos Etüdleri seslendirmiş ve albümlerinde yer vermişlerdir.

Etütler, estetik bir anlam göstermek niyetiyle yazılmış olsalar da gitar tekniğini geliştirecek kimi özel çalışmalar için zemin sağlar. Bir Numaralı Etüt: sağ el arpej tekniğinin gelişmesi için; On iki Numaralı Etüt: sol elde hızlı pozisyon değişimlerinin gelişmesi için; Yedi Numaralı Etüt: gam, büyük akor trilleri gibi tekniklerin gelişmesi için; Üç ve On Numaralı Etütler: legato tekniğinin gelişimi için yazılmışlardır. Etütlerin bir bütün olarak seslendirilmesi, gitar virtüözlüğünün önemli göstergelerinden sayılmaktadır (Özkanoğlu, 2006:19).

Şekil 1: Heitor Villa-Lobos 1.Etüt Ölçü:13-14

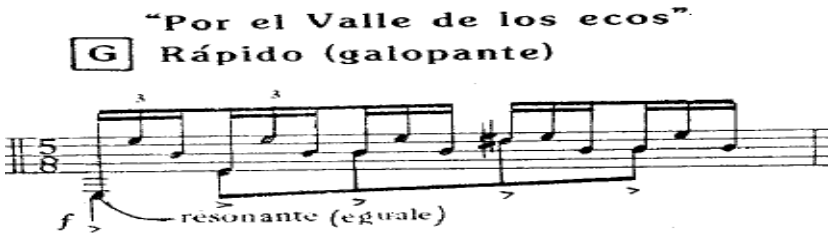


Şekil 1'de görüldüğü gibi Lobos'un bu etüdü sağ el arpej tekniğini gelişimine katkılar sunar ve Lobos'un özgün besteleme dilinin bir örneğidir.

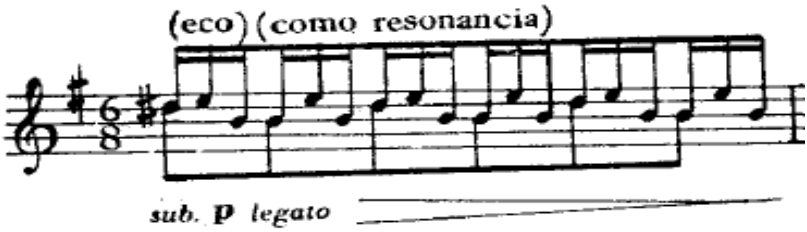
Leo Brouwer (1939-): Kübalı besteci 20. yüzyıl gitar repertuvarına önemli katkılarda bulunmuştur. Gitarist, besteci, orkestra şefi, eğitimci ve deneme yazarı olan Brouwer; Küba-Afrika ve Güney Amerika geleneksel kültürlerinden etkilenmiş, eserlerinde bu geleneklerin müziklerinin ritmik, ezgisel dokularını kullanmıştır. Bununla birlikte Avrupa kökenli "avantgarde" müzik akımlarından etkilenerek çeşitli formlarda eserler üretmiştir. Solo gitar için bestelediği eserlerin dışında oda müziği ve orkestra eserleri, gitar konçertoları (11.si 2008'de bestelenmiştir), bale ve tiyatro müzikleri ve film müzikleri bulunmaktadır. Brouwer gitar için yazdığı eserlerde çalgının sınırlarını genişletip zenginleştirerek 20. yüzyıldaki yeni müzikal yaklaşımlarla birleştirmektedir. Gitarist bestecilerin en önemli ortak özelliklerinden biri olan kompozisyon malzemelerinin doğaçlamadan esinlenerek ortaya çıkması aynı zamanda bir gitar virtüözü olan Brouwer için de geçerlidir. Bestelerinde cümleleri üretirken sesleri farklı tellerde ardışık olarak sıralayıp, tınıların birbirinin içine geçmesini, bu sayede uyumlu- uyumsuz akorlarda gitarın rezonans (titreşim) özelliğinin yoğun olarak işlendiği gitaristik eserler üretmiştir. Solo gitar eserleri arasında; Afrika ve Küba melodik-ritmik yapı-

larının soyutlanarak kullanıldığı Elogio de la Danza (Dansa Övgü); astronomiden ilham aldığı ve ses demeti (cluster) atonalite gibi modernist tekniklerin kullanıldığı La Espiral Eterna (Sonsuz Spiral), 1. Bölümde Beethoven ve 2.bölümde Scriabin'in temalarına göndermeler bulunan gitar sonatı, Afrika mitolojisindeki müzisyen olmak isteyen bir savaşçının öyküsünden esinlenerek yazdığı üç bölümden oluşan eseri El Decameron Negro en önemli eserlerindendir.

Şekil 2:Leo Brouwer, El Decameron Negro, İkinci Bölüm, Cümle, Ölçü:28



Şekil 3: LeoBrouwer, El DecameronNegro, İkinci Bölüm, Eko, Ölçü:29



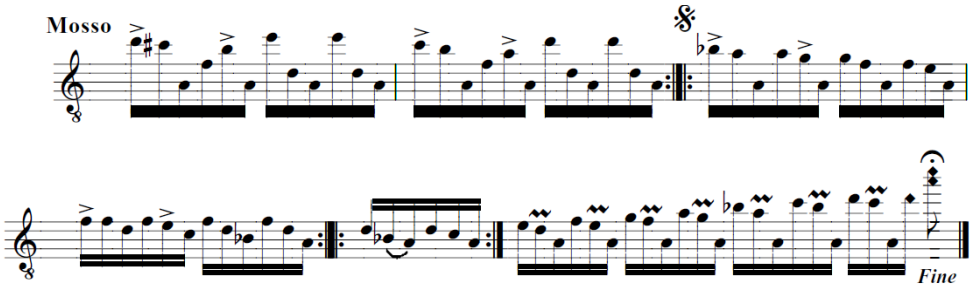
Olgunluk döneminin ilk solo gitar eseri olarak değerlendirilen El Decameron Negro 1981 yılında yazılmıştır. Şekil 2 ve şekil 3'te görüldüğü gibi eserin "Genç Aşıkların Yankılar Vadisinden Kaçışı" adlı ikinci bölümünde besteci yankı fikrini üretebilmek için cümle sonlarını tekrarlamış, gitarın rezonans özelliğini kullanarak vadiden kaçış teması etkili bir şekilde ifadelendirilmiştir. Bu bölümde üst partide si-mi pedalı üçlemeler boyutunda sürekli (continium) kullanılır. Pedal seslerin gitarda boş tel olarak kullanımı bas partideki cümle ve yankı ifadelerinin rahatlıkla seslendirilebilmesine olanak tanır (Akıncı, 2008:79).

Carlo Domeniconi (1947-): İtalya'da doğan Domeniconi, bestecilik eğitimine Berlin'de devam etmiştir. Hayatının bir döneminde Türkiye'de de yaşayan Domeniconi, Anadolu, Hint, Japon geleneksel müziklerinden etkilenmiştir. Bestecinin doğup büyüdüğü coğrafyaların gele-

neksel müziklerini kompozisyon malzemesi olarak kullanmak yerine Türkiye, Hindistan ve Uzak Doğu kültürlerinin geleneksel müzikleri üzerine yoğunlaşması ve materyal olarak kullanması bestecinin ayırt edici bir özelliğidir. Bestelerinde çoğunlukla doğrudan geleneksel müzik temalarını işlemiş, 20. yüzyıl Batı müziğinde ortaya çıkan yeni kompozisyon teknikleri ile bu temaları gitarda soyutlayarak kendi özgün besteleme dilini oluşturmuştur. Gitar üzerine bestelerinde Domeniconi, sağ el tekniğini esnek bir şekilde kullanarak geleneksel müzikler içindeki yerel tavırları gitara yansıtmıştır.

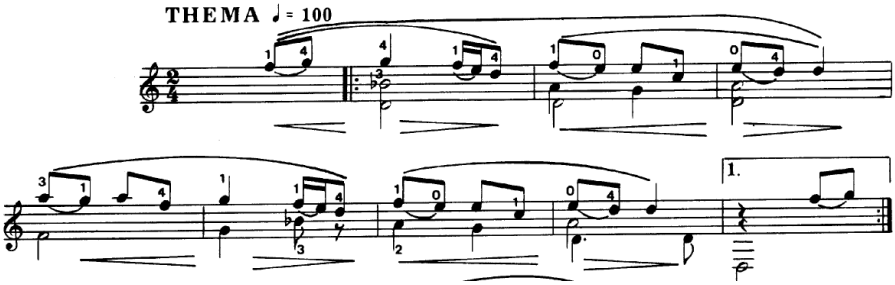
Domeniconi'nin gitarda en çok seslendirilen eserlerinden biri Koyunbaba'dır. Besteciyle yapılan bir röportajda, besteci Koyunbaba'yı yazma sürecini şöyle anlatır: "Koyunbaba Türkiye'de bulunduğum zamanlarda doğaçlama olarak çaldığım bir parçaydı. Bir gün eserin plak kaydının yapılması için bir teklif aldım ve stüdyoya girdim. Fakat o zamana kadar eseri her defasında farklı çalıyordum ve stüdyoda beni dinleyen kimse olmadığı için de çalışımdan bir türlü memnun olamıyordum. Yakın bir gitarist arkadaşımı aradım ve stüdyoya gelip beni dinlemesini istedim. O geldikten sonra parçayı baştan sona bugünkü notaya alındığı şekliyle çaldım." (Akt. Çokoğullu, 2013: 18).

Şekil 4: Carlo Domeniconi, Koyunbaba İkinci Bölüm, Ölçü:1-6



Domeniconi bu eserde gitarın mı-la-re-sol-si-mi olan normal akordunu re, la, re, la, re, fa olarak değiştirir ve derviş olan Koyunbaba'yı ve deniz kıyısındaki eski Ege köyünün betimlemesini mistik bir kompozisyona dönüştürür. Bu eserde gitarın çalım tekniklerinin Türk halk müziğinde ege yöresinde yaygın bir şekilde kullanılan curaya ve bağlamada kullanılan şelpe gibi geleneksel tekniklere yakınlaştığı hatta taklit ettiği görülür.

Şekil 5: Carlo Domeniconi, Bir Anadolu Teması Üzerine Çeşitlemeler, Ölçü:1-8.

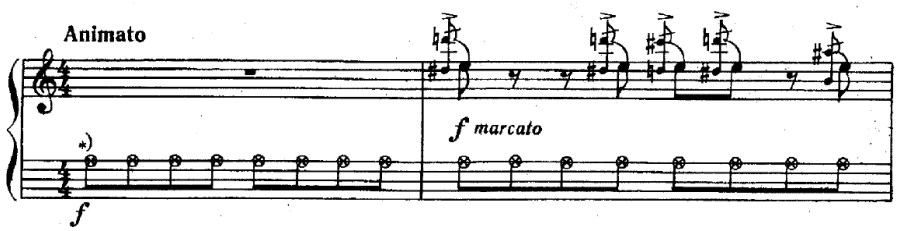


Âşık Veysel'in "Uzun İnce Bir Yoldayım" türküsü üzerine tema ve varyasyonları birçok önemli gitarist tarafından seslendirilmiştir. Bu eserde Domeniconi temayı sade bir üslupla armonize eder, ardından gelen varyasyonlar ve final bölümlerinde tema farklı ritmik yapılarda ve karakterlerde doğaçlama bir yöntemle işlenir.

Nikita Koshkin (1956-): Rusya'da doğan Koshkin, buradaki betimsel (programlı) müzik geleneğinin günümüzdeki en önemli takipçilerindendir. Alexander Borodin (1833-1887), Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Igor Stravinsky (1882-1971), Sergei Prokofiev (1891-1953), Dmitri Shostakovich (1906-1975) gibi klasik müzik tarihinin önemli bestecilerinin de içinde olduğu betimsel müzik geleneği, bir metne ya da bir fikre bağlı olarak müziğin ifadelendirilmesidir. Bu gelenek müzikte en net şekliyle kendini opera formunda gösterir. Rus ulusal motiflerinin yoğun olarak kullanıldığı ve müziğin edebiyat, resim, dans gibi sanatın diğer biçimleriyle birlikte üretildiği bu geleneğin dilini Koshkin gitara tercüme etmiştir. Eserlerinin içeriğindeki lirik-dramatik konuların ifadelendirilmesinde gitarın ses (volume) aralığının geniş bir şekilde kullanıldığı bu sayede oluşan çeşitli renklerin, tınıların Koshkin'in özgün kompozisyon dilinin niteliklerini oluşturduğu görülür. Edgar Allan Poe'nun: "Usher'in Evinin Çöküşü" adlı öyküsü üzerine bestelediği "Usher Vals", Mitolojideki büyücü Merlin'in bir hikâyesi üzerine: "Merlin'in Rüyası", Kurşun Asker masalı üzerine "Prensin Oyuncakları" adlı eserleri bu üslupta ürettiği bestelerdir. Koshkin bestelerinde Bartok pizikatosu, trampet efekti, karmaşık armonikler, vurmalı efektler gibi tınıları etkin bir şekilde kullanarak kompozisyonlarını oluşturur. Bununla birlikte başlangıç düzeyindeki gitarcıların da seslendirebileceği gitar eğitimine

yönelik eserler de bestelemiştir. Bunlardan bazıları Masquerade (24 parça), Six Strings(6 bölümlü süit), Happy Birthday (24 parça)'dır.

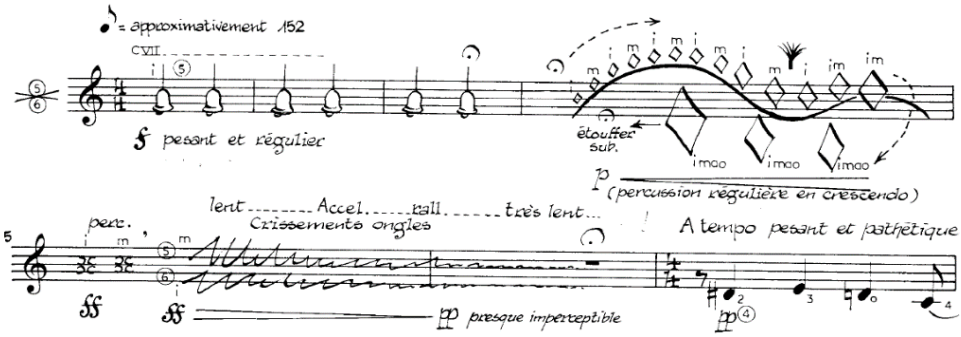
Şekil 6: Nikita Koshkin, Prince's Toys, İkinci Bölüm, Mechanical Monkey, Ölçü:1-2



Şekil 6'da görüldüğü gibi sağ el ile gitarın gövdesine vurularak trampet efekti oluşturulmuştur.

Francis Kleynjans (1951-): Fransız gitarist besteci Kleynjans serenad, romance, valse gibi formlarda neoklasik tarzda birçok gitar eseri üretmiştir. Bestecinin "A'L'aube Du Dernier Jour" (Bir İdam Mahkûmunun Son Günü) adlı bestesi en çarpıcı eserlerinden biridir. Victor Hugo'nun "Bir İdam Mahkûmunun Son Günü" adlı romanından esinlenerek bestelenmiş olan eser, bir idam mahkûmunun son gecesini ve infaza götürülürkenki ruh halini betimler. Eser iki bölümden oluşur: birinci bölümde mahkûmun infaz sabahını gergin bekleyişi gitarda flajöleler (armonikler) kullanılarak artık dörtlü aralıkların ardı ardına kullanılmasıyla ifadelendirilir.

Şekil 7: Francis Kleynjans, A'L'aube Du Dernier Jour, İkinci Bölüm, Ölçü:1-7.



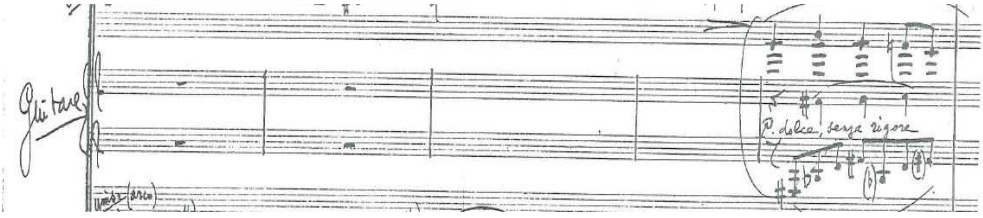
Şekil 7'de görüldüğü üzere ikinci bölüm çan seslerinin taklit edilmesiyle başlar: gitarın beşinci ve altıncı tellerinin sağ ve sol el parmakları yardımıyla yer değiştirilmesiyle çan sesi efekti oluşturulmuştur. Gar-

diyanın yaklaşan ayak sesleri gitarın gövdesinin belirli yerlerine tırnaklarla vurularak taklit edilir. Kapının açılması ise altıncı tele yine tırnağın sürtülmesiyle canlandırılır. Ardından mahkûm infaz edileceği yere doğru götürülür. Eserde tüm bu hikâye neredeyse sinematografik bir dille ifadelendirilmiştir.

Yukarıda adı geçen gitarist besteciler performans/icra-beste ilişkisinin hem konusu hem de örnekleridir. Bu ilişkinin ne denli önemli olduğunun görülmesi bakımından gitarın icracısı olmayan bestecilerin bestelerini de örneklemek yerinde olacaktır. Konu bakımından oldukça açıklayıcı örneklerden biri Cemal Reşit Rey'in Gitar Konçertosu'dur.

Türk beşlerinden biri olan Cemal Reşit Rey (1904-1985) "Gitar ve Orkestra için Konçertosu" 'nu 1978'de bestelemiştir. Gitar partisinin çalımının çoğu zaman zor bazı ölçülerde imkânsız olduğu göze çarpar. Bununla birlikte gitar partisinin ciddi bir redaksiyondan geçmiş halini solist olarak dönemin ünlü gitaristi Alirio Diaz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde seslendirmiştir.

Şekil 8: Cemal Reşit Rey, Gitar ve Orkestra İçin Konçerto, Birinci Bölüm, Ölçü:78.



Şekil 8'de görüldüğü gibi 78.ölçüdeki seslerin yazıldığı gibi aynı anda çalınması ya da istendiği gibi bağlı çalınması mümkün değildir.

Sonuç

Gitarın yapısal ve teknik özelliklerini iyi tanıyan gitarist bestecilerin virtüözitenin gelişmesine katkıda bulunurken gitarın müzikal sınırlarını genişlettikleri görülür. Gitar için beste üreten her besteci beste yaparak gitar repertuvarına katkı sunmaktadır ancak bu noktada gitarist bestecilerin daha spesifik katkıları göz önüne alınmıştır. Bu katkılar betimleme, enstrümanlar arasılık (trampet ve bağlama etkisi), tınısal arayışlar, uygulanabilirlik gibi başlıklar altında toplanabilir. Gitarist bestecilerin kompozisyon malzemesinin kaynağını çalgı üzerindeki doğaçlama faaliyeti ile elde ettikleri ve bu nedenle ortaya çıkan bestelerin kendiliğinden gitaristik olduğu sonucuna varılabilir.

Kaynakça

Akıncı, A. (2008). *Leo Brouwer'in Bestecilik Dili ve Dönemleri.* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Piyano Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Annala, H. & Matuk, H. (2007). *Handbook of Guitar and Luth Composers.* Mel Bay Publications.

Berlioz, H. (1844). *Grand traite'd'instrumentation et d'orchestration modernes,* Paris,

Çokoğullu, K. (2013) *Çağdaş Gitar Bestecisi Carlo Domeniconi'nin "Koyunbaba"Adlı Eseri ve Kazım Çokoğullu'nun Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi Adlı Çalışması.* Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Daly, A. (2012). http://www.musicweb-international.com/sor/adresinden 28 ağustos 2012 tarihinde edinilmiştir.

Dyens, R. (2009). *Andante,* Şubat-Mart, 38.

Kaya, A. (2011). *Joaquin Rodrigo'nun Gitar Eserleri ve "Invocation Danza" Adlı Eserin İncelenmesi.* Mimar Sinan Üniversitesi, Piyano Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni.

Macdonald, H. (2002). *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translationand Commentary,* Cambridge: Cambridge Univercity Press.

Özkanoğlu, R.U.(2006). *Heitor Villa Lobos'un Gitar Konçertosunun Analizi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Piyano Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Wade, G. (2001). *A Concise History of Classical Guitar.* Barking, Essex: Melbay Publications inc.

Doğuşkanlar ve Pedal Kullanımının Piyano İcrasına Etkileri

The Influence of the Overtones and Pedal Technique on Piano Performance

ÇAĞDAŞ ÖZKAN*

ÖZET

Frekans belirli bir olayın belirli zaman aralığındaki tekrar sayısı olarak değerlendirilir. Sesin de dalga ve titreşimden oluştuğu göz önünde bulundurulduğunda, ancak belirli zaman aralığında belirli tekrarlarla duyulabileceği anlaşılır. Titreşim sıklığı ya da frekansı, insan kulağının hangi sesin daha tiz veya daha pes olduğunu algılamasını sağlar.

Diğer yandan her ses duyulduğu andan itibaren kendi üzerindeki diğer doğal sesleri de (doğuşkanları) içerisinde barındırır. Örneğin, 880 Hz *La* notası 440 Hz *La* notasının ilk doğuşkanıdır. Telli bir enstrümanda bir ses oluştuğunda tel, insan gözü ile görülemeyecek şekilde bölünerek titreşir ve bu da doğuşkanları oluşturur.

Aynı frekansta ve aynı şiddetteki bir nota farklı enstrümanlardan duyulduğunda enstrümanların ayırt edilebilmesini sağlayan özellik ise tını olarak adlandırılır. Tınının oluşumu, farklı enstrümanların aynı frekanstaki bir sesi farklı bir şekilde üretmeleri, yani enstrümanın yapısal farklılığı gereği sesin farklı doğuşkanlarını ön plana çıkarmalarıyla gerçekleşir.

Aynı anda birden fazla sesin çalınabilmesi ile yani polifonik olması nedeniyle piyano, orkestra enstrümanlarına göre oldukça farklıdır. Bir başka önemli fark ise piyanoda çalınan sesin çalındığı andan itibaren şiddetinin doğal olarak azalmasıdır. Sesin uzaması tuşu bıraktığınız anda tellerin üstüne inen susturucular tarafından kesilir. Bu susturucular aynı zamanda piyanonun sağda bulunan pedalına da bağlıdır, pedala basıldığında tüm susturucular kalkar ve pedal bırakılınca iner. Bu bir piyanistin elleri ile aynı anda tınlatamayacağı sesleri tınlatabilmesini sağlar ve enstrümanın sesine çok daha büyük zenginlikler katar.

Bu zenginliklerin kaynağı yukarıda da bahsedilen doğuşkanlardır. Bir nota, pedallı ve pedalsız çalındığında arada tınısal olarak büyük farklılıklar duyulur. Pedalsız çalınan notada sadece çalınan notanın doğal doğuşkanları tınlarken pedallı çalındığında tüm teller titreşime açık olur ve diğer birçok doğuşkanın devreye girmesi sağlanır. Çok sesli akorlar pedallı çalındığında ise tınlayan doğuşkanların sayısı daha da artar ve ses çok daha zengin olur.

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Uludağ Üniversitesi, Sos. Bil. Enst. Bursa
Art Proficiency Student, Uludag University, Institute of Social Sciences, Bursa
ozkancagdas@yahoo.com

Bu zenginlik icracıya kolaylık sağlamakla beraber pedal tekdüze kullanıldığında çalınan seslerin yanında tınlayan doğuşkanlar aşırıya kaçan bir ses kalabalığına da sebep olabilir. Pedal, imkânları keşfedilerek kullanıldığında icracıya standardın çok üzerinde bir kolaylık ve esneklik sağlar.

El tekniğinden apayrı bir teknik olan pedal tekniği sadece sanatçının kulağı tarafından kontrol edilir. Pedal kullanmanın nasıl olması gerektiğine dair kesin bir cevap olmamakla birlikte, bu tamamen icracının kendi tercih ve birikimine göre değişebilecek olan pedal stili, icracının pedala ve müziğe çok daha bilinçli ve deneysel yaklaşmasıyla gelişebilir.

Anahtar Kelimeler: Doğuşkan, Piyano pedalı, Pedal tekniği

ABSTRACT

Frequency is the number of occurrences of a repeating event per unit time. A sound is built through waves and vibration and sound wave repeats itself per unit time. The amount of repetition (frequency) of a sound is defined as “high” or “low” pitch in human brain.

On the other hand, a musical sound includes its natural overtones in itself. For example, 880 Hz *A* note (second octave *A*), is the first overtone of 440 Hz *A* (first octave *A*). When a sound occurs on a stringed instrument, the string vibrates within certain divisions, and those divisions define the overtone series.

Timbre is another aspect of a sound. Timbre is what makes human brain distinguish between the instruments. Different instruments produce different overtones of a certain pitch due to their structural differences, and that defines the timbre of a sound.

Due to its polyphonic quality, piano is a distinctive instrument compared to other orchestral instruments. Another distinction of the piano is the natural decay of its sound level. The sound of the piano is stopped by the dampers on the strings. The dampers are connected to each individual key; the key lifts the connected damper when pressed, and drops it when released. Dampers are also connected to the right pedal of the instrument, which lifts all the dampers at the same time. Therefore, the pedal provides the pianist the possibility of holding notes that cannot be held by using hands, plus it enrichenes the instrument’s sound significantly.

The main element of this richness is the overtones that ring within the instrument. When a single note is played with pedal, one can hear a clear difference compared to the same note without the pedal. A note played without the pedal contains only its own natural overtone series’ notes, whereas the same note with the pedal allows all the other strings to vibrate and ring to a certain extent. Therefore, one can easily imagine the amount of richness of a full chord played with pedal, rather than a single note.

Even though the pedal provides the pianist with a full and rich sound, it can also cause the sound to be mushy and overly rich when it is used carelessly. Pedal is only useful when used with special attention and care.

Pedal technique on the piano is different than the hand technique, and it can only be controlled by the ear of the performer. Although there is no precise answer for developing the pedal technique, it can only be achieved through an experi-

mental and deliberate approach to the music and pedalling. Thus, a pianist could develop his/her own style of interpretation at the piano.

Keywords: Overtones, Piano pedal, Pedal technique

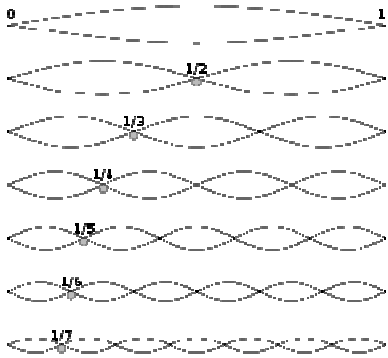
Sesin Oluşumu ve Doğuşkanlar

Frekans belirli bir olayın belirli zaman aralığındaki tekrar sayısı olarak değerlendirilir. Sesin de dalga ve titreşimden oluştuğu da göz önünde bulundurulduğunda ses de belirli zaman aralığında belirli tekrarlarla duyulur. Çoğu zaman bu tekrarlar kulakla "titreşim" olarak algılanamayabilir, fakat bu kesinlikle titreşimin olmadığını göstermez. Titreşim sıklığı (frekans) eğitimli veya eğitimsiz her kulağın hangi sesin daha tiz veya daha pes olduğunu algılamasını sağlar. Bu ilişki şöyle örneklendirilmiştir: "Belirli bir nota ile onun iki katı frekansına sahip nota arasındaki mesafeye oktav denir." (Fineberg, s. 82)

Birçok çalgının akort yapmak için kullandığı birinci oktav LA notası 440 Hertz değerindedir, yani saniyede 440 defa tekrarlamaktadır. 880 Hz frekansa sahip olan nota ise yine LA olmasına rağmen, 440 LA'dan bir oktav daha tiz olan LA notasıdır. Saniyede 880 defa tekrarlar ve beynimiz bunu daha tiz bir ses olarak algılar. Şöyle de açıklanmıştır: "Birinci oktav LA 440 Hz ise ikinci oktav LA 440X2 yani 880 Hz, ve küçük oktav La 440/2 yani 220 Hz'dir." (Fineberg, s.82)

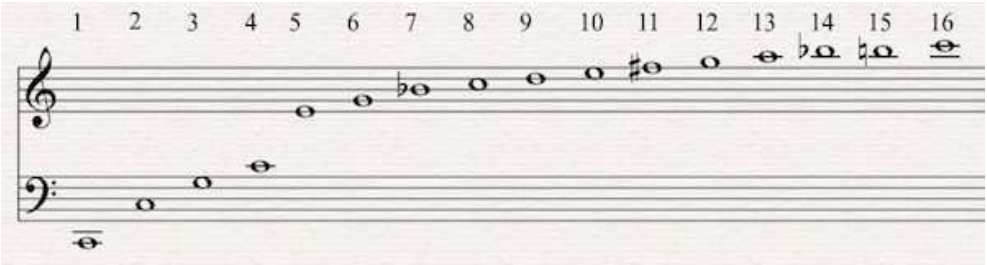
440 Hz ve 880 Hz iki LA arasındaki bağlantı aynı zamanda doğuşkan kavramının temel prensibinin açıklanmasında da yardımcı olacaktır. Başka bir açıklama da şöyledir: "Doğuşkanlar, sesin en pes (temel) frekansı dışındaki diğer frekansları da içeren yapıtaşlarıdır." (Campbell)

Her ses duyulduğu andan itibaren kendi üzerindeki diğer doğal sesleri de (doğuşkanları) içerisinde barındırır. 880 Hz LA notası 440 Hz La notasının ilk doğuşkanıdır. Telli bir enstrümanda bir ses oluştuğunda tel insan gözü ile görülemeyecek şekilde bölünerek titreşir ve bu da doğuşkanları oluşturur.



Şekil 1: Sesin oluşumundaki titreşim alanları (https://en.wikipedia.org/wiki/Overtone)

Bu bağlamda 440 Hz LA'nın (birinci oktav LA) doğuşkanları şu şekilde oluşur: 440 Hz titreşimin ilk yarısı 880 Hz, yani bir oktav tiz LA (ikinci oktav LA); sonraki titreşim alanı 1320 Hz Mİ (üçüncü oktav Mİ); 1760 Hz LA (üçüncü oktav LA) vs.



Şekil 2: DO notası üzerinden oluşan doğuşkan serisi
(http://music.tutsplus.com/tutorials/quick-tip-the-overtone-series--audio-4672)

Doğuşkanlar ve Sesin Tınısı

Ses oluşumundaki en önemli etkenlerden bir tanesi de sesin tınısıdır. Her enstrüman farklı bir tınıya sahiptir ve aynı frekansta ve aynı şiddetteki bir nota farklı enstrümanlardan duyulduğunda enstrümanların ayırt edilebilmesini sağlayan şey o sesin tınısıdır. Örneğin, 440 Hz LA notasını aynı şiddette farklı enstürmanlarda çalındığında bunu kolayca ayırt edebiliriz. Bunun sebebi farklı enstrümanların aynı frekanstaki bir sesi farklı bir şekilde üretmeleri, yani basit tabiriyle enstrümanın yapısal farklılığı gereği sesin farklı doğuşkanlarını ön plana çıkarmalarıyla olur.

Bir enstrümanı kaliteli ve etkileyici yapan şey o enstrümanın yapımında tınısal özelliklerini dengeli bir şekilde iletmek üzere üretilmiş

olmasıdır ve bu oldukça zaman ve tecrübe isteyen bir iştir. İyi bir enstrümanı bilinçli ve etkileyici şekilde kullanabilmek ise icracının görevidir ve icracılık gerek teknik gerekse duyuşsal olarak ustalık gerektirir.

Piyanoda Tını, Pedal ve Doğuşkan İlişkisi

Piyano orkestra enstrümanlarına göre oldukça farklıdır. Bu fark piyanonun polifonik olmasından, yani aynı anda birden fazla sesin çalınabilmesinden doğar. Bir başka önemli fark ise piyanoda çalınan sesin çalındığı andan itibaren şiddetinin doğal olarak azalmasıdır. Tuşa basıldığı anda o tuşun bağlı olduğu çekiç tellere vurur ve sonrasında ses azalmaya başlar. Sesin uzaması tuşu bıraktığınız anda tellerin üstüne inen susturucular tarafından kesilir. Bu susturucular aynı zamanda piyanonun sağda bulunan pedalına da bağlıdır, pedala basıldığında tüm susturucular kalkar ve pedal bırakılınca iner. Bu bir piyanistin elleri ile aynı anda tınlatamayacağı sesleri tınlatabilmesini sağlar ve enstrümanın sesine çok daha büyük zenginlikler katar.

Bu zenginliklerin kaynağı yukarıda da bahsedilen doğuşkanlardır. Pedalsız çalınan notada sadece çalınan notanın doğal doğuşkanları tınlarken pedallı çalındığında tüm teller titreşime açık olur ve diğer birçok doğuşkanın devreye girmesini sağlar. Çok sesli akorlar pedallı çalındığında ise tınlayan doğuşkanların sayısı daha da artar ve ses çok daha zengin olur. Ek olarak bu konuyu ünlü piyanist ve pedagog Anton Rubinstein şöyle açıklamıştır:

> *Bir nota çalındığı anda uygulanan sağ pedal tüm susturucuları aynı anda kaldırır, bu yolla tüm teller serbest kalır ve tüm ikincil frekanstaki notalar titreşime açık hale gelirler. Bu durum pedallı ve pedalsız çalınan nota arasındaki tını farkını açıklar. (Rubinstein, 2013, s. 8)*

Piyanoda Pedalın İşlevi

Bu zenginlik icracıya kolaylık sağlamakla beraber pedal tekdüze kullanıldığında çalınan seslerin yanında tınlayan doğuşkanlar aşırıya kaçan bir ses kalabalığına da sebep olabilir. Piyanonun pedalı susturucuları doğrudan kaldırmaz. Tellerin arasına kadar inen susturucular pedalın basılma derecesinde kalkarlar. Dolayısıyla pedal her zaman tam basılı konumda kullanılmak zorunda değildir. Pedalın tamamen açık ve kapalı olduğu konum arasında ortalama ¼'lük kısmı susturucuların tele hala temas ettiği noktada işlev görür. Bu kısım pedal kullanımının en önemli kısımlarındandır; doğuşkanların getirdiği zenginliğin kontrol altında tutulmasını sağlar ve piyanodan çok daha farklı tınılar elde edilmesine

yardımcı olur. Aynı marka ve model bile olsa her piyanonun pedalı farklı çalışır. Bazı piyanoların pedalı daha serttir, bazılarının ise daha yumuşak. Bazı piyanolarda susturucular tellerden en üst pozisyonda ayrılırken bazılarında en alt pozisyonda ayrılır. Fakat piyanistin işini en çok zorlaştıran farklılık yukarıda bahsedilen ¼'lük kısmın da standart oranda olmamasıdır. Bu oran 1/3 ila 1/5 oranında değişebilir. Bu küçük fark sağ ayağın pedala basarken hissedemeyeceği büyük bir şekilde kendisini gösterir. Piyanonun iki el ve iki ayakla çalındığını göz önünde bulundurulduğunda sağ pedalı kullanımında ayağın yaptığı hareket çoğu zaman değişken sonuçlar verecektir. Bu durumda bir piyanistin pedal kullanımı için gereken kontrolü her zaman kulağıdır. Pedal, imkânları keşfedilerek kullanıldığında icracıya standardın çok üzerinde bir kolaylık ve esneklik sağlayacaktır.

Piyanoda Pedalın Kullanımı

Pedalı bilinçli kullanmanın önemli olduğu bir diğer konu da piyano ile eşlik yaparken ortaya çıkmaktadır. Piyano polifonik olmasından dolayı tek sesli olan birçok enstrümana armonik altyapı sağlayabilir. Keza diğer enstrümanların repertuvarlarının önemli çoğunluğu piyano veya orkestra eşliklidir. Orkestra eşliği bir solist/öğrenci için her zaman mümkün değildir. Bu sebeple orkestra partileri piyano ile çalınacak şekilde düzenlenir ve bu eşlikler piyano ile yapılır. Bu durumda piyanist orkestral tınıları taklit etmekle yükümlüdür. Yukarıda da bahsedildiği gibi her enstrümanın tınısı farklı olduğu için piyaniste ve kulağına düşen iş oldukça fazladır. Piyanist orkestra partisinde yaylılar tarafından çalınan güçlü bir akor ile nefesliler tarafından çalınan aynı akoru, veya tüm orkestra tarafından çalınan aynı akoru aynı şekilde çalmamalıdır. Bu üç durumda piyanistin çalacağı notalar tamamen aynıdır ve enstrümanların tını farklarını göstermek piyanistin pedal kullanımına bağlıdır. Örneğin; nefeslilerin sesi çok daha doğrudan geldiğinden nefesli enstrümanların temsil ettiği bir akor çok daha az pedallı, hatta mümkünse pedalsız çalınmalıdır. Buna karşılık yaylı enstrümanların sesi doğrudan gelmez, daha geç ve dolaylı olarak gelir. Piyano sesi doğrudan duyulan bir enstrüman olduğundan, pedalı akoru bastıktan sonra ve neredeyse tam derinlikte kullanmak istenilen yaylı çalgılar etkisine bizi yaklaştırabilir. Bunlarla birlikte tüm orkestra aynı anda aynı akoru çalarken enstrümanların tınıları birbirleriyle karışır ve hem uyumlu hem uyumsuz doğuşkanlar birbirleriyle çakışarak çok daha dolu bir tını oluşturur. Bu durumda piyanist de kendi enstrümanının doğuşkanlarını maksimum düzeyde kullanacak şekilde pedalı kullanmalıdır. Yani akoru çalmadan önce pedal basılır ve üzerine akor çalınır; bu sayede çok daha zengin ve

dolu bir ses elde edilir. Yukarıda örneklenen üç durumda da sesin şiddeti aynı derecede olmasına rağmen tınıları çok daha farklı olacaktır.

Piyanistin bir topluluk veya solist ile çalarken dikkat etmesi gereken bir konu da balans, yani enstrümanlar arası ses dengesidir. Solo çalarken edinilen pedal kullanım anlayışı eşlik ederken çok daha rafine bir şekilde değiştirilmelidir. Aksi halde karşılaşılacak en temel problem piyanonun doğası gereği çok daha fazla doğuşkana sahip olması ve topluluk içindeki enstrüman veya enstrümanların sesini şiddet olarak olmasa bile tını olarak kapatması olacaktır. Böyle bir durumda piyanistin yapması gereken şey diğer enstrümanların ses seviyelerini ve tınılarını algılayıp pedal tekniğini bu tınıya göre ayarlaması olacaktır.

Sonuç

Sonuç olarak seslerin rengi ve güzelliği insan beyninde o seslerin tınıları sayesinde ayrıştırılır. Tını, farklı enstrümanlarda faklı şekillerde duyulur ve bu farklılığı en güzel şekilde göstermek icracının görevidir. Piyanonun tınısı çok zengindir ve bu zenginlik sağ pedal sayesinde mükemmel bir şekilde ayarlanabilir. El tekniğinden apayrı bir teknik olan pedal ekniği sadece sanatçının kulağı tarafından kontrol edilir ve bu da oldukça gelişmiş bir kulak gerektirir. Pedal kullanmanın nasıl olması gerektiğine dair kesin bir cevap olmamakla birlikte, bu tamamen icracının kendi tercih ve birikimine göre değişebilecek bir stildir. Bu stilin oluşması icracının pedala ve müziğe çok daha bilinçli ve deneysel yaklaşmasıyla gelişebilir.

Kaynakça

Rubinstein A. ve Carreño T. (1897). *The Art of Piano Pedaling: Two Classical Guides.* Courier Corporation

Fineberg J. (2000). Guide to the basic concepts and techniques of spectral music. *Contemporary Music Review.* OPA. 19:2. ss. 82. DOI: 10.1080/07494460000640271

Campbell M. (2001). Overtone. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Erişim tarihi: 6 Haziran 2016, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20615

Leach R. (2010). Quick tip: The Overtone Series. Erişim tarihi: 14 Mayıs 2016, http://music.tutsplus.com/tutorials/quick-tip-the-overtone-series--audio-4672

Overtone. Wikipedia. Erişim tarihi: 14 Mayıs 2016, https://en.wikipedia.org/wiki/Overtone

Performans-Mekân İlişkisi Bağlamında Uygur On İki Makamının İcrası

Performance of Uyghur Twelve Muqam (Maqam) Within the Context of Performance-Space Relation

ADEM ÖGER*

ÖZET

Günümüzde Çin Halk Cumhuriyeti, Şinciang Uygur Özerk Bölgesi'nde yaşayan Uygurlar müzik, resim, edebiyat ve kültür açısından Türk boyları içinde ayrı bir yere sahiptir. Uygurların Türk kültürüne armağan ettiği önemli eserlerinden biri "Uygur On İki Makamı"dır. Uygur kültürünün tarihi ve kültürel bütün katmanlarını içine alan "Uygur On İki Makamı", Uygurların yaşama sevinçlerini, üzüntülerini, haksızlık ve zulüm karşısındaki tutumlarını, geleceğe olan inanç ve umutlarını yansıtmaktadır. Başta Ali Şir Nevayi olmak üzere Lütfi, Fuzuli gibi şairlerin şiirleriyle, "Garip ile Senem", "Yusuf Ahmed" gibi halk destanlarıyla, halk şarkıları ve halk danslarıyla ayrılmaz bir bütünlük oluşturan On İki Makam, klasik edebiyat ve halk edebiyatı ile de yakından ilgilidir. Uygur On İki Makamı'ın her biri "Çong Neğme" (Büyük Nağme), "Dastan" (Destan) ve "Meşrep" olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. "Çong Neğme" (Büyük Nağme) kısmında 9-10 halk türküsü yer alır. Bu türküler, genellikle lirik özellik taşır. "Dastan" kısmında 3 ile 6 arasında değişen sayılarda türkü vardır. Bu türküler tahkiye niteliklidir, yani "Ferhat ile Şirin", "Garip ile Senem" gibi halk hikâyelerinden alınan parçalardır. Her türküden sonra bir merğul gelir. "Mergul" terimi Arapçadır ve makam müziğinde bir ezgiden diğer ezgiye geçerken çalınan geçiş melodisidir. "Meşrep" kısmında 3 ile 6 arasında değişen sayılarda türkü bulunmaktadır. Bu kısımda yer alan türküler, genellikle dans havası olan türkülerdir. Önce yavaş başlar, gittikçe coşku artar ve sonunda zirveye ulaşır. Uygur kültürünün şaheserlerinden biri olma özelliğini gösteren "Uygur On İki Makamı", Birleşmiş Milletler Bilim, Eğitim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından 25 Kasım 2005'te "Somut Olmayan Kültürel Miras" listesine alınmıştır. Ancak Türkiye'de bugüne kadar Uygur "On İki Makamı"nın metinleri üzerine bazı bilimsel çalışmalar yapılmış olmakla birlikte makamlar, icracıları, icra ortamları ve çalgılar üzerine çalışma yapılmamıştır. Bildirimizde, ilk olarak "Uygur On İki Makamı"nın özellikleri hakkında bilgi verilecektir. Ardından makamların icracıları,

* Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Nevşehir, adem.oger@nevsehir.edu.tr
Assoc. Prof. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Science and Literature, Nevşehir

icra ortamları ve kullandıkları çalgılar performans-mekân ilişkisi bağlamında tanıtılıp değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Uygur, On İki Makam, Performans-Mekân İlişkisi, Çalgı, Çin.

ABSTRACT

The Uyghurs living in Xinjiang Uyghur Autonomous Region, People's Republic of China occupy an important position among Turkic Tribes in terms of music, painting, literature and culture in our day. One of important works that the Uyghurs presented to Turkish culture is a set of musical suites "Uyghur Twelve Muqam (Maqam)". The "Uyghur Twelve Muqam" including all historical and cultural layers of Uyghur Culture reflects joie de vivre, sadness, attitudes against injustice and oppression, beliefs and hopes for future of the Uyghurs. The Twelve Muqam creating an inseparable integrity with the poems of the poets, like Fuzuli, including Ali Şir Nevayi" and folk epics, folk songs ve folk dances such as "Garip ile Senem", "Yusuf Ahmed" is also closely connected with classical ad folk literature. Each of Uyghur Twelve Muqam consists of three parts, including Naghma ("Çong Neğme"), Dastan ("Destan") and Mashrap ("Meşrep"). The Naghma section includes 9-10 folk songs. These songs have the characteristics of lyric. The Dastan section includes songs varying between 3 and 6 and these songs are from several of the romantic dastan narratives, namely, the pieces taken from folktales such as "Ferhat ile Şirin", and Garip ile Senem". Each dastan song is followed by an instrumental märghul. The märghul is an Arabic term and a transition melody played by passing from one tune to another. The Mashrap section consists of songs varying between 3 and 6. The songs in this section are generally more lively dance songs. First, it starts slowly and then the enthusiasm increasingly accelerates and finally comes to a head. The "Uyghur Twelve Muqam" which has become one of masterpieces of Uyghur culture was added to the list "Intangible Cultural Heritage" by United Nations Education Science and Culture Organization (UNESCO) in 2005. However, although some scientific researches for the texts of "Uyghur Twelve Muqam (Maqam)" have been conducted until today in Turkey, any studies have not been carried out on maqams, performers, performance environments and instruments. It will be firstly given information about the properties of "Uyghur Twelve Muqam" in our abstract. Then, the performers of maqams, their performance environments and instruments will be introduced and assessed within the context of performance-space relation.

Keywords: Uyghur, Twelve Muqam (Maqam), Performance-Space Relation, Instrument, China.

Giriş

Müzik, Türk kültüründe sözlü kültür ürünlerinin üretimi ve aktarımı, bilgi ve tecrübenin, sevinç ve acının paylaşımı, sosyal birlikteliğin sağlanması, eğlenme ve hoşça vakit geçirme gibi işlevleriyle öne çıkmaktadır. Uygurların sosyo-kültürel hayatında ise müzik ve çalgıların ayrı bir yeri vardır. Bu durumu gerek efsanelerde gerek tarihî kaynaklarda ve seyahatnamelerde gerekse onların günlük yaşamında görmekteyiz.

Uygur Türklerinin çalgıları ve müziği ile ilgili en eski ve kapsamlı bilgiler Çin tarih kaynaklarında yer almaktadır. Bu tarihî kaynaklardan "Suiname"de, Uygurların 5.–6. yüzyıllarda Kuçar, Kaşgar ve İdikut gibi merkezlerinde 15–20 çalgıdan oluşan 20 kişilik orkestralarının bulunduğu belirtilmektedir (Arslan ve Öger, 2008, 10). Ayrıca Sui sülalesi, Kuzey Çi sülalesi, Tang sülalesi, Jin sülalesi, Wei sülalesi dönemindeki kayıtlarda Türk müziği ve Uygurlara ait çeşitli manzumelere yer verilmiştir (Taxitiemuer 2009: 29-36). Bu bilgiler bize, Uygur Türk müziğinin 5. yüzyılda sistemli bir halde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir

13. yüzyılda dünyanın büyük bir kısmını dolaşan Markopolo, seyahatnamesinde Kaşgar, Yarkent, Hoten ve Kumul gibi Uygur Türklerinin yaşadığı bölgeler hakkında bilgi verirken Kumul'da yaşayan Uygurları şöyle anlatır: "Kumullar çok neşeli insanlar doğrusu. Gülüp oynamasını çok seviyorlar. Öyle derin düşünceye dalan kişiler değil, başlıca uğraşları müzik. Zaten varsa müzik yoksa müzik. Çalsınlar, dans etsinler, eğlensinler." Bu bilgilerden de anlaşıldığı üzere müzik ve dans, Uygur Türklerinin günlük yaşamında vazgeçilmez unsurlardandır ve 13. yüzyılda Uygur müziği oldukça ileri bir düzeydedir (Arslan ve Öger, 2008, 10).

Mirza Muhammed Haydar (1499-1551) tarafından kaleme alınan Tarih-i Reşidî isimli eserde, Saidiye Hanlığı'nın kurucusu Sultan Said Han'ın ud, setar, çartar ve ğircek çaldığı; Abdureşit Han'ın da pek çok çalgıyı mükemmel çaldığı ve tüm sanat ve zanaat alanlarında büyük yeteneğe sahip olduğu anlatılır (Karatay 2006: 304-314). 16. yüzyılda sistemli bir hale getirilmiş olan Uygur müziğinin hanlar tarafından da icra edilmesi, müzik ve sanatın Uygurların yaşamındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir.

19. yüzyılda Hoten şehrinde yaşamış olan tarihçi, şair ve müzisyen Molla İsmetü'l-lah binni Molla Nimetü'l-lah Mucizi'nin kaleme aldığı "Tevarih-i Musikiyyun (Müzikçiler Tarihi)" isimli eser, Uygurların müziği ve makamları hakkında önemli bilgiler içermektedir. 1854 yılında

kaleme alınan bu eser, on altı müzisyenin hayatı ve onların müzik ilmine yaptıkları katkıları konu almaktadır. Ayrıca bu eserde, 16. yüzyılda İstanbul başta olmak üzere Irak, İran, Harezm, Semerkand ve Keşmir gibi dünyanın çeşitli yerlerinden Yarkent Hanlığı'na müzik öğrenimi için öğrencilerin geldiği belirtilmektedir. Bu eserin bir başka özelliği ise, Uygur Türklerinin günümüzde kullandıkları birçok çalgının ilk kez kim tarafından icat edildiği konusunda da bilgilerin yer almasıdır. Eserde, kanunu Farabi, dutarı Mevlana Ali, rebab ve huştarı Kadirhan Yarkendi'nin icat ettiği belirtilmektedir (Kurban 1990, 1-40).

Uygur Türklerinin tarihi süreçte kullandıkları çalgıların sayısı yetmişten fazladır. Ancak günümüzde kullanılan çalgı sayısı kırk civarındadır. Uygurların müzik ve çalgı açısından Çin kültürüne büyük etkisi olduğu da bilinmektedir. Ney, surnay, burğa, baliban, berbab, ravap, Kumul ğirceği gibi Uygurlara ait çalgılar, Çin müziğinde de farklı isimlerle kullanılmaktadır (Arslan ve Öger 2008: 14-15). Uygurların müzik kültürünün sistemli bir biçimde "Uygur On İki Makamı" etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz.

1. Makam Kavramı

Türkçe Sözlük'te "makam" sözcüğü müzikle ilgili olarak "Türk müziğinde bir dizinin işleniş biçimine verilen ad" (Türkçe Sözlük 1988: 980) şeklinde izah edilmiştir. Uygur Türkçesinde "mukam" olarak telaffuz edilen "makam" sözcüğü Arapça kökenli olup "yer", "mevki", "derece" anlamlarının yanı sıra müzikte sistemleştirilmiş bir bütün müzik eserini ifade eder. "Mukam" sözcüğü bir başka ifadeyle belirli düzen ve kurallar içerisinde sistemleştirilmiş büyük hacimli musiki eserleri için kullanılmaktadır (İnayet 2007: 366; Ötkür 1996: 275-276). Uygur Türklerinde makam, yerli özelliği, melodisi, kuruluşu, özel ahenk şekli bakımından birkaç türe ayrılmaktadır. Birincisi "Uygur On iki Makamı" olup diğer makamlar ise yerli özelliğe sahip olan makamlardır. Bunlar Kumul, Dolan, Turfan, Kuça, Hoten gibi bölgelerin kendine has özellik taşıyan ve "Uygur On İki Makamı"ndan farklı olan yerli makamlardır (Taxitiemuer, 2009, 13). Uygur makamları yalnız müzik ile sınırlandırılan sanatsal bir form değildir; aynı zamanda şarkı, müzik, şiir, dans ve gösteri gibi sanat türlerinden kendi bedii ifade şeklini oluşturan, felsefe, ahlak, milli yaşam bilinci gibi semantik konularda sosyal terbiyevi değerini tahakkuk eden bir folklor hadisesidir (Udmuş 2015: 126). Makamlar sadece Uygur Türkleri arasında değil, Anadolu Türkleri, Arap ve Farslar arasında da bulunmaktadır. Ancak makamlar, kendilerine özgü kültürel, bölgesel ve yerel özellikleriyle birbirlerinden farklılık arz eder.

2. Uygur On İki Makamı

Uygur makamlarına neden "On İki Makam" dendiği hususunda değişik tartışmalar yaşanmıştır. Mesela, Uygur folklorcu Abdukerim Rahman "On İki Makam" terimindeki "on iki" sayısının astronomideki "on iki burç"la ilişkili olduğunu ifade ederken, Uygur bilim adamı Abduşükür Muhammed Emin söz konusu görüşe katılmamaktadır. Ona göre, buradaki "on iki", uzun tarihi süreçte formel nitelik kazanmış sayıdır. Çünkü "Uygur On İki Makamı" sadece "on iki" ile sınırlı değildir. Makamlar geçmişte zaman zaman çoğalma ve azalma sürecinden geçmiştir. Ama Uygur Türkleri makam sayısının azalmasına veya çoğalmasına bakılmaksızın onu formel sayı olan "on iki" ile ifade etmişlerdir. "Kumul On İki Makamı", "İli On İki Makamı", "Dolan On İki Makamı" terimlerindeki "on iki" de formel sayıdan başka bir şey değildir. Bunların dışında da dünyada melodiler on ikiye bölünmektedir. Dolayısıyla Uygur makamlarının on ikiye bölünmesi de böyle bir kurala dayandırılabilir. Ancak Uygur bilim adamları arasında "on iki" sayısıyla ilgili henüz kesin ve net bir anlaşma sağlanmış değildir (İnayet 2007: 366; İnayet 2014: 38-42).

Uygur On İki Makamı'nın kökeni hakkında bugüne kadar çeşitli görüşler ileri sürülmüştür ve bu konu hâlâ tartışılmaktadır. "Makam" sözcüğü ve makamla ilgili oluşan terminolojinin genellikle Arapça olması, On İki Makam'ın Arap kültüründen geldiğini düşündürür. Ancak konuyla ilgili uzmanlar Arap makamları ile Uygur makamları arasında büyük fark olduğunu, dolayısıyla Uygur makamlarının kökeninin Arap kültürüne dayandırılamayacağını ifade etmektedirler (Ötkür 1996: 272). Bazı araştırmacılar, Uygur makamlarının Uygur Türklerinin yarattığı orijinal eser olduğunu kuvvetle vurgularlar. Bu görüşü savunan araştırmacılara göre, Uygur makamlarının kökeni MS. 5-6. yüzyıllara, hatta daha eskilere kadar gider. Çin tarih kaynakları bu konuda önemli deliller sunar (İnayet 2007: 373; Taxitiemuer 2009: 29-36).

Uygur On İki Makamının kökenine ilişkin bir başka görüş de "Uygur On İki Makamı"nı yaratan etnik grubun Dolanlar olduğudur. Kaynaklarda Dolo ya da Dolonfit diye adlandırılan bu kabile, bugünkü Yarkent nehri boyunca güneyden kuzeye doğru Merkit ve Maralbeşi ilçesi, sonra Tarım nehri boyunca batıdan doğuya doğru Aksu'ya bağlı Avat, Karatal, Şayar, hatta Kuçar'ın güney bölgelerinde yaşamışlardır. Bunlar Çin tarih kaynaklarında eski Uygur kabilelerinden biri olarak gösterilmektedir (İnayet 2007: 371; Osman 1995: 2-4).

"Uygur On İki Makamı"nın kökeniyle ilgili Abdurahim Ötkür ise Farabi'nin Arap medeniyeti ve müziğine yaptığı katkılardan bahsettikten

sonra, İbn-i Sina'nın mevcut ezgi ve melodileri on iki temel şekilde toplamayı teşebbüs ettiğini, 13. yüzyılda bu temel ezgilerin her birinin birer makam olarak adlandırıldığını ifade etmiştir. O dönemde on iki makamın adları şöyle olmuştur: *Uşak, Nava, Rust, Zengola, Irak, Abu, Rahavi, Buzruk, Selik, Hizacı, Zirefkend, Höseyni* (Ötkür 1996: 257). Bunlardan Uşak, Nava, Rast, Irak, Rahavi, Buzruk, Hicaz, Hüseyni makamları Uygur On İki Makamı'nda da bulunmaktadır. Bu durum, ilk bakışta Uygur On İki Makamı'nın Arap müziğinden kaynakladığını düşündürebilir. Ancak, Uygur On İki Makamı Uygur milli müziğiyle beslenerek gelişmiş, şekil ve muhteva yönünden farklı özellikler kazanmıştır (İnayet 2007: 372).

Uygur On İki Makamı 16. yüzyılda şuurlu olarak sistemleştirilmeye başlamıştır. O dönemde, merkezi Yarkent'te olan Saidiye Hanlığı'nın hükümdarı Sultan Abdureşit Han (1563-1570)'ın teşebbüsü, Amannisa Hanım (1533-1567) ve ünlü müzik ustası Kıdırhan'ın önderliğinde halk arasındaki makamçılar organize edilmiş ve On İki Makam müziği ve metinleri derlenip sistemleştirilmeye başlamıştır (Muhemmet İmin 1980: 80; Teklimakani 2005: 2). Sistemli bir hale getirilen makamlar çeşitli bölgelere yayılmış ve geliştirilmiştir. 19. yüzyılda yaşamış Halim Selim, Setivaldı, Muhemmet Molla gibi makam ustalarının "Uygur On İki Makamı"nın geliştirilmesinde büyük katkıları olmuştur (İnayet 2007: 373; Udmuş 2015: 132-133).

Tarihi dönemler içinde "Uygur On İki Makamı"nda yer alan makam isimleri ve makamların sırası farklı şekillerde adlandırılmıştır. İshak Recebov'un "Makamlar Mesilisige Dair" isimli eserinde On İki Makam şöyle sıralanır: *Uşşak, Nava, Ebuselik, Rast, Hüseyni, Hicazi, Rehavi, Zengule, Irak, İsfahan, Zirefkend, Buzruk*. Ayrıca Ali Şir Nevayi'nin eserlerinde, 1823 yılında yazılan Ğıyassu'l-Lüğat'te ve 1854 yılında yazılan Tevarih-i Musikiyyun isimli eserde makam isimlerinin farklı olduğu görülür (Muhemmetimin 1997: 364-368). Uygur On İki Makamı'nın günümüze intikalini sağlayan ünlü makam ustası ise Turdi Ahun Aka'dır. Mayıs 1881 yılında Yengisar (Yenihisar) ilçesinde bir müzisyen ailesinde dünyaya gelen Turdi Ahun Aka, on iki yaşından itibaren makam öğrenmeye başlamış, 20 yaşında On İki Makam'ı eksiksiz icra edecek duruma gelmiştir. Kaşgar, Yeken ve Hoten gibi bölgelerde 50 yıl müzisyenlik yapan Turdi Ahun Aka, 1951 ve 1954 yıllarında Urumçi'ye davet edilmiş ve "Uygur On İki Makamı"nı derleme ve düzenleme işine katılmıştır. O, bu eşsiz eserin kayda geçirilerek ölümsüzleşmesini sağladıktan sonra 8 Eylül 1956'da 75 yaşında vefat etmiştir. Bugün "Uygur On İki Makamı" olarak bilinen eser onun icra ettiği makamlardır (İnayet 2007: 373). Uygur on iki makamının farklı mekân ve zamanda, Uy-

gur halkının birçok besteci, şarkıcı ve müzisyeni tarafından icat edilen halk müziği olarak değerlendirmek mümkündür.

Makam terimleri uzun tarihi süreçte yeni anlamlar kazanarak sabitleşmiş ve kalıplaşmıştır. Uygur On İki Makamın isimleri, şarkı ve mısra sayısı kaynaklarda birbirinden farklıdır. Turdi Ahun Aka'dan yapılan derlemede makam adı, şarkı ve mısra sayısı şöyledir (Muhemmetimin 1997: 369-370):

No	Makam Adı	Nağme (Şarkı) Sayısı	Mısra Sayısı
1	Rak Makamı	23	224
2	Çebbayat Makamı	23	216
3	Müşavirek Makamı	31	340
4	Çehargah Makamı	18	190
5	Pencigah Makamı	25	200
6	Özhal Makamı	29	159
7	Acem Makamı	17	220
8	Uşşak makamı	23	280
9	Bayat makamı	19	271
10	Neva makamı	20	193
11	Segâh Makamı	6	82
12	Irak Makamı	8	108

2.1. Rak Makamı

"Uygur On İki Makamı"nın birinci makamı olup, *rak* kelimesi eski Sanskritçede "küy", "şarkı", anlamındadır. Bu terim, *Rag* olarak da telaffuz edilmiştir. Bu kelime hâlâ Buddhizmde "ahenk" anlamında kullanılmaktadır. Bu makamın asıl adı "rahavi" dir. Rak, bu sözcüğün değiştirilmiş biçimidir. "Rahavi" teriminin kökü ise "kurtulma" anlamında gelen "rehâ" veya "rehâyî" sözcükleri olmalıdır (İnayet 2007: 367; Muhemmetimin 1997; 372-374).

2.2. Çebbayat Makamı

Bu makamın eski adı "Hüseyni"dir. "Hüseyni" terimi ise Anadolu sahasında da bilinen bir terimdir. Farsça kökenli "çebbayat/çebbiyat" teriminin hangi terkiplerden oluştuğu Uygur Türkçesiyle ilgili sözlüklerde gösterilmemiştir (İnayet 2007: 367). "Çebbayat Mukamı" "büyük bayat", "hızlı perde şeklindeki bayat", "bayat mukamından yararlanarak tekrar edilmiş makam" anlamına gelir (Muhemmetimin 1997: 377).

2.3. Müşavirek Makamı

Bu makamın asıl adı "Rast Makamı"dır. Bu makam Anadolu sahasında da aynı terimle bilinir. "Müşavirek" terimi Uygur Türkçesiyle ilgili

sözlüklerde Arapça ve Farsça terkipten oluşan bir terim olarak gösterilmektedir (İnayet 2007: 367). Abduşukur Muhemmetimin bu makamın adının "müşevere" kelimesinden geldiğini ileri sürer (Muhemmetimin 1997: 374).

2.4. Çehargah Makamı

"Çarıgah", "çargah", şeklinde de telaffuz edilen bu makamın asıl adı "Hicaz"dır. Bu makamın gece yarısında icra edildiği bilinmektedir. Çehargah Makamı, 18 nağmeden oluşmuştur (İnayet 2007: 368).

2.5. Pencigah Makamı

Bu makamın eski adı "büzürg"dür. "Büzürg" sözcüğü "büyük", "ulu" anlamındadır. Farsça kökenli "Pencigah" sözcüğü "beş" anlamındaki "penc" ile "vakit" anlamındaki "gah"tan oluşmaktadır. Pencigah Mukamının öğle yemeğinden sonra icra edildiği bilinmektedir. Tevârîh-i Mûsikiyyun adlı eserde, müzisyen Pehlivan Muhammed Kuştingir'in Pencigah makamını icat ettiği yazılmıştır (İnayet 2007: 368: Muhemmetimin 1997: 383).

2.6. Özhal Makamı

"Uzhal", "Öz hal" şeklinde de telaffuz edilen bu makamın eski adının "Köcek Makamı" olduğu ve "küçük makam" anlamına geldiği fade edilir (Muhemmetimin 1997: 377). Mehemmet Zunun ve Abdurkerim Rahman, "köcek" sözcüğünün "mütevazi", "alçak gönüllü" anlamına geldiğini ifade etmişlerdir. *Tevârîh-i Mûsikiyyun'* adlı eserde, Mevlana Şetih Ebu Nesir Fârâbî'nin Uzhal makamının birinci, ikinci ve üçüncü "merğul"larını icat ettiği yazılmıştır (İnayet 2007: 368).

2.7. Acem Makamı

Bu makam Anadolu sahasında "Acemaşiran" olarak bilinmektedir Tevârîh-i Mûsikiyyun adlı eserde, müzisyen Mevlana Nuriddin Abdurrahman Camî'nin Acem makamını ve bu makamın iki "merğul"unu icat ettiği yazılmıştır (İnayet 2007: 369).

2.8. Uşşak Makamı

Bu makam, Anadolu sahasında da "Uşşak Makamı" olarak bilinir. Uygur Türkçesinde "uşşak" teriminin "oşşak" ya da "oşak" şeklinde de telaffuz edildiği görülmektedir (İnayet 2007: 369). Araştırıcılar bu makamın en eski makam olduğunu "ilahi aşkı" ve "raks-ı sema"yı ifade eden bir makam olduğunu belirtirler (Muhemmetimin 1997: 381).

2.9. Bayat Makamı

Büyük Türkçe Sözlükte "Bayat" kelimesi, Oğuz boylarının biri olarak açıklanmaktadır. Bu makam Anadolu sahasında "Bayati" olarak bilinmektedir. Bu terim Oğuzların bir boyu olan "Bayat"tan gelmektedir (İnayet 2007: 369; Muhemmetimin 1997: 375).

2.10. Neva Makamı

Bu makam Anadolu, Azerbaycan ve İran sahasında aynı terimle ifade edilmektedir. Sabah vaktinde icra edildiği bilinmektedir (İnayet 2007: 369; Muhemmetimin 1997: 380).

2.11. Segâh Makamı

Bu makam Anadolu sahasında "segâh makamı" olarak bilinmektedir. Ancak Uygur Segah makamı ile Anadolu sahasındaki Segah makamının içeriğinin aynı olup olmadığı tartışılır. Bu makamın ikindiden sonra icra edildiği kaydedilmiştir (İnayet 2007: 369).

2.12. Irak Makamı

Bu makamın güneş yükselirken icra edildiği bilinir. Irak makamında toplam 8 nağme ve 108 mısralı güfte bulunmaktadır. Çoñ Neğme (Büyük Nağme) kısmında 5 ezgi ve 76 mısralı güfte; 3 meşrepten oluşan kısmında 3 ezgi ve 26 mısralı güfte yer almıştır. "Uygur On İki Makamı"nda yukarıda verilen sıra hemen hemen sabittir. Ancak bazı araştırmacılar üçüncü makam olan "Muşavirek"i on birinci makam, on birinci makam olan "Segah"ı da üçüncü makam olarak göstermektedirler (İnayet 2007: 370).

3. Uygur On İki Makamının Bölümleri

Uygur On İki Makamı'nın her biri "Çoñ Nağme (Büyük Nağme)", "Dastan (Destan)", "Meşrep" olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. "Çoñ Neğme (Büyük Nağme)" kısmında 9-10 tane şarkı vardır. Bu şarkılar, genellikle, lirik şarkılardır. "Dastan" kısmında 3 ile 6 arasında değişen sayılarda şarkı vardır. Bu şarkılar tahkiye niteliklidir, yani "Ferhat ile Şirin", "Garip ile Senem" gibi halk destanlarından alınan parçalardır. Her şarkıdan sonra bir mergul gelir. "Mergul" terimi Arapçadır. Makam müziğinde bir ezgiden diğer ezgiye geçerken çalınan geçiş melodisidir. Bu normalde güftesiz çalınır. "Meşrep" kısmında 3 ile 6 arasında değişen sayılarda şarkı bulunmaktadır. Bu kısımda yer alan şarkılar, genellikle, dans havası olan oynak şarkılardır. Önce yavaş başlar, gittikçe coşku artar ve sonunda zirveye ulaşır. Bunlardan "Çoñ Nağme" kendi içerisinde yine "teze", "selike", "tekit", "nushe", "cula", "senem",

"peşru" kısımlara ayrılır. "Teze" terimiyle karmaşık melodiler ifade edilmiş olup, bu melodiyle şairlerin gazelleri okunmaktadır. "Selike" teriminin kökeni Arapça olup "kabiliyet, tarz, üslup" anlamlarını ifade etmektedir. "Selike" "kendi içerisinde yine "Çoñ Selike (büyük selike)", "Kiçik Selike (Küçük selike)" diye ikiye ayrılır. Bu ikisinin ritmi farklı olup, "Çoñ Selike"yle halk şiirleri, "Kiçik Selike"yle şairlerin gazelleri okunmaktadır. "Tekit" selikeyi destana bağlayan geçiş melodisidir. "Nushe", "cula", "senem" ve "peşru" da çoñ nağme içindeki değişik melodilerdir (İnayet 2007: 370; Muhemmetimin 1997: 399-408; Udmuş 2016: 134)).

4. Uygur On İki Makamının İcrası ve İcrada Kullanılan Çalgılar

Uygur on iki makamının icracılarına farklı isimler verilmektedir. İcracılara ilişkin kullanılan kavramlar şöyledir:

Makamcı (muqamçi): Makam icra eden, makam ustası.
Elnağmeci (elneğmiçi): Nağme söyleyen, şarkı seslendiren.
Çalgıcı (çalğuçi): Sazende, saz çalan, müzisyen.

Bunların yanı sıra çalgılarla müzik icra edenler, genellikle çaldıkları müzik aleti ile defçi (dapçi), dutarcı (dutarçi), revapçı (ravapçi), satarcı (satarçi) şeklinde adlandırılırlar. Özellikle günümüzde ise "hafız" ve "sazende" terimleri öne çıkmaktadır. Uygurlarda hafız (hapiz) ve sazende olarak tesmiye edilen kişiler ömrünü halkın ve toplumun manevi dünyasını yansıtan türkü ve makamları korumaya, bölgeden bölgeye yaymaya ve kuşaktan kuşağa aktarmaya adamış sanatkârlardır. Arapçada Kur'an okuyan anlamına gelen hafız kelimesi, Uygurlarda müzikle hikmet ve türkü söyleyen kişileri ifade etmektedir. Çalgıcıları ifade etmek için de sazende sözcüğü kullanılmaktadır (Mahmut 2015: 41).

Uygurlarda müzik aletleri için genellikle "çalğu-esvap" ifadesi kullanılmaktadır. Çalgıları yapan kişilere ise "muzikiçi" denilmektedir. Uygurca sözlükte, tarihi devirler içinde "Uygur On İki Makamı"nın icrasında kullanılan çalgılardan şunlara yer verilmiştir: Baliban, barbit, calla, celle, çañ, dala nağrisi (davulu), dap (def), diltar, dud, dutar, ğicek, ğoñka, koşuk, mis calla, nağra, kalun, ravap, sapayi, satar, sunay, şildirma dap, tembur, ud, huştar, yalğuzek, ziltar (Taxitiemuer 2009: 65-71). Genel anlamda Uygur makamlarını icra etmek için kullanılan müzik aletleri satar, ğircek, Dolan kıl ğirceği, Kumul ğirceği, huştar, dutar, Dolan revabı, Kumul revabı, kalun, çañ, sunay, baliman, def, nağme defi, davul, sapay, kaşık ve taş olmak üzere 21 çeşitten oluşur (Udmuş 2015: 130). Uygur araştırıcı Tursun Savut Udmuş, son yıllarda Uygur

makamlarının icrasında kullanılan çalgıları şöyle tasnif etmiştir (Udmuş 2015: 130-131):

Makam	**Bölge**	**Kullanılan Çalgılar**				**Açıklama**
		Telli Çalgılar	Çekme Çalgılar	Üflemeli Çalgılar	Vurmalı Çalgılar	
On İki Makam	Kaşgar	Satar	Kalun Tembur Ravab	Ney	Def	Şarkı ve danslarda davul ve zurna da kullanılıyor.
	Hoten	Satar	Kalun Tembur	Baliman	Def	Şarkı ve danslarda davul ve zurna da kullanılıyor.
	Aksu	Satar	Tembur Dutar	-	Def	Şarkı ve danslarda davul ve zurna da kullanılıyor.
	Gulca	Keman	Tembur Dutar	-	Def	Şarkı ve danslarda davul ve zurna da kullanılıyor.
Dolan Makamı	Dolan bölgesi	Dolan girceği	Kalun Dolan revabı	-	Def	
Turfan Makamı	Turfan	Satar	Tembur Dutar	-	Def	Davul ve zurna ile de tüm makam icra ediliyor.
Kumul Makamı	Kumul	Kumul ğirceği	Kumul ravabı	-	Def	Davul ve zurna ile makamın parçaları icra ediliyor.

Sonuç

İslamiyet öncesi dönemde oluşan ve şekillenen Uygur On İki Makamı, İslamiyetin kabulünden sonra Doğu müziğiyle de harmanlanmış ve 16. yüzyılda sistemli bir hale gelmiştir. Uygurların halk şiirini, destanlarını, halk hikâyelerini, meşreplerini içinde barındıran makamlar, Uygur dilinin ve edebiyatının gelişiminde de önemli bir işlev üstlenmiştir. Tarihi süreçte Türk kültür coğrafyasında geniş bir alanda yayılma gösteren bu makamların, Türkistan'ın doğusundan Azerbaycan coğrafyasına kadar zaman, mekân ve kültür çevresine göre farklı isimlerle anıldığını söylemek mümkündür.

Bu makamların icrasında kullanılan çalgılar, icracılar, ezgiler, şiirler ve icra ortamları, yüzyıllar boyunca Uygurların kültürel kimliğini oluşturan kodların aktarımında büyük öneme sahip olmuştur. Makamlar, meşrepler başta olmak üzere farklı icra ortamlarında hem sosyal birlik-

teliğin sağlanmasında hem de kültürel birikimin yeni nesillere ulaştırılmasında hayati rol üstlenmiştir.

Kaynakça

Arslan, Mustafa ve Öger, Adem (2008), "Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C. VIII/2, İzmir, s. 9-16.

Duğlat, Mirza Haydar (2006), *Tarih-i Reşidî*, İng. çev. Osman Karatay, İstanbul: Selenge Yayınları.

İmin, Abduşukur Muhemmet (1980), *Uyğur Helk Kilassik Muzikisi On İkki Mukam Hekkide*, Pekin: Milletler Neşriyati.

İnayet, Alimcan (2007), "Uygur On İki Makamı ve Edebiyatı", *Turkish Studies*, Volume 2/2, s. 365-382.

İnayet, Alimcan (2014), "Oniki Makam Adı Üzerine", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 2014/4, s. 37-44.

Kurban, Gülzadem (1990), *Tevarîh-i Musikiyyun (İnceleme-Metin-İndeks)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mahmut, Nuri (2015), "Uygur Türklerinde Geçmişten Günümüze Hafız ve Sazendeler", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, S. 5, s. 41-45.

Molla İsmetulla Binni Molla Nimetulla Mocizi Tevarihi Musikiyyun, (1982), yay. haz. Enver Batur, Hemit Tömür, Pekin: Milletler Neşriyati.

Muhemmetimin, Abduşukur (1997), *Uyğur Mukam Hezinisi*, Ürümçi: Şincañ Daşösi Neşriyati.

Osman, Muhemmet (1995), *Dolan Meşrepliri 1*, Ürümçi: Şincañ Halk Neşriyati.

Ötkür, Abdurehim (1996), *Hezineler Bosuğisida*, Ürümçi: Şincañ Halk Neşriyati.

Sayit, Nurmuhemmet (1995), *Uyğur On İkki Mukaminiñ Milodiye Alahidiliki*, Ürümçi: Şincañ Halk Neşriyati.

Taxitiemuer, Ayinuer (2009), *Uygur Türklerinde On İki Mukam Sanatı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Teklimakani, Abduraop (2005), *Çağatay Uyğur Edebiyati Cevherliridin Esli Yezilişi Bilen Uyğur On İkki Mukami Tekistliri*, Pekin: Milletler Neşriyati.

Türkçe Sözlük (1988), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Udmuş, Tursuncan Savut (2015), "Uygur Makamlarının Uygur Kültüründeki Yeri", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, akt. Aygüzel Abduselam, S. 6, s. 126-134.

Udmuş, Tursuncan Savut (2016), "On İki Makam Metinlerindeki Halk Türküleri ve Halk Destanlarında İfade Edilen Toplumsal Fikirler", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, akt. Aygüzel Abduselam, S. 7, s. 134-142.

‘Makam’dan ‘Aruz’a: ‘Âşık’larda Performansa Bağlı Olarak Gelişen ‘Aruz’a Yönelik Bir Değerlendirme

‘Maqam’ to ‘Aruz (Meter)’: An Evaluation on ‘Aruz’ Developing Based on Performance of Minstrels

Erhan ÇAPRAZ*

ÖZET

Şehir kültürünün tesirinde kalan ‘âşık tarzı kültür geleneği’nin temsilcilerinin (âşıkların) XVII. yüzyıldan itibaren ellerinden geldikleri kadar klâsik tarza mensup olan şairleri taklit ettikleri görülmektedir. Bu taklit çabasının âşık tarzı kültür geleneği içerisindeki en somut göstergesi, âşıkların da ‘aruz’ ölçüsüyle şiirler ibdâ [=yaratma] ve inşâd [=söze ve ezgiye döşeyerek okuma] etmeye başlamalarıdır. Fakat âşıkların aruzu kullanmaları klâsik şairler gibi talimî bir surette olmamıştır. Onlar, Fuad Köprülü’nün ifadesiyle “Türk besteleri”ne uygun aruzlu şekiller vücuda getirmişlerdir. Zira bu gelenekte, ‘saz’ ile okumak esas olduğu için âşıklar vezinden çok veznin tekabül ettiği ‘makam’a öncelik vermişlerdir. Bu açıdan, âşıklar için aslolan şeyin makam olduğu görülmektedir. Yani âşıklar, fasıllardaki aruzlu türlerin taksiminde vezin, usul ve melodi uyumunu (prozodi uyumu) göz önünde bulundurmuşlardır. Bu bağlamda onların şiirlerinde karşımıza çıkan ‘aruz kusurları’nı da prozodi uyumu sağlanamamasından kaynaklandığını düşünebiliriz. Dolayısıyla da âşıkların aruz ölçüsüyle olan münasebetlerinin daha ziyade performansa bağlı olarak geliştiğini söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Âşık tarzı kültür geleneği, âşık, aruz, performans, prozodi.

ABSTRACT

It is seen that the presentatives of minstrel-style culture tradition under the impression of city culture have imitated the poets who are the members of classic-style as much as they can from 17.th century. The most concrete indicator of this imitation effort within minstrel-style culture tradition is that the minstrels have started to create [ibda’] and sing [singing with harmonization of word and melody]

* Yrd.Doç.Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Nevşehir, erhancapraz@nevsehir.edu.tr

Asst. Prof. Dr. , Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Science and Literature, Nevşehir,

the poems by 'aruz' meter. On the other hand, using "aruz" by minstrel has not been practice in a training way like classical poets. With the statement of Köprülü, they have created forms with aruz meter which are suitable for Turkish compositions. Therefore, since it is a basis to sing with 'saz (stringed instrument)", the minstrels have given priority to 'maqam' corresponding to meter rather than meter in this tradition. From this point of view, it can be seen that, the main thing for minstrels is makam. So, minstrels pay attention harmony of meter, method and melody (harmony of prosodi) during their performances in minstrel 'fasıl's. In this context, we can think that, the problems of aruz meter in folk poetry may come from disharmony of prosody. Accordingly, it will be stated that the minstrels' relations with aruz meter is rather improved depending on performance based on the fact that the principal matter for minstrels is maqam in this abstract.

Keywords: minstrel-style culture tradition, minstrel, aruz meter, performance, prosodi.

Giriş

İslamiyet'in kabulüyle geçerlilik kazanan etkileşime bağlı olarak, her alanda olduğu gibi Türklerin kültür ve sanat hayatında da Arap ve Fars kültürlerine ait bazı hususiyetlerin yer almaya başladığı görülmektedir. Özellikle fonetik ve plastik sanat dallarında bu hususiyetlerin kendini oldukça fazla tebarüz ettirdiği söylenebilir. Şüphesiz edebiyat, bu sanat dalları içerisinde etkileşime bağlı değişim ve dönüşümlerin en etkili şekilde görüldüğü sanat alanıdır. Edebiyatta meydana gelen bu değişim ve dönüşümlerin 'edebî gelenek' formunda iki şekilde gerçekleştiğini ifade edebiliriz. Bunlardan ilki, tamamen Arap ve Fars edebî geleneklerinin tesiriyle teşekkül eden 'klasik tarz kültür geleneği'; diğeri ise Türklerin tarih sahnesine çıkmalarıyla birlikte ortaya çıkan, başlangıçta 'ozanbaksı geleneği' adı altında soyut ve kurumsal bir kimlik kazanan 'âşık tarzı kültür geleneği'dir.

Bu kültür geleneklerinden ilki, daha ziyade 'şehir'de 'medrese' etrafında bir oluşum ve gelişim seyri sürerken; diğeri 'çevre'de 'tekke' odaklı bir teşekkül evresi yaşamıştır. Fakat şehir kültürünün tesirinde kalan âşık tarzı kültür geleneğinin temsilcilerinin (âşıklar) XVII. yüzyıldan itibaren ellerinden geldikleri kadar klasik tarza mensup olan şairleri taklit ettikleri görülmektedir (Köprülü, 2004, s. 469). Bu taklit çabasının âşık tarzı kültür geleneği içerisindeki en somut göstergesi ise âşıkların da 'aruz' ölçüsüyle şiirler ibdâ ve inşâd etmeye başlamalarıdır.[1]

---

[1] İbdâ, "örneksiz olarak bir şeyi ortaya çıkarmak", "yeni ve güzel bir eser meydana getirmek" tir (Olgun, 1936, s. 46; Pala, 2011, s. 224); inşâd ise " şiiri ahengine göre okumak"tır (Olgun, 1936, s. 52; Pala, 2011, s. 233).

Âşıklar, Fuad Köprülü'nün ifadesiyle "Türk besteleri"ne uygun aruzlu şekiller vücuda getirmişlerdir. Zira bu gelenekte, "saz" ile okumak esas olduğu için âşıklar vezinden çok veznin tekâbül ettiği "makam"a öncelik vermişlerdir (Köprülü, 1999, s. 352-353; Onay, 1933, s. 86). Bu yüzden âşıkların şiirlerinde klâsik şairlerin asla caiz göremeyecekleri aruz kusurları mevcuttur. Hatta pek çok araştırmacı bu kusurlardan dolayı şiirlerin -haklı olarak- hece veznine mahsus şekillerle söylendiğini iddia etmişlerdir (Köprülü, 1999, s. 355; Dizdaroğlu, 1969, s. 28-31). Kısacası Ahmet Talat Onay'ın da ifade ettiği gibi âşıklarda "aruz endişesi"nden ziyade "ahenkle okumak zarureti" hâkim olduğu için onlar aruz ölçüsüyle de şiirlerin ibdâ ve inşâdında zorluk çekmemişlerdir (Onay, 1933, s. 86-88).

Dolayısıyla bu bildiride âşıklar için aslolan şeyin 'makam' olduğu gerçeğinden yola çıkılarak âşıkların aruz ölçüsüyle olan münasebetlerinin daha ziyade performansa bağlı olarak geliştiği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Fakat konuyu izaha girişmeden önce öncelikle 'Makam', 'Ayak' ve 'Hava' terimleri üzerinde durmanın konumuz açısından yararlı olacağını düşünmekteyiz.

Onay, "aruzla yazdığı şiirlerin bahirlerini, vezinlerini bilmeyen bu müstait [yetenekli] insanlar, hususi makamla okunan bir şiirin veznini değil, o makamı zihnen zapt ettikleri içindir ki inşadla birlikte irad-ı şiirde suubet [zorluk] çekmezlerdi" (Onay, 1933, s. 86-87) diyerek aruz vezni ile ibdâ ve inşâdlarda bulunan âşıklar için geçerli olan temel unsurun 'makam' olduğunu açıkça ifade etmiştir. Fuad Köprülü, Cemal Kurnaz da aynı görüşlere sahiptir (Köprülü, 1999, s. 352-353; Kurnaz, 1997, s. 315). Fakat Türk halk musikisi ile profesyonelce uğraşanlar tarafından 'makam'a karşılık olarak 'ayak' tabiri kullanılmıştır.

Mehmet Özbek, 'ayak' tabirini, "zemin, temel, yol gösterici ezgi" olarak tanımlamaktadır (Şenel, 2009, s. 68). "Nasıl ki âşıklar ayağa, yani kafiyeye uyarak söz söylemek durumunda iseler, çalacakları ya da söyleyecekleri ezgileri de girişte verilen *ayak ezgisine* bağlı olarak seslendirirler. Âşık musikisinde ayak, sadece serbest ritimli vokal ezgiler için değil, her tarz ve şekil için kullanılabilir" (Şenel, 2009, s. 68).

Bu itibarla bizim âşıklık geleneğine dair inceleme ve değerlendirmelerde 'ayak' teriminin ihtiva ettiği incelikleri de dikkate almamız gerekmektedir. Fakat diğer taraftan, âşık musikisinde kullanılan ezgilerin çoğunlukla "mahallî özellikteki kalıp ezgiler olması" ve 'makam' tabirinin de "halk ağzında kalıp ezgi anlamında kullanılması" sebebiyle bu kalıp ezgilerin âşıklar tarafından 'makam' olarak adlandırıldığı görülmektedir (Özarslan, 2002, s. 402). Bazı araştırmacılar ise 'makam' olarak isimlendirilen 'melodik yapılar'ın makam özelliği göstermediğini, bu yüzden bu melodik yapıların 'hava' (âşık havası) olduğuna işaret etmiş-

lerdir (Özarslan, 2002, s. 405). Dolayısıyla bu hususta araştırmacılar tarafından ortak bir kabulün var olduğunu söyleyebilmek zordur. Bu yüzden biz bildirimizde, geleneğin temsilcilerinin kabulüne uygun olarak 'makam' tabirini tercih ettik.

***

Âşık tarzı kültür geleneği içerisinde 'söz' ve 'ezgi', geleneksel bir nitelik taşımaktadır. Bu yüzden âşıklar, 'şiir söylemede olduğu gibi' müzikte de 'usta malı' kullanırlar. Âşıklar, gerek kendi şiirlerini gerekse eski usta âşıkların şiirlerini 'geleneksel nitelik taşıyan' 'hazır ezgi kalıpları'na döşeyerek icra ederler (Özarslan, 2002, s. 401). Nitekim, "edebi şekillerin kolay hafızaya alınabilmesi ve dinleyici üzerinde tesirli olabilmesi, ezgi kalıplarının iyi bilinmesine ve musikinin söz ile birlikte başarılı kullanılabilmesine bağlıdır. Bilhassa aruz veznine dayalı türlerde vezin kalıplarının nispeten başarılı kullanılabilmesi, sözle birlikte kullanılan bu ezgi kalıplarının sağladığı kolaylıklarla mümkün olabilmektedir" (Şenel, 2009, s. 66). Fakat diğer taraftan "âşık musikisinin melodi kalıplarına söz döşemesi sırasında birtakım zorlamalarla güftenin kalıba uydurulması, bazen güftede, kelime ve hece vurgularında bozukluklar meydana getirir" (Şenel, 1991, s. 553).

Dolayısıyla eserin birleşiminde vezin, usul ve melodi üçlüsü arasında bir uyumun sağlanamaması ise beraberinde 'prozodi bozuklukları'nı getirir. (Sarı, 2010). Prozodi, kısaca, "müzikte hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına uyularak kelimeleri düzgün okuma ilmi şeklinde tanımlanır. Bir eser icrası sırasında kelimelerin anatomik yapılarında bir bozulma yaşanmıyorsa, eserin prozodi kurallarına uygun olduğu anlaşılır" (Hatipoğlu, 1983, s. 1; oradan Sarı, 2010).

Prozodide "sesli harfle biten heceler açık ve kısa, sessiz harfle bitip, şapka ile uzatılan heceler kapalı ve uzun olarak tanımlanır. Konuyu aruz vezninde ele alırken, açık heceler için "•", kapalı heceler için "—" işaretinin kullanılması da vezin ile prozodi arasındaki ortak kriterleri göstermektedir" (Sarı, 2010).[2]

---

[2] Hatta, heceli şiirlerde de vezin ile prozodi arasındaki uyumun dikkate alınması gerekmektedir. Heceli şiirlerde 'durak/durgu' tespitinde bu dikkat işimizi hayli kolaylaştıracaktır. Nitekim bu hususta Uğur Başaran durak yapısında 'ezgi'nin belirleyici olduğunu belirterek, durağın tıpkı taktî' de olduğu gibi kelimeleri de bölebileceğini uygulamalı olarak ortaya koymuştur. Zira ona göre "klâsik anlamdaki her halk şiirinin ezgisinden kaynaklanan bir durağı vardır ve bu durak diğer dörtlüklerde de değişmemektedir" (Başaran, 2013, s. 112). Metin Özarslan da bir türküden hareketle durak meselesini ele aldığı yazısında şiirlerin bir 'ezgi' bir de 'şiir (söz' tarafı bulunduğunu, bu iki unsur arasında sağlanan dengenin durağın şekillenmesinde etkili olduğunu belirtmektedir (Özarslan, 2005, s. 199). Dolayısıyla şiirin durak yapısına dair değerlendirmelerde 'söz'ün yanında 'ezgi'yi dikkate almanın gerekliliği, vezin ile prozodi uyumu düşünüldüğünde kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

"Musiki açısından kısa-açık heceler melodik olarak uzamaya uygun değildirler ve değerlerinden farklı kullanılmaya tahammülleri yoktur. Uzun-kapalı heceler uzamaya müsaittir, fakat kendi değerlerinden (asgari değerlerinden) daha da kısıtlanmaya tahammülleri yoktur" (Hatipoğlu, 1983, s. 3; oradan Sarı, 2010). Bu bağlamda âşıkların aruzlu şiirlerinde çokça karşımıza çıkan imale, zihaf, medd gibi 'aruz kusurları'nın prozodi uyumu sağlanamamasından kaynaklandığını düşünebiliriz. Zira, "usul ve vezne göre yapılan açık-kapalı hecelerde birim zamanı taksimatı eserde vezin, usul ve melodi uyumunu, yani prozodi uyumunu getirir" (Sarı, 2010). Bu hususu bildirisinde uygulamalı olarak ortaya koyan Gözde Sarı'ya göre bu tarz şiirlerde "aynı vezin kalıpları aynı ritmik hareketlerle karşılanmakta, vezin kalıplarının eser içerisinde aldığı ritmik değerler eser boyunca aynı şekilde devam etmekte, söz konusu usul ve vezin senkronizesi eser boyunca kendisini göstermektedir" (Sarı, 2010). Süleyman Şenel de Kastamonu âşık fasıllarında okunan iki farklı semâî örneğinden -ki biri Fuzûlî'ye, diğeri Âşık Dertli'ye aittir- yola çıkarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Diğer aruz vezinli türlerde olduğu gibi semâîlerde de vezin, söz ve ritim münasebeti ilgi çekicidir. Her iki ezgide de güfte serbest ritimde okunmakta ise de mısra, veznin taktî'ine uygun olarak seslendirilmekte, kelime ve kelime gruplarında buna göre durgu ve durak yaratılarak icra edilmektedir" (Şenel, 2009, s. 162).

Bu açıdan âşıkların eserlerine bakacak olursak onların aruz ölçüsünü mükemmelen kullandıklarını söylemek zordur. Zira âşıkların şiirlerinde imâle, zihâf, medd gibi aruz kusurları sıkça görülmektedir:

Dilâ sanma sana bâkî kalur bu zînet-i dünyâ
Ne lâzım cîfeye meyl eylemeklik var iken ukbâ[3]
(Semâî, Âşık Rûzî; Çapraz, 2015, s. 425)

Hamdulillah bulmuşum minhâc-ı aşkından sebât
Cennetim hûrim dîdârım câvid-i câhım Alî[4]
(Dîvân, Âşık Rûzî; Çapraz, 2015, s. 444)

Hû diyüp aşk ile bir elde kadeh dilde meze
Rindîler meclisine sâki-yi ebrâr olalım[5]

Bizi tan eyleyen ol zâhid-i bed-hûya garaz
Mey-i mahbûb-perest âşık-ı dîdâr olalım[6]
(Selîs, Âşık Rûzî; Çapraz, 2015, s. 452)

---

[3] Her iki mısranın da 2. ve 4. tef'ilelerinde imaleler vardır.
[4] İkinci mısranın ikinci tef'ilesinde zihaf vardır.
[5] İkinci mısranın ilk tef'ilesinde zihaf vardır.
[6] İkinci mısranın ikinci tef'ilesinde medd vardır.

Âşıkların bazı şiirlerinde tef'ilelerde 1,5 hece okunması (medd) gereken yerleri genellikle 1 hece olarak kabul ettiği görülmektedir:

*Medhine meddâh olalım hüsrev-i hû**bân** güzele*
*Vasfına sözler bulalım dinleye yâ**rân** güzele*

Benzeyemez hûrî melek hizmetine çektik emek
*Dişleri zer-şâne gerek zülfü perî**şân** güzele*

Dayanamam nazlarına tûtî gibi sözlerine
*Çekme sezâ gözlerine kuhl-i Sıfâ**hân** güzele*

Söyleme efsâne gibi bakması bîgâne gibi
Şem'ine pervâne gibi yan güzele yan güzele

Söylese diller dolaşır bakmaya gözler kamaşır
*Sırmalı kaftan yaraşır serv-i hırâ**mân** güzele*

Yüzüne zer hızma ile cebhe zeheb düzme ile
*Başta oya yazma ile yakışır el**vân** güzele*

Rûları gül gonca femi kendi aşîret Hatem'i
*Gezseler Rûm u Acem'i olmaya akr**ân** güzele*

Serv-i sehî kâmetime kâmet-i kıyâmetime
*Gelse eğer davetime kesmeli kur**bân** güzele*

Emrine tâat edelim cevrine gâyret edelim
*Hâneyi halvet edelim bir gece mih**mân** güzele*

Câm ile mey süzdürelim bezme şeker ezdirelim
*Seyr ederek gezdirelim bâğ ile bos**tân** güzele*

Dertli-i efkendeleriz vasfını gûyendeleriz
***Cân** baş ile bendeleriz şimdi Âlî-**şân** güzele*
(Satranç, Âşık Dertli; Dilçin, 1997, s. 362)

Felek devrinde hâlâ niçeler pâ-mâl-i ser-gerdân
*Velî bu fi'lle nâ**sûd** değil de yâ nedir dünyâ*
(Semâî, Âşık Rûzî; Çapraz, 2015, s. 432)

*Ey çeşm-i fettân anladım bildim yok sende î**mân** beyhûde geldim*
*Ey çeşm-i fet**tân** yok sende î**mân** katlime fer**mân** ben revâ kıldım*

Ben revâ kıldım beyhûde geldim anladım bildim âhir ecelsin
(Vezn-i Âher, Âşık Nûrî; Dizdaroğlu, 1969, s. 142)

*Beni ey **şûh** senin mîr'ât-ı hüsnün saldı bin derde*
Kamu aklım alup ser-mest idersin gördüğüm yerde
(Semâî, Âşık Rûzî; Çapraz, 2015, s. 436)

Âşıkların aruzlu şiirlerinde böyle bir tasarrufta bulunması ve bu yüzden 'medd'e nadir olarak yer vermeleri, onların -sanki- aruzlu şiirlerini de hece mantığı ile okuduğunu işaret etmektedir. Bu durum daha önce de ifade ettiğimiz gibi 'prozodi uyumsuzluğu'na bağlı olarak ortaya çıkmış olmalıdır.

Bu itibarla, âşıkların aruz ölçüsü ile yakınlığını daha ziyade fasıl ekseninde düşünmenin, onlarda aruzu inşâd sürecinde gelişmiş bir olgu olarak kabul etmenin daha doğru bir yaklaşım olacağı kanaatindeyiz. Nitekim aşağıya aldığımız bazı örneklerde bu sürecin izlerini daha yakından görmekteyiz:

Dâmen öpivir ister isen sen de ref-i hâl
Yoğ(ı)sa göremen izz ü vakâr bekle zamânı

Severim cânımdan özge dilber-i ranâ seni
Dembedem ârz(û)'eylerim hem hüsn-i bî-hemtâ seni
(Dîvân, Âşık Rûzî; Çapraz, 2015, s. 441, 446)

Yukarıdaki beytin ikinci mısrasının ikinci tef'ilesinde de vezin aksamaktadır. Aslında vezni bozan kelime, beytin yer aldığı kaynakların her ikisinde de vezne uygun olarak "arz eylerim" (FB 426, s. 51; oradan Çapraz, 2014, s. 146; CU 4: 15b) şeklinde kaydedilmiştir. Fakat anlam itibariyle kelimenin "ârzû eylerim" şeklinde olması gerekmektedir. Nitekim şiirin kaynaklarından FB 426'da da durum fark edilmiş ve kelime çıkma yapılarak bu şekilde düzeltilmiştir. Bizce âşık, inşâdı esnasında bu kelimeyi anlamına uygun bir şekilde kullanmıştır. Fakat âşığın inşâdını dinleyenler, kelimenin söylenişi esnasında gerçekleşen ünlü düşmesini muhtemelen fark edemedikleri için kelimeyi "arz eylerim" şeklinde aktarmışlardır. Dolayısıyla bu durum, bir taraftan veznin gelenek hususiyeti dışında anlamı da kendisine göre şekillendirdiğini gösterirken, diğer taraftan âşığa ait bu metnin inşâda bağlı icra süreci içinde aktarılmış olabileceği ihtimalini oldukça güçlendirmektedir. Ayrıca ikinci mısranın ilk tef'ilesinde geçen "Yoğ(ı)sa" şeklindeki kullanım da aslında vezni bozmaktadır. Fakat metin, icra şeklindeki hususiyet korunarak cönke aktarıldığı için kelime bu şekilde kaydedilmiş olabilir.

*Beni ağlatma Allâh'ı seversen **hûb**ların şâhı*
Uyutmaz kimseyi âh u figânım eylemez râhat
(Semâî, Âşık Ömer; Dizdaroğlu, 1969, s. 129)

*Bir vasla ermek **hûb**ların şahı yüz yüze sürmek diller penâhı*
Bir vasla ermek yüzyüze ermek yok mudur görmek sen hüsn-i mâhı
*Sen hüsn-i mâhı diller penâhı **hûb**ların şâhı burc-i hilâlsın*
(Vezn-i Âher, Tokatlı Nûrî; Dizdaroğlu, 1969, s. 142)

Yukarıdaki şiirlerde de aruz vezni gereği 'Hûb' kelimesinde medd yapılması gerekmektedir. Fakat kelime, tef'ilede tek bir uzun hece olarak kabul edilmiştir. Muhtemelen âşık bunu icrada 'hobların' şeklinde söylemiştir. Dolayısıyla bu durumda vezin sıkıntısı ortadan kalkmaktadır.

Sonuç

İhsan Ozanoğlu'nun belirttiği üzere, "âşık diye vasıflandırdığımız kişilerin eserlerindeki Klâsik edebiyatın ölçü ve nazım şekilleriyle kuşatılmış zenginliği, Klâsik edebiyatın güçlü tesirinden ziyade 'âşık fasılları'nın genel karakterinden doğan doğal bir zenginlik olarak görebiliriz. Bu gerçeği dile getirmekle, Klâsik edebiyatın Halk edebiyatına tesirini inkar etmiyoruz. Sadece fasılların, musiki, ölçü ve nazım şekillerinden mülhem kendine has bir karaktere büründüğünü ortaya koymaya çalışıyoruz" (Ozanoğlu, 1940, s. 25).

Bu bağlamda âşıklar için aslolan şeyin 'makam' olduğunu, onların XIX. yüzyılda -daha öncesinde de- aruzla olan münasebetinin daha ziyade ezginin egemen olduğu fasıllara ve fasıllarda icra edilen eserlere bağlı olarak geliştiği söylenebilir. Nitekim bu hususta Ozanoğlu da "biz aruzu divan edebiyatına meclûb [=tutkun] olduğumuz için değil, fasıllarımızın bir unsuru olması dolayısıyla kullanırız" (Ozanoğlu, 1940, s. 25-26) şeklindeki ifadesiyle bu düşüncemizi desteklemektedir. Ayrıca örnek olarak ele aldığımız şiirlerde görüldüğü üzere 'prozodi bozuklukları' olarak nitelendirebileceğimiz aruz kusurlarının da daha ziyade bu sürece bağlı olarak ortaya çıktığını düşünebiliriz. Fakat mevcut icralar üzerinden, alanın uzmanları tarafından yapılacak melodik değerlendirmelerin ifadelerimizin daha sağlam bir zemine oturması açısından önemi açıktır.

Kaynakça

Başaran, U. (2013). "Durak Terimini Yeniden Tartışmak". *Bilim ve Kültür*, 1/2, s. 108-114.

CU 4: Cönk 4, California University, Amerika Birleşik Devletleri.

Çapraz, E. (2014). *Fahri Bilge Derlemeleri / Kayseri ve Yöresi Halk Şairleri*. Kayseri: Talas Belediyesi Kültür Yayınları.

Çapraz, E. (2015). *Sosyo-Kültürel Bağlamda Kayserili Rûzî ve Şiirleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Dilçin. C. (1997). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

FB 426: A. Ârifî [Fahri Bilge], [Defter], Kayseri 1938-1941, Millî Kütüphane İbn Sina Yazmaları, Nu.: Yz. FB. 426.

Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kurnaz, C. (1997). *Türküden Gazele / Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Bir Deneme.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Hatipoğlu, A. (1983). *Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Musiki Prozodisi*. Ankara: TRT Dairesi Yayınları.

Köprülü, M. F. (1999). "Arûz". *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 317-360.

Köprülü, M. F. (2004). *Saz Şairleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Olgun, T. (1936). *Edebiyat Lügati*. İstanbul: Âsâr-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı.

Onay, A. T. (1933). *Âşık Tokat'lı Nuri*. Çankırı: Çankırı Matbaası.

Ozanoğlu, İ. (1940). *Âşık Edebiyatı*. Kastamonu: Şenkıral Matbaası.

Özarslan, M. (2002). "Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler". *ERDEM (Türk Halk Kültürü Özel Sayısı-II)*, *C. 13* (S. 38), s. 399-409.

Özarslan, M. (2005). "Türk Sözlü Gelenek Şiirinde Durak Meselesi ve Bir Türkü". *Folklor/Edebiyat*, *42* (2005/2), s. 197-205.

Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Sarı, G. (2010). *Osmanlı Türk Müziğinde Melodi-Usul-Aruz İlişkisi*. Erişim Tarihi: 05.10.2016, http://www.musikidergisi.net/?p=1607.

Şenel, S. (1991). "Âşık Mûsikisi". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, *C. 3*, s. 553-556.

Şenel, S. (2009). *Kastamonu'da Âşık Fasılları. C. I.* İstanbul: Düzey Matbaacılık.

Performans Etnografisi: Müziksel Belleğin Aktarımında Bir Uzun Hava Örneği

Performance Ethnography: An Example of a Free Rhythm Folk Song in the Transfer of the Musical Memory

MEHTAP DEMİR*

"Her etnograf, konumlanmış bir öznedir" (Okely, 1992: 14)

ÖZET

Performans Etnografisi, içeriğinde Etnografi ile performansı ilişkilendiren ve alan çalışmasında icraya yer veren araştırma şeklidir. Bu bakış açısını şekillendiren Turner (St John, 2008), bireyleri eylemde olan icracılar olarak nitelemiştir. Performans sözcüğü, sadece sahne üzerindeki bir eylemi, -icra, dans ya da herhangi bir oluş halini- ifade etmeyip bir toplumsal analiz yöntemi olarak anlaşılmalıdır (Schechner, 2003). Antropolojik bir bakışla kurgulanan Performans Etnografisinde, etnograf, bir katılımcı-gözlemci olmanın ötesine geçip süreci içselleştiren bir icracı olmalıdır. Bu bağlamda özdüşünümsel bir yorumcu, bir metinsel bilgin olarak davranmalıdır. Tıpkı bir metin yorumcusu gibi, aktörlerin pek çok katmandan oluşan ve pek çok anlamı ileten edimlerini ayrıştırıp, anlamı aktörün perspektifinden türetmeli ve toplumsal eylemlerin, aktörler için ne anlama geldiğini çıkarsamalıdır. Bundan sonraki adım ise "... böylece elde edilen bilginin, içinde yer aldığı toplum hakkında ve bunun ötesinde, toplumsal yaşam hakkında neyi gösterdiğini" olabildiği kadar açıkça belirtmektir (Geertz, 1973: 27).

Bu çalışmaya konu olan uzun hava örneği, üç nesil arasında kulaktan kulağa müziksel bellek aktarımı süreci, geleneğin yerli taşıyıcıları ve bu geleneği ileten malzemeler üzerinde durularak analiz edilecektir. Kaynak kişi, oğlu ve torunu arasındaki kültürel iletişim ve öğrenim sürecindeki müziksel ve kültürel sembollerin değişimi ve değişimin gözlemi, ilgili veriler ve örneklem ışığında irdelenecektir. Çalışma, aynı zamanda deneyimlerin altında yatan kültürel anlamları açığa çıkarmayı hedefleyen bir otoetnografi yazım denemesidir.

Zamanın içinde derinleşen müziksel yapıyı ve aktörlerini, metin, sözel doku ve bağlamı içeren üçlü araştırma modelinde (Dundes, 1980) inceleyen çalışma, analiz ve bulgularını araştırmacı ekseninde sunacaktır. Bu bağlamda, araştırmanın kültürel süreç ve geçiş dönemleri hakkında derinlemesine yapılan kültürel katmanlar ve dönüş yolları konusundaki betimlemeleri, üç yollu verilecektir. Bunlar, geleneğin

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul
Asst. Prof. Dr., İstanbul University, State Conservatory, İstanbul
mehtapdem@gmail.com

aktarılmasında; 'geleneği korumak', 'geleneği anmak' ve 'arabuluculuk' silsilesidir. Araştırmacının 'ben' ögesini kullanacağı yazın ve sunum dilinde, kültürel yarım (*halfies*) (Abu-Lughod, 1991) önergesi benimsenerek araştırmacı-üçüncü kuşak torun-müzisyen kimliklerinin araştırmaya katkısı irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Etnografi, Performans, Müzik, Gelenek, Aktarım.

"All ethnographers are positioned subjects" (Okely, 1992: 14).

ABSTRACT

Performance ethnography, in context, is the method of research which associates ethnography and performance and which covers performance in its area of study. Shaping this perspective, Turner (St John, 2008) has characterized individuals as performers in action. Not only meaning an action on stage, execution, dance or any state of presence, the word performance should be considered as a method of a social analysis (Schechner, 2003). In the performance ethnography shaped by an anthropological perspective, an ethnographer has to transcend beyond being a participant-observer and become a performer indigenizing the process. In this context, a self-reflective performer has to act as a textual scholar. Just like a text interpreter, s/he has to resolve the acts of actors which consist of multiple layers and conveys multiple meanings, derive the meaning from the perspective of the act and infer what the social actions mean for the actors. The next step is to express "what the acquired information reflects about the community it exist in and beyond that; the social life" as clearly as possible (Geertz, 1973: 27).

The example of a Free Rhythm folk song examined in this study shall be analyzed by focusing on the process of auricular transfer of musical memory over three generations, the local bearers of the traditions and the instruments transferring this tradition. The change in the musical and cultural symbols in the learning process and the cultural communication between the source individual, his/her child and grandchild and the observance of the change shall be studied in the light of data and samples. This study is also an essay on autoethnography which aims to reveal cultural meanings lying under the experiences.

Examining the musical structure and its actors intensifying over time with the triple research model (Dundes, 1980) that includes text, verbal texture and context, this study shall present its analysis and findings on the researcher basis. In this context, the depictions of the cultural layers and the means of regression by the thorough research carried out about the cultural progress and the transition periods shall be presented in three ways. These are in the sequence of transfer of tradition, 'preservation of tradition', 'commemoration of the tradition' and 'the intermediation'. The contribution of the identities of the researcher-the third generation grandchild-musician to the research shall be studied by adopting the motion of cultural halfies (Abu-Lughod, 1991) in the textual and verbal language deploying the first person element.

Keywords: Ethnography, Performance, Music, Tradition, Transmission

Bu çalışma, Türk Halk Müziği kültüründe özel bir biçim olan serbest okuma geleneğinin değerler ve sosyokültürel değişikliği ile ilgilenmektedir. Değişim, burada açıklanan görüşe göre, tesadüfi ve geçici bir işlem değildir. Yönünü ve şeklini kendine has kültürel işlemlerden ve daha da önemlisi fikirlerden alır. Zamanın içinde derinleşen müziksel yapıyı ve aktörlerini, metin, sözel doku ve bağlamı incelediğimiz örnek, sürekliliğin ve değişimin aynı paranın iki yüzü olduğunu göstermektedir.

Bir halkın müziğinde ve müzik tarzındaki değişiklikler gibi belirli resmi veya yapısal değişiklikler, kültürlerindeki değişikliklerle ve özellikle, dayandıkları fikirlerle, kültürlerine ve ideolojilerine verdikleri anlamla ilişkilendirilebilir. Buradaki öngörü bir toplumun veya bir grubun bütün üyelerinin daima kültürlerini ve tecrübe ettikleri değişimleri aynı şekilde izah edeceklerine ve aynı tanımları yapacaklarına ihtimal vermemektedir.

Müziksel halk yaratıları, 'ortak bilgi stokları' (sağduyu bilgisi), 'tipleştirmeler' ve 'ortak kabuller' kavramları (Schuetz, 1953; Husserl, 2010) ile olgulaşan değerlerden şekillenir varsayımı, bildirinin ilk adımdaki kuramsal yaklaşımıdır. Diğer yandan herhangi bir halk yaratısının müziksel bellek içerisindeki sembolik etkileşim devinimi ile kendi kültürünü yansıtan tavırlar edindiği (Blumer, 1969) varsayılmaktadır. Kuramsal açıdan bir diğer varsayım, herhangi bir müziksel halk yaratısının, yapıların içselleştirilmesinin ürünü ve bedenleşmiş toplumsallık değeri olan habitus (Bourdieu ve Wacquant, 2003) alanı ile oluşmasıdır.

Kuramlar, kısaltılmış veri özetlerinden daha fazlasıdır. Bize yalnızca ne olacağını söylemekle kalmaz, neden olduğunu da söyler. Herhangi kayda değer bir kuram, halihazırda bilinen gerçekleri açıklamanın yanı sıra, bizi yeni gerçeklere götürebilecek yeni görüşler oluşturma gibi iki işlevi gerçekleştirir (Kaplan ve Manners, 1972: 11).

Yöntem "[etnomüzikolog tarafından] durumun soyut görünümünün üretildiği, özetlendiği süreçtir. [Yöntem] sosyal olguların nasıl [etnomüzikologun] elindeki betimleyici proje ile ilgili olduğunu içermektedir ve [etnomüzikologun] anlatımını ve kuramını geliştirirken bunları nasıl ele aldığından" meydana gelir (Philipson, 1972: 79, akt. Stone, 2008: 12).

Bu bağlamda yüz yüze etkileşime önem veren araştırma, tanımlayıcı detaylara dikkat eden, katılımcı tarafından yaşayarak öğrenme ve günlük hayat ve icraya katılım içeren etnografik yöntemdedir. Böylece araştırma, sosyal ve kültürel kuralların çevrelediği alan içinde yapılan bir dizi (bilinçli ya da bilinçdışı) icrada olma tercihi olan Performans Etnografisidir (Jones, 2005: 764-770).

Bu yöntem, aynı zamanda, araştırmacının bulunduğu çevrede, içinde bulunduğu olay ya da olguda kendini araştırması olarak anlaşılan otoetnografi deneyimidir. Geniş tanımı ile bir tür kendine geri dönüş ve kendine telmih süreci anlamına gelmektedir. Araştırma bağlamında ise özdüşünümsellik, araştırma ürünlerinin kişisellikten ve araştırma sürecinden ne şekilde etkilendiğine işaret etmektedir. Bu etkiler, başlangıçtaki konu seçiminden, sonuçların raporlanmasına dek geçen araştırma sürecinin her safhasında bulunabilir (Davies, 1999: 4-5).

Araştırmanın tekniği, katılımcı gözlem, ses ve görüntü kayıtları ve derin-mülakat ekseninde planlanmıştır.

Bilimsel niteliği pekiştirmek ve çalışma evrenini özele indirgemek açısından, araştırmanın nesnesi; bireyler (Ruskin ve Rice, 2012: 299-327), müziğin rolü (Sugarman, 1997) ve müzik süreci (Monson, 1996) olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmaya konu olan uzun hava örneği, üç nesil arasında kulaktan kulağa müziksel bellek aktarımı süreci, geleneğin yerli taşıyıcıları ve bu geleneği ileten malzemeler üzerinde durularak kuramsal çerçeveyle aktarılmıştır. Kaynak kişi, oğlu ve torunu arasındaki kültürel iletişim ve öğrenim sürecindeki müziksel ve kültürel sembollerin değişimi ve değişimin gözlemi, ilgili veriler ve örneklem ışığında irdelenmektedir.

Çalışma evreninin bireyleri kaynak kişi, Bayram Demir-Oğlu Turgay Demir-Torun Mehtap Demir'dir. Yapılan derin-mülakat sonuçları değerlendirilmiştir.

Çalışmanın süreci ve yaygınlığı Aslı ile Kerem hikayesi üzerindendir. Bu hikaye farklı çeşitlerle Türkmenistan, Kırım, Özbekistan, İran'ın Güney Azerbaycan ve Horasan bölgeleriyle Balkanlar'daki Türk kavimleri ve Türkler'e komşu olan Ermeni, Gürcü ve Lezgiler arasında devamlılık göstermektedir (Duymaz, 2001: 5-35).

Söz konusu 'uzun hava' biçiminin şiiri Âşık Kerem'e aittir (Ergun, 1933), Âşık Kerem'in Aslı ve Kerem hikayesinde geçen Ahmet Mirza Bey olduğu düşünülmektedir (Öztürk, 2006).

Kadir Mevlam Budur Senden Dileğim Dileğim
Koyma Beni Dağ Başında Kış Günü
Eğer Hızır İsen Gel Tut Elimden Elimden
Vay Felek Sana Minnet Etmem Beş Günü

Yağmur Yağar İner Yere Yaş Olur
Vay Çamur Olur Boran Olur Kış Olur
Hava Böyle Gitmez Birgün Hoş Olur Hoş Olur
Vay Felek Sana Minnet Etmem Beş Günü

Avcı İdim Şahin Uçtu Kolumda Kolumdan
Uçtu Geçti Vatanımdan Elimden Elimden
Kerem Yandı Aslıhan'ın Elinden Elinden
Varamazsın Kerem Kıştır Dön Geri

Kaynak Kişi: Bayram Demir - Derleme Tarihi: 1995 – Derleyen: Turgay Demir[1]

İlgili 'uzun hava'nın kaynak kişisi ve araştırmanın ilk görüşmecisi Bayram Demir'e yöneltilen sorulardan öne çıkan cevaplar şu şekildedir:

Büyükbaba sen bu havayı nereden öğrendin? Bu şiir senin mi?

".....balam bizim oralarda kış uzundur, çetin geçer, ne halimizi bilen ne de soran vardır...gencidim o zamanlar köye saz âşıkları gelirdi... bende de heves var, meraklıyım... giderdim yanlarına hep Aslıhan ile Kerem'in meselini söylerlerdi.. Bu şiir Kerem'in..."

Âşıklar saz çalıp bu müzikle mi söylerdi?

"Yok! Onlar meseli anlatırlar karşılıklı beyitleri okurlardı... Benim aklıma yer etmişti...ben kendi kendime böyle yaktım havayı..."

Niye bu meseli seçtin en çok bundan mı hoşlandın?

"Destan söylerlerdi... Sarıkamış'ı... Atalarımızı, kahramanları. ...Ne bileyim? ...Aslıhan'la Âşık Kerem büyük insanlarmış herkes bilir bizim oralarda... Ben cigerimi üşüttüm aylarca hastanede yattım o zaman ayrılık hasret ile bu mesel gelirdi aklıma..." (Bayram Demir'le derin-mülakat, 2005: kayıt 35)

İnsan tecrübesinin sübjektif yorumlamalarına yoğunlaştığımızda, tüm tecrübeler için zemin teşkil eden bir insan tecrübesi akışı yani yekpare zaman vardır. Bu bir iç zamandır ve müzik tecrübesinin odağıdır (Schutz, 1971a: 173, akt. Stone, 2008: 167). Bu anlamda doğduğu yerde yaygın bir hikayeden ve âşıklık geleneğinden duyulan biz tecrübesi vardır. Müziksel sürecin incelenmesi iletişimin incelenmesine bağlıdır ve

---

[1] Uzun Havanın icrasına ilişkin videolar: Bayram Demir: https://www.youtube.com/watch?v=BLJPKpc8iJo,
Turgay Demir: https://www.youtube.com/watch?v=FXcg-EgaWew, Mehtap Demir: https://www.youtube.com/watch?v=_C2VUjZQrYU

tüm iletişimin temelindeki "biz" tecrübesi canlı bir geçmişin izlerini taşır. Başkalarının iç zamandaki tecrübe akışlarının paylaşımı, bu hikaye ve türkü yakma tecrübesinde vücud bulmuştur.

Bayram Demir'e yöneltilen sorulardan edindiğim çıkarımda, 'kış günü', 'zorda kalmak', 'hastalık', 'evinden uzak olma duygusu', 'felek-minnet etmemek (isyan)' motiflerini sosyal-fenomonolojik öge olarak değerlendirmek mümkündür. İçselleştirilmiş ve herkesin ortak kabulü olan Aslı(han) ve Kerem hikayesi üzerinden kişilik sergilemesi, kişinin yaşam dünyası içerisinde önemli bir konudur ve kendi toplumundaki üyeliğinin sübjektif anlamıdır. En sıradan ve kalıplaşmış kültürel fikirler bile, onları yalnızca kendi yaşam durumlarına dayanarak yorumlayan ve onlara kişisel izler katan bireylerin akıllarında var olduğunu göstermiştir. Durum ile ilgili olan tipikleştirmeleri eylemler takip eder.

İlgili 'uzun hava'nın ikinci nesil icracısı Turgay Demir'e yöneltilen sorulardan öne çıkan cevaplar şu şekildedir:

Amca sen bu uzun havayı ne zaman öğrendin?

"Babam ben çocuktum bu uzun havayı okurdu? Kışın evin penceresinden bembeyaz kar kaplamış her yeri... elektirik yoktu köyde... Tek eğlencemiz babamın anlattığı hikayeler ve böyle uzun havalar..."

Senin için bu uzun hava ne ifade ediyor?

"O zamanlar pek anlamıyordum. Normaldi... Konservatuvarı kazanıp İstanbul'a geldiğimde psikolojik olarak çok sıkıntı çektim... Büyükşehirde yaşamak zordu... İlk bağlamamı yaptım, akortladım, elime aldım, bu uzun havayı çalıp okumaya başladım... Hem bir başarı hem de babama vefa gibi bir duygu hissettim" (Turgay Demir'le derinmülakat, 2015: kayıt 3).

Turgay Demir'in büyükşehirde yaşam zorluğunu, bellek çağrışımı ile babasının anlattığı hikayeleri ve böyle uzun havaların kimliğine katkısını beyan etmesinde, saz yapımcısı olarak ilk bağlamasını yapıp çalmaya başladığı ilk ezginin babasından ona miras geçen kültürel veri olması ve bunun da vefa ve başarı duygusuyla eşitlenmesi söz konusudur. Turgay Demir'i kendisi yapan (ve de beni ben yapan) ortak norm ve değerlere göre, sosyal kimliğinin gelişimi ve işleyişinin merkezinde sembol olan bu uzun hava vardır. Bu müziksel bellek, kişilerin kökleri ve bunun zihinlerindeki yansımasıyla bütünleşen bir etkileşimin eyleme geçmiş halidir.

Araştırmanın üçüncü bireyi olarak kendimi konumlandırdığım durum, hem içinden geldiği kültürü araştıran bir araştırmacı hem de müzik

ile profesyonelce uğraşan bir araştırmacı eksenindedir. İlgili 'uzun hava'yı öğrenme-içselleştirme süreci ve sürekli yinelenen alışkanlık haline getirilmiş bir huy, beni çevreleyen bir olağanlık olarak vücud bulmuştur. Bu habitus, hem beni (bireyi) şekillendiren hem de benim (bireyin) icra deneyimimle şekillenen karşılıklılık durumudur. Habitus, sadece kendi dünyasında meydana geldiğinde var olur ve halihazırda mevcut olan uygulamaları ve anlamları bir ağ halinde belli bir 'atılmışlık' varsayar (Lash, 1994: 156). Bu da yeniden üretimi sağlayarak alanın var olmasında etken rol oynar. Ben Performans Etnografisi deneyimimde bu habitusu, içinde manevra yaptığım daha geniş bir ilişkiler dünyasına subjektif bir yanıt olarak değerlendiriyorum. Hem bir etnomüzikolog hem de torun olarak bu durumu "kişisel tarihin bir ürünü" (Bourdieu, Wacquant, 1990: 91) olarak görüyorum.

Sonuç Yerine

Bu bildiride, Ardahan yöresinde yaygın olarak bilinen Aslı Kerem hikayesi ve kültürel sürecin bir uzantısı olarak Âşık Kerem şiiri üzerinde ezgisel bir sonuç olarak karşımıza çıkan 'uzun hava' örneğinin üç nesil arasındaki aktarımının kültürel çıktıları değerlendirilmiştir.

Böylece, müziksel belleğin aktarımında, bireylerin kendine atfettiği değerler ile müziğin süreci ve rolü üzerinde durulmuştur. Bu rol geleneksel ögenin korunmasında ve anılmasında önemli bir araçtır ve nesiler arasındaki doğal bağın betimlenmesinde arabuluculuk görevi vardır.

Sosyal-fenomenoloji bağlamındaki bir halk hikayesi ekseninde 'biz' olma değerini oluşturan kaynak kişi Bayram Demir'den sonra, ikinci nesilde sembolik bir öge olarak kültürel etkileşimin ipucu olan uzun hava, üçüncü nesilde doğal olarak içselleştirilmiştir. Aynı zamanda bu uzun hava örneği yeniden üretim ile değişimin yolunu izlememizi sağlamıştır.

Kaynakça

Abu-Lughod, L. (1991). Writing Against Culture. In *Recapturing Anthropology: Working in the Present* (pp. 137-62), (R. G. Fox, ed.), Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Blumer, H. G. (1969). *Symbolic interactionism; perspective and method.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Bourdieu, P. L., Wacquant, L. (1990). *In other words: Essays Toward a Reflexive Sociology*. (çev. Mathew Adamson). Stanford: Stanford University Press.

Davies, C. A. (1999). *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others.* London: Routledge.

Dundes, A. (1980). *Interpreting Folklore*. Bloomington & London: Indiana University Press.

Duymaz, A. (2001). *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ergun, S. N. (1933). *Âşık Kerem'in Şiirleri*. Halk Bilgisi Haberleri 3 (28), 89-97.

Geertz, C. (1973). Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. In *The Interpretation of Cultures*: *Selected Essays* (pp. 3-30), New York: Basic Books.

Husserl, E. (2010). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders.* (H. Tepe, çev.), İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.

Jones, S. H. (2005). Autoethnography: Making the personal political. In *The Sage Handbook of Qualitative Research* (pp. 763-791), (N. K. Denzin & Y. S. Lincoln, eds.), Thousand Oaks, CA: Sage.

Kaplan, D., Manners, R. A. (1972). *Culture Theory.* Englewood Cliffs, N. J.: Prencite-Hall.

Lash, S. (1994). Reflexivity and its Doubles:Structure, Aesthetics, Community. A. G. Ulrich Beck. In *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford University Press.

Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Okely, J. (1992). Anthropology and Autobiography: Participatory Experience and Embodied Knowledge. In *Autobiography and Anthropology* (pp. 1-28), (J. Okely&H. Callaway, eds.), London and NY: Routledge.

Öztürk, İ. (2006). *Kerem ile Aslı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ruskin, J. D., Rice, T. (Spring/Summer 2012). The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology 56* (2), 299-327.

Schechner, R. (2003). *Performance Theory.* London and NY: Routledge.

Schuetz, A. (1953). Common-sense and scientific interpretation of human action. *Philosophy and Phenomenological Research 14* (1), 1–38.

St John, G. (2008). An Introduction. In *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance* (New York: Berghahn.

Stone, R. M. (2016). *Theory for Ethnomusicology*. NY: Routledge.

Sugarman, J. C. (1997). *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bir Akort Türü Olarak Bağlama Düzeninde Ortaya Çıkan İcra Şeklinin Bir Çalgı Olarak Bağlama Adlandırmasına Etkisi

The Effects of a Performance Form Emerged in Bağlama Tuning on the Denotation of Bağlama as a Kind of Musical Instrument

ERDAL ERZİNCAN*

ÖZET

Bağlama; Çin'den Arnavutluk'a kadar yaygınlığı olan iki ve üç tel gruplu olarak kul-lanılan telli çalgılar ailesinin bir üyesi olarak günümüze ulaşmıştır. Bu coğrafya-lardaki kullanımına bağlı olarak, farklı isim, boyut ve düzenleri (akortları) bünye-sinde barındırmıştır.

Söz konusu çalgı ailesinin türlerinden birine verilen "Bağlama" isimlendirmesinin yaygınlaşmasında, çalgının icra edildiği birçok düzenden biri olan "Bağlama Düze-ni" icrasının etkili olduğu düşünülmektedir. Bağlama isimlendirmesinin hem çalgı hem de düzen için kullanılması, bu görüşün zemin bulmasına sebebiyet vermiştir.

Etimolojik olarak bir ismin oluşumunda, kullanımdaki temel özellikler ve yapılan fi-ille örtüşme gibi durumların mevcut olduğu bilinmektedir. Bağlama isminin olu-şu-munda da çalgının ve düzeninin meydana getirdiği kullanım ve işlenen fiilin örtüş-mesi bu bağlamda ele alınabilir.

Bağlama isimlendirmesinin sadece Anadolu'da kullanılması ve buna dayalı olarak bağlama düzeninin de yine aynı coğrafyada var olması bu savı destekleyen veriler-den biri sayılabilir.

Yapılan gözlemler neticesinde bağlama kelimesinin fiil anlamıyla, bu düzende klavyedeki elin kullanımı arasında bir paralellik olduğu tespitine edilmiştir. Klavye-deki el bu düzende özellikle de geleneksel icrada, çoğunlukla bir noktaya (pozisyo-na) bağlanarak icra edilmektedir. Bu elde pozisyon değişiklikleri nadiren görülmek-tedir. Klavye eli başka bir deyişle adeta bir noktaya bağlanmaktadır. Bağlama düze-niyle di-ğer düzenler arasında klavye üzerinde elin bulunduğu konumları ifade eden pozis-yon kullanımının oldukça farklı işlendiği bu durum alandaki icracılar ve araş-tırmacılar tarafından halihazırda bilinmekte ve dile getirilmektedir.

Farklı düzenlerle bağlama düzeni arasında çeşitli makamlardan seçilmiş eserler üzerinde yapılan karşılaştırmalı analizlerde, eli bir pozisyonda bağlama fiilinin bağ-

* Bağlama Eğitimcisi ve İcracısı, İstanbul, erdalerzincan77@gmail.com
Bağlama Teacher and Performer, İstanbu

lama düzenindeki pozisyon kullanımında çok açık bir şekilde ortaya çıktığı görülmek-tedir.

Bağlama düzenindeki bu özgün kullanıma bağlı olarak paralel 4'lü, 5'li ve 8'li aralık-ların kullanımındaki yoğunluk dikkati çekmektedir. Diğer düzenlerde bütün tel gu-ruplarının aynı anda tınlatılması sırasında ortaya çıkan uyumsuz aralıklara göre, bağ-lama düzeninde daha uyumlu aralıkların ve akorların tınladığı bilinmektedir.

Sonuç olarak söz konusu düzeninin bağlama çalgısında kullanılan diğer düzenlere göre gerek minimum pozisyon değişiklikleriyle çalınabilmesi sonucunda uyumlu ara-lık ve akorlar duyurulabilmesi gerekse çalgının bağlama olarak isimlendirilmesi gibi hususlar göz önünde bulundurulduğunda bu çalgının temel düzeni olabileceği şek-linde bir durumu tespit etmek mümkün olabilir..

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Bağlama Düzeni, Akort (Düzen), İsimlendirme, Etimoloji.

ABSTRACT

The bağlama spreading from China to Albania has been living so far as a member of plucked string instruments used as a two or three wired group. Depending on its use in these geographies, it has embodied various names, size and tuning types.

In the popularity of naming the “Bağlama” to one of those plucked string instruments, the performance of the “bağlama tuning”, which is one of the tuning type performed in this instrument, is supposed to be influential. Using the name of ‘Bağlama’ for both the instrument and the tuning type is the reason why this approach has got a foothold.

It is a general fact that etymologically in the coinage of a noun, the characteristics of its use corresponds to the action. In the coinage of ‘Bağlama’, overlapping of the use of the instrument and the tuning type with the performance can be dealt within this context.

Using the name of “Bağlama” just in Anatolia and depending on this use of the bağlama tuning only in this geography can also be evaluated as an evidence supporting this theory.

As a result of the observations, it is concluded that there is a correlation between the meaning of the “bağlamak” in its verb form and the use of hand on the fingerboard. The performance of the bağlama tune, especially the traditional one is rendered by fixing hand in a certain position on the fingerboard. There are hardly any changes in the position of the hand. In other words, the fingerboard hand is almost tied to a certain point. The differences between the quite different position use related to the location of the hand on the fingerboard in bağlama tuning and in the other tuning types have already been known and expressed among the performers and researchers.

In the comparative analysis of the selected works in various makams belonging to different tuning types and the bağlama tuning, the action of fixing hand in a certain position has been clearly seen in the position use of bağlama tune.

Depending on this authentic use in the bağlama tuning, the frequent use of the parallel third, fifth and eight intervals have drawn attention. Comparing to the unharmonious intervals resulting from playing all string groups at the same time in

the other tunings, it is a known fact that more harmonious intervals and tuning have been performed in the bağlama tuning.

In conclusion, when both the releasing of harmonious tunes and intervals as a result of its playing with minimum position changes and the naming of the instrument as the bağlama are taken into consideration, it is likely to conclude the fact that this instrument has its own major tuning.

Keywords: Bağlama, Bağlama Tune, Tuning, Naming, Etymology.

Giriş

Bağlama çalgısının Türkiye'deki en genel adı "saz" olarak bilinmektedir. Saz adı ülkemiz dışında özellikle İran kültürü içinde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Çalgının Türkiye'deki bu yaygın adı dışında tambura, çöğür, ruzba, ırızva, yelteme, bozuk, karadüzen gibi birçok farklı adları da öteden beri bilinmektedir.

Halk arasında farklı dönemlerde yaygınlığı olan bu adlandırmalara birden fazla anlam yüklendiği de çeşitli kullanımlardan anlaşılmaktadır. Örneğin; bazı bölgelerde "divan" tabiriyle büyük boy bağlama anımsanırken bazı bölgelerde ise çalgının adı akla gelmektedir. "Bozuk" tabiri günümüzde daha çok bir akort türünü ifade ettiği halde kimi bölgelerde çalgı adı olarak geçmektedir. "Çöğür" tabiri farklı yer ve zamanlarda hem küçük boy hem de büyük boy bağlamaları ifade etmektedir. Kısaca tüm bu çoklu anlam içeren kavramlarla ilgili asıl kaynağa ulaşmanın ve kesin bir ifade ile bilgi vermenin kolay olmayacağı aşikârdır.

Dolayısıyla bu çalışma; cevabı eksik kaldığı düşünülen "bağlama adının nereden geldiği" sorusuna farklı bir cevap vermeyi hedeflemektedir. Bu nedenle öncelikle "bağlama" kelimesi etimolojik açıdan irdelenecek ve "bağlama"nın çalgı adı olarak ortaya çıkışıyla ilgili çeşitli yaklaşımlar değerlendirilecektir. Daha sonra çalgının en yaygın iki akort türü olan "bağlama düzeni" ve "bozuk düzeni" sol el pozisyon kullanımı bakımından analiz edilecektir. Elde edilen bulgular ve ortaya çıkan veriler ışığında "bağlama" isminin çalgıya verilmesine ilişkin yeni bir yaklaşım ortaya konacaktır.

Bağlama Kelimesinin Etimolojik Açıdan Ele Alınması

Dilbilimcilere göre bağlama, "bağ" kökünden evrilmiş Türkçe bir kelimedir. Bağ isim köküne -la isimden fiil yapım ekinin eklenmesiyle oluşan bağlamak eyleminin, -ma ekini almış hali "bağlama"dır. "Bağlama" terimi, gerek eklerin sıralanışındaki düzen gerekse semantik açıdan, bağ isim kökü ve dolayısıyla da bağlamak fiil kökü ile ilintilidir ve anlam

ilişkisi içerisindedir. Türk Dil Kurumu'nda bu sözcük bağlamak işi anlamıyla geçmektedir.[1]

Türk Dil Kurumu'nda bu sözcük "bağlamak işi" anlamıyla geçmektedir. "Bağlamak" sözcüğü ise yine aynı sözlükte "bir şeyi bir yere veya bir şeye tutturmak; düğümlemek; eklemek; bir araya getirmek; bütün ilgisini bir yerde yoğunlaştırmak" gibi 15 farklı anlamıyla verilmiştir. Bu noktada "bağlamak" sözcüğünün farklı anlamlarını içeren ve bağlama çalgısıyla ilişkili bazı deyimlerin incelenmesi yerinde olacaktır.

"Bağlama" veya "Bağlamak" Sözcükleriyle Oluşturulan Deyimlerin Bir Çalgı Adı Olarak Bağlama İle İlişkisinin Değerlendirilmesi

Göğüs Bağlamak, Tel Bağlamak ve Perde Bağlamak

Mahmut Ragıp Gazimihal; bağlama deyiminin 18. yy'dan itibaren kullanıldığını tespit etmiştir. Bununla birlikte göğüs kapağı, tel ve perdelerin çalgıya adapte edilme şekli için bağlama tabirinin kullanıldığını belirtmiş ve bu çağrışımla çalgının adının belirlenmiş olabilebileceğini ileri sürmüştür. Bu deyimlerin sadece Türkiye'de değil bağlamanın yaygın olduğu ve Türkçe'nin konuşulduğu bölgelerin büyük bir kısmında kullanıldığı bilgisi Gazimihal'in düşüncesiyle ne yazıkki aynı paralelde değildir. Zira aynı amaçla kullanılan bu deyimlerin çağrışımına bağlı olarak herhangi bir çalgı adına rastlanılmaması düşündürücüdür. Bu aşamada Gazimihal'in "bağlama" tabirinin 18.yüzyıldan itibaren kullanıldığı yönündeki bilgi aktarımını değerlendirmek yerinde olacaktır.

16.yüzyıl ozanlarından Pir Sultan Abdal'ın, "*koluma taktılar perde/uğrattılar binbir derde*" dizeleri çalgının o dönemde perdeli olduğunu ortaya koymaktadır. Pir Sultan Abdal yine aynı şiirin ilk dörtlüğünde, "*Gel benim sarı tamburam/ sen ne için inilersin*" şeklinde sazın adını "tambura" olarak vermektedir. Şiirden de anlaşıldığı gibi 16.yüzyılda perdeleri bağlı olan çalgının adı bağlama değil tamburadır. Oysa bağlama deyiminin bu çalgıyla ilgili olarak kullanımı 18.yüzyıla denk düşmektedir. Buradaki zaman farkı elbette Gazimihal'in fikrini çürütmeye yetmez. Ancak ne yazık ki bu yaklaşım bağlama adının nereden geldiği sorusu için güçlü bir cevap niteliği taşımamaktadır.

Sözü Bağlamak

Nejat Birdoğan bağlama kelimesiyle bağlama çalgısı arasındaki çağrışımın, âşık müziği geleneğinde kullanılan ''sözü bağlamak'' deyiminde aranması gerektiğini vurgulamıştır. ''*Anadolu'da özellikle ozan geleneğinde iki ozandan birisinin öbürüne üstünlüğü "bağladı" eylemiyle bil-*

[1] Irmak Günce Kına ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul, 2016.

dirilir. Olasılıklar arasında göğse yaslanan sazın teknesinden dolayı "bağırlama"dan, inlemek anlamındaki "boğulama"dan, Farsça "perde" karşılığı "bağlam"dan geldiği ileri sürülebilir."[2]

Âşıklık geleneği çerçevesindeki "sözü bağlamak" tabirinin bağlama icrası esnasında çıktığı düşüncesi önemlidir. Ancak burada belirtilen "aşıklık"geleneği bağlama adlandırmasına göre çok daha eski dönemleri işaret etmektedir.

Ayrıca bu gelenekteki "sözü bağlamak" tabirinin Türkiye dışındaki farklı coğrafyalarda da yaygınlığı bilinmektedir. Eldeki tüm bu bilgiler bağlama adlandırması için daha farklı verilere ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymaktadır.

Tanbur-ı Bağlama

19.yüzyılda Fransız araştırmacı Guillaume Andre Villoteau tarafından aktarılan bilgiye göre çalgının 4 telinden üçü çelik, biri pirinçtir. 14 perde bağı vardır, yani açık tel sayılırsa 15 ses verir.[3]

Bu aktarımda ayrıca çalgının 3 telli olduğu ve günümüzde "bağlama düzeni" diye adlandırılan akort türüyle icra edildiği bilgisi verilmiştir. Fransız araştırmacının Osmanlı müziği çerçevesinde yaptığı bu araştırma ile tespit edilen adlandırma hem çalgının adının nereden geldiği" konusuna hem de bağlama ile bağlama düzeni arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Zira çalgı ile akort türü arasındaki isim benzerliği daha önceki yapılan araştırmalarda değerlendirmeye alınmamıştır.

Karadüzen Bağlama

"Karadüzen" deyiminin günümüzde öne çıkan bir anlamı gelişigüzel, sıradan, özensiz çalma, diğeri ise günümüzde bozuk düzen olarak adlandırılan belli bir akort türünü ifade etmektedir. Ancak Gazimihal bu bilginin aksine Osmanlı topraklarında özellikle "karadüzen"in bir çalgı olarak varlığından ve yaygınlığından bahsetmektedir.[4] Aynı aktarımda Âşık Seyrani'nin karadüzen bağlama tabirini zikrettiği de vurgulanmıştır.

"*Kim çalarsa karadüzen bağlama / Kullanır parmağın mızrap yerine*".

Bu tabirle Gazimihal'in dediği gibi "karadüzen" sazın kendisi ise Seyrani'nin dizelerindeki "bağlama"nın aslında bir çalgı adı olarak kullanılmadığı ortaya çıkacaktır. Seyrani ayrıca şiirin ikinci dizesinde "*kullanır*

---

[2] BİRDOĞAN, N. (1988), Notalarıyla Türkülerimiz, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, s.77.

[3] AKSOY, B. (2003), Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul, s.222.

[4] GAZİMİHAL, M. R. (1975), Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, s.123-124.

parmağın mızrap yerine" ifadesiyle günümüzde şelpe diye tabir edilen tezenesiz çalma tekniğinden bahsetmiş olmalıdır.

Özellikle kent kültüründen uzak yaşayan mahalli icracıların "şelpe" tekniği icralarında genellikle "bağlama düzeni"ni tercih ettikleri bilgisi şiirde geçen "bu sözcüğün akort türü anlamında kullanılabileceği fikrine güç katmaktadır.

Gelinen bu aşamada hem "tanbur-ı bağlama" hem de "karadüzen bağlama" tabirlerinin ortaya çıkacak yeni veriler ışığında tekrar değerlendirilmesi gerektiği anlaşılmıştır.

Eli Bağlamak

19. yüzyıl âşıklarından Malatya/Hekimhan'lı Esiri "*Baş perdeden çalınıyor bağlama/Esip firgatınan sinem dağlama*" dizelerinin bu aşamada incelenmesi yerinde olacaktır. Şiirde geçen "baş perde" bazı yörelerde bağlama düzeninde orta telin açık sesine göre 1 tam ses aralıktaki tiz perdeye denk gelen ve çoğunlukla karar sesi olarak kullanılan perdenin adıdır. Şiirin ortaya çıktığı bölgede bu geleneğin temsilcilerinden İbrahim Emici burada geçen "baş perde" tabirini şu şekilde açıklamıştır;

> "*İşaret parmağınızı "baş perde"ye bastığınızda, diğer parmaklarınızla ulaşabildiğiniz perdelerle meramınızı anlatabilirsiniz. Bileğinizi sağa sola hareket ettirmenize gerek kalmaz.*"[5]

Bu açıklamadan açıkça anlaşılıyor ki şiirde geçen bağlama sözcüğü ile çalgının kendisi değil tarafımızca değerlendirmeye alınan "eli bağlamak" çağrışımıyla "bağlama düzeni" tarif edilmektedir. Zira Esiri'nin Alevi - Bektaşi geleneğinin yaşatıldığı bir coğrafyada eserlerini ortaya koyması ve bu bölgede bağlama düzeninin oldukça ağırlıklı olarak kullanılması, şiirdeki vurgunun yönüne açıklık getirmektedir. Konuyla ilgili İ.T.Ü. T.M.D.K. sanatçı öğretim görevlisi İrfan Kurt, Konya'daki icracıların; "biz saz çalarız, Aleviler "bağlama" çalar" ifadesini kullandıklarını tespit etmiştir.[6] Bu aktarımdan da anlaşıldığı gibi saz ile bağlama" halk arasında iki farklı anlama gelmektedir. Bu tespitte "bağlama" ile kastedilen, çalgının başka bir akort türündeki performansıyla ortaya çıkan farklı bir duyumudur. Bu bilgi aynı zamanda Alevi - Bektaşi inancına mensup icracıların bağlama düzenini tercih ettiklerini de ortaya koyması bakımından önemlidir.

Çalgının çok yaygın olarak icra edildiği bölgelerden biri olan Burdur ve çevresinde "bağlama" deyimi sıklıkla geçmektedir. T.R.T. Yurttan

---

[5] İbrahim Emici ile yapılan kişisel görüşme, Ankara, 2016.

[6] KURT, İ. (2007), Bağlama Ailesinde Bozuk Sazı ve Kısa Sap-Uzun Sap Meselesi, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Kocaeli, s.411.

Sesler topluluğunda uzun yıllar bağlama sanatçısı olarak görev almış Hamdi Özbay, bu bölgede diğer bölgelerden farklı olarak ebadı en küçük olan sazlara "bağlama" ya da "üç telli bağlama" denildiğini vurgulamış ve akort türü olarak "bağlama düzeni"nin tercih edildiğini belirtmiştir. Özbay bu akort türünün neden tercih edildiği sorusuna da çalgının yapısına bağlı olarak sol elin hareket alanının sınırlı olacağını, bir başka deyişle klavyenin küçüklüğünden dolayı pozisyon değişikliğinin güç olacağı ihtimalini dile getirmiştir.[7] Özbay'ın açıklamasından da anlaşıldığı gibi bağlama kelimesi, çalgının adından daha çok sol elin bir pozisyona bağlanması çağrışımıyla "bağlama düzeni"ni ifade etmektedir.

Konuya açıklık getirebileceği düşüncesiyle bu aşamada icraya dayalı sayısal bir veriye ihtiyaç duyulmaktadır.

Bağlamadaki Pozisyon Kullanımlarında Ortaya Çıkan Performansa Dayalı İstatistiksel Veriler

"Bağlama düzeni"deki pozisyon kullanımına ilişkin farklılığın anlaşılabilmesi için yaygın kullanımına bağlı olarak tercih edilen "bozuk düzeni" ile karşılaştırmalı analiz çalışması yapılmıştır. Bu kapsamda iki düzen icrasıyla ortaya çıkan sol el pozisyon hareketleri değerlendirme altına alınmıştır.

Bu değerlendirme için tarafımızca yapılan icrada geleneksel pozisyon kullanımı özellikle dikkate alınmıştır. Burada iki düzende de kullanılan pozisyonların süreleri tespit edilerek sayısal bir veri ortaya konulmuştur. Sol elin hareket ettiği her yarım ses ayrı bir pozisyon olarak kabul edilerek ortaya çıkan pozisyonlardan istifade edilmiştir. Ses sahaları farklı olarak genişleyen 4 eser üzerinde yapılan bu çalışmada eserlerin notaları yazılarak kullanılan pozisyonlar notaların üzerinde belirtilmiştir.

Farklı genişleme sahası olan bu eserlerin halk müziği repertuvarına göre dağılımının belirlenmesi için de ayrı bir çalışma sürdürülmüştür. Buradaki dağılımın tespiti için T.R.T Müzik Dairesi yayınları kapsamında notaya alınmış ve sıraya konulmuş ilk 1000 sözlü eser değerlendirmeye alınmıştır. Çalışma iki başlık altında yapılmıştır:

1) Ses Sahası Bağlama Düzeninin 1. Oktavı ile Sınırlı Olan Eserlerdeki Performansa Dayalı Pozisyon Analizi

T.R.T T.H.M repertuvarından alınan örneklemin %71,18'i burada sınırlanan ses sahasındaki eserleri içermektedir.

---

[7] Hamdi Özbay ile yapılan kişisel görüşme, Muğla, 2016.

Bu kapsamda bağlama ve bozuk düzenindeki pozisyon kullanımının belirlenmesi için "Gül Yüzlü Sevdiğim" ve "Böyle İkrar İle" adlı iki eser tercih edilerek bir çalışma yapılmıştır.

Eser adı: Böyle İkrar İle (bkz. Ek-1)
Akort türü: Bozuk Düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
1. Pozisyon: %30
3. Pozisyon: %45
5. Pozisyon: %18,33
7. Pozisyon: 2,77
2. Pozisyon: 3,88
Akort türü: Bağlama Düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
2. Pozisyon: %100

Eser adı: Gül Yüzlü Sevdiğim (bkz. Ek-2)
Akort türü: Bozuk düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
1. Pozisyon: %47,32
5. Pozisyon: %26,78
3.Pozisyon: %17,85
7. Pozisyon: %8,02
Akort türü: Bağlama Düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
2. Pozisyon: %100
Eser adı: Gül Yüzlü Sevdiğim (bkz. Ek-2)

2) Ses Sahası Bağlama Düzeninin 1. Oktavını Aşan Eserlerdeki Performansa Dayalı Pozisyon Analizi

T.R.T T.H.M repertuvarından alınan örneklemin %28,82'si burada sınırlanan ses sahasındaki eserleri içermektedir. Bu kapsamda bağlama ve bozuk düzenindeki pozisyon kullanımının belirlenmesi için "Sarı Zeybek" ve Allı Turnam" adlı iki eser tercih edilerek bir çalışma yapılmıştır.

Eser Adı: Sarı Zeybek (bkz. Ek-3)
Akort Türü: Bozuk Düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
1. Pozisyon: %15,43
3. Pozisyon:%18,51
5. Pozisyon: %24,69
7. Pozisyon: %27,77
9. Pozisyon: %8,02
10. Pozisyon: %5,55
Akort Türü: Bağlama Düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
2. Pozisyon: %86,41
4. Pozisyon: %8,02
5. Pozisyon: %5,55

Eser Adı: Allı Turnam (bkz. Ek-4)
Akort Türü: Bozuk Düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
1.Pozisyon: %37
3.Pozisyon: %16
5.Pozisyon: %15,25
7.Pozisyon: %2,25
9.Pozisyon: %7,75
10.Pozisyon: %2
12.Pozisyon: %19,75
Akort Türü: Bağlama Düzeni
Kullanılan pozisyon yüzdeleri
2. Pozisyon: %70,5
4. Pozisyon: %7,75
5. Pozisyon: %2
7. Pozisyon: %19,7

Verilerin Değerlendirilmesi

- Ses sahası Bağlama düzeninin 1. oktavı ile sınırlı olan eserlerde bağlama düzeninde sadece 2. pozisyonun kullanımıyla geleneksel icra rahatlıkla yapılırken, bozuk düzende aynı eserlerde sol elin 7.pozisyona kadar varan hareketliliği tespit edilmiştir.

- Bağlama düzeni icralarında ses sahası 1. oktavı aşan eserlerin oktav ve daha tiz bölgelerinde pozisyon hareketliliği göze çarpmaktadır. Buna rağmen düzenin 2.pozisyonunda oluşan yoğunluk belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu ses sahasındaki eserlerin ara saz bölümlerinin tamamının yine bu düzenin sadece 2. pozisyonuyla çalınabildiği ortaya çıkmıştır.

-Bağlama düzeninde 2. pozisyona dahil olan sesler, icra sırasında kolaylıkla kontrol altına alınabilmektedir. Bu yolla uyumlu aralıkların rahatlıkla duyurulabildiği ve bununla birlikte 4'lü ve 5'li aralıkların yoğun olarak kullanılabildiği tespit edilmiştir. Bir başka deyişle, sol elin çoğunlukla bir pozisyonda "bağlı" olmasından kaynaklı ortaya çıkan bu özel duyum ve icra biçimi bağlama düzeninin geleneksel performansındaki en karakteristik özellik olarak öne çıkmaktadır.

Bağlama Düzeninde Komşu Pozisyonların 2. Pozisyona Dahil Edilmesi

Bağlama düzeninin geleneksel icrasında 2. pozisyonun temel pozisyon niteliği taşıdığı yukarıda belirtilmiştir. Bu nitelik o kadar belirgindir ki çoğu zaman 1. ve 3. pozisyona dahil sesler bile yalnızca 2. pozisyon kullanılarak icra edilir. Bu komşu pozisyon sesleri 2. pozisyona dahil edilirken bir bilek hareketine ihtiyaç duyulmadan başparmak dışındaki parmaklar esnetilmekte ve gerekli perdeye böylece ulaşılmaktadır. Örneğin normalde 1. pozisyona dahil olan 1. perdeye ulaşmak için sol el pes bölgeye doğru esnetilmekte ve böylelikle sol elin tamamı 1. pozisyona hareket ettirilmeden istenilen sese ulaşılmaktadır. Aynı durum 3. pozisyona dahil olan seslere ulaşmak için de uygulanabilmektedir. Bu durumda ise başparmak dışındaki parmaklar bu kez tize doğru esnetilir. Hatta çalgının küçüklüğüne bağlı olarak 4.pozisyona dahil olan perdelerinde yine aynı yöntemle 2.pozisyona dahil edildiği Ramazan Güngör ve Hayri Dev gibi mahalli sanatçıların icralarıyla anlaşılmaktadır. Ortaya çıkan bu bilgiler ışığında bağlama düzeninde 2.pozisyonun yoğun kullanımı elin 2.pozisyona bağlandığı çağrışımını yaptığı ortaya çıkmaktadır. Buradaki "eli bağlamak" çağrışımı yukarıdaki tespitlerden de anlaşılacağı gibi başparmağın sabit kullanımıyla ortaya çıkmaktadır.

2.pozisyondaki bu özelliğin performansa yansımasıyla birlikte parelel 4'lü ve 5'li aralıkların sıklıkla kullanıldığı ve buna bağlı olarak üç telin girift kullanımı sırasında tezene hareketlerinin güçleşmesi nedeniyle çekme/çarpma diye adlandırılan tezenesiz ses çıkarma tekniklerinin yoğunluğu da ortaya çıkmıştır. Bu yolla ortaya çıkan performans bağlama düzenine hem ritmik hem de melodik duyum olarak özgün bir nitelik kazandırmaktadır.

Kentleşme Sürecinde "Bağlama" Sözcüğünün Kullanımı

Yapılan araştırmalar 18. yüzyıldan itibaren ”saz” deyiminin aşıklar tarafından yoğun olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu yaygınlığa rağmen özellikle 20.yüzyılın ortalarında iletişim ağı oldukça güçlü olan TRT bünyesindeki Yurttan Sesler Topluluğu’nda çalgının adının "bağlama" olarak vurgulanması dikkat çekicidir. Bu aşamada "saz" tabirinin farklı müzik geleneklerinde önemli bir yeri olduğunu ve enstrüman karşılığı kullanıldığını belirtmek gerekmektedir. "Saz ekibi", "saz heyeti” ve "saz eserleri" gibi deyimler bu bilgiyi açık bir şekilde doğrulamaktadır. Farklı müzik tarzları arasında belli bir ortak dil ihtiyacının sağlanabilmesi adına önceleri sadece belli bir akort türünü ifade etmek için kullanılan "bağlama"nın, özellikle TRT, konservatuvar, çeşitli kurs ve cemiyetler aracılığı ile hem eski anlamı korunmuş, hem de çalgının adlandırmasında kullanılarak bu tabire yeni bir anlam kazandırıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla bağlama adı önce kentlerde daha sonra da köylerde yaygınlaşmaya başlamıştır.

Bu çalgının özellikle doğu Karadeniz bölgesindeki şehir merkezlerinde yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir. "Bağlamam perde perde" adlı türküden hareketle de bağlama tabirinin bu bölgede yoğun olarak kullanılmış olabileceği düşünülmüştür. Konuyla ilgili bilgisine başvurduğumuz T.R.T sanatçısı Tuncer İnan bu ezginin Ordu ve Giresun'da yaygın olduğunu belirtmiştir. Ezginin ayrıca T.R.T repertuvarına kazandırılmadan önce çalgısal olarak seslendirdirildiğini ve sözlü bölümün daha sonra ilave edildiğini belirtmiştir. Tuncer İnan ayrıca çalgının adlandırması ile ilgili olarak köylerde ağırlıklı olarak saz deyiminin kentlerde ise hem bağlama hem de saz tabirinin kullanıldığı bilgisini vermiştir.

Sonuçlar ve Değerlendirmeler

-Üç kıtada yaygınlığı olan bu çalgının onlarca akort türünden biri olan "bağlama düzeni"nin sadece Türkiye'de kullanılıyor olması oldukça dikkat çekicidir. Bu bilgi ışığında "bağlama adının nereden geldiği konu-

sundaki çağrışımın "göğüs bağlamak", "perde bağlamak", "tel bağlamak" ve "sözü bağlamak" gibi Türkiye dışında da yaygınlığı olan deyimlerde aranmaması gerektiği anlaşılmıştır. Söz konusu deyimlerin aynı coğrafyalardaki diğer bütün telli ve perdeli çalgılarla ilintili olmasına rağmen bu çalgılarda "bağlama" çağrışımıyla gerçekleşen herhangi bir adlandırmaya rastlanılmamıştır. Dolayısıyla buradaki adlandırmanın sadece Türkiye'de kullanılan "bağlama düzeni" çağrışımıyla yapılabileceği ortaya çıkmıştır.

-Yapılan araştırmalar 19.yüzyılda kullanılan "tanbur-ı bağlama" ve "karadüzen bağlama" diye adlandırılan çalgıların düzenlerinin günümüzdeki bağlama düzenine denk geldiğini ortaya koymaktadır. Burada çalgıların önceleri "tanbura" ve "karadüzen" olan adlarına, akort türünü ifade eden "bağlama" sözcüğünün eklenebileceği anlaşılmıştır.

-Bağlama düzenindeki karar sesin orta tele denk gelmesi ve bu sesin alt tele göre 4 ses daha pest tınlaması sebebiyle, belli bir pozisyonda dizilerin bir oktavına yakın bölümünün icra edilebildiği anlaşılmaktadır. Alınan örnekleme göre %71,18'i bulan bu ses sahasındaki repertuvarın dikkate alınmasıyla bağlama düzenindeki 2. pozisyonun farklı bir özellik taşıdığı anlaşılmıştır. Ayrıca eserlerin ara saz bölümlerinin yine alınan örnekleme göre %85,64'ü bu düzenin 1.oktavına denk geldiği bilgisi dikkate alındığında ise sol elin 2.pozisyona bağlandığı görüntüsü açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. Zira çalıp/söyleme tekniğinde bağlama partisi vokal partisine göre eşlik düşüncesiyle genellikle daha az hareketli olarak kullanılmaktadır. Bazen bu partilerin iki ayrı oktavda tınladığı ve bu esnada bağlama partisinin pest oktavda hareket ettiği özellikle mahalli icralar aracılığı ile tespit edilmiştir.

-Bu sözcüğün bir yerde takılıp kalmak yada beklemek anlamıyla kullanımının, bir pozisyonda uzun süreli bağlanıp kalmak çağrışımı yaratabileceği üzerinde durulmuştur. Buna bağlı olarak "bağlama düzeni" tabirinin de tarafımızca belirlenen "eli bağlamak" çağrışımıyla oluşturulduğu anlaşılmıştır.

-"Eli bağlamak" tabirinden hareketle bağlama vurgusunun zamanla düzen adlandırması yerine geçtiği halk arasındaki kullanımlar aracılığıyla anlaşılmıştır. Buradaki kullanımlarda çoğu zaman düzenin özelliği dikkate alınmadığı için ortaya çıkan vurgulamayla bağlama sözcüğünün çalgı adı olarak algılanabileceği ortaya çıkmıştır.

-Çalgının halk arasındaki yaygın adı durumundaki "saz" tabirinin kentlerdeki farklı müzik çevrelerinde enstruman karşılığı kullanımına bağlı ortak dil ihtiyacıyla "bağlama" tabirinin tercih edildiği yapılan değerlendirmelerle anlaşılmıştır.

Öneriler

- Bağlama çalgısının farklı akort ve türevlerine yapılan adlandırmalara ilişkin akademik düzeydeki çalışmalar titizlikle sürdürülmelidir.
- Yapılacak bu çalışmalar ışığında özellikle kentlerde ihtiyaç duyulan ortak dil meselesine dayalı olarak yeni bir terminoloji oluşturulması için çalışmalar yapılmalıdır.
- Buna bağlı olarak çalgının tektipleşmeye dayalı standartlaşması yerine farklı türev ve akort türleriyle şekillenen renkliliğini yansıtacak çalışmalar sürdürülmelidir.

Kaynakça

Ataman, A. (2009), *Bu Toprağın Sesi Halk Musikimiz*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

Sağ, A., Erzincan, E. (2009), *Bağlama Metodu*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Gazimihal, M. R. (1975), *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, ss. 105-110; 123-124.

Aksoy, B. (2003), *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul, s.222.

Birdoğan, N. (1988), *Notalarıyla Türkülerimiz*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul, s. 77.

Açın, C. (1994), *Enstruman Bilimi(Orgonoloji)*, Yenidoğan Basımevi, İstanbul.

Akbulut, A.C. (2015), *Kul Hüseyin ve Kul Hüseyin Kolu Aşıkları*, Dumat Ofset, Ankara.

Karadeniz, B. / Akbulut, A.C. (2016), *Alevi-Bektaşi Şairleri*, Karamavi Yayınları, Ankara.

Şimşek, E. (2016), Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama, 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Sempozyumu Bildirileri, İstanbul.

Yastıman, Ş., *Sazdan Bilgiler*, Dizerkonca Matbaası, İstanbul.

Yastıman, Ş., *Sazdan Düzenler*, Şemsi Yastıman Saz Evi, İstanbul.

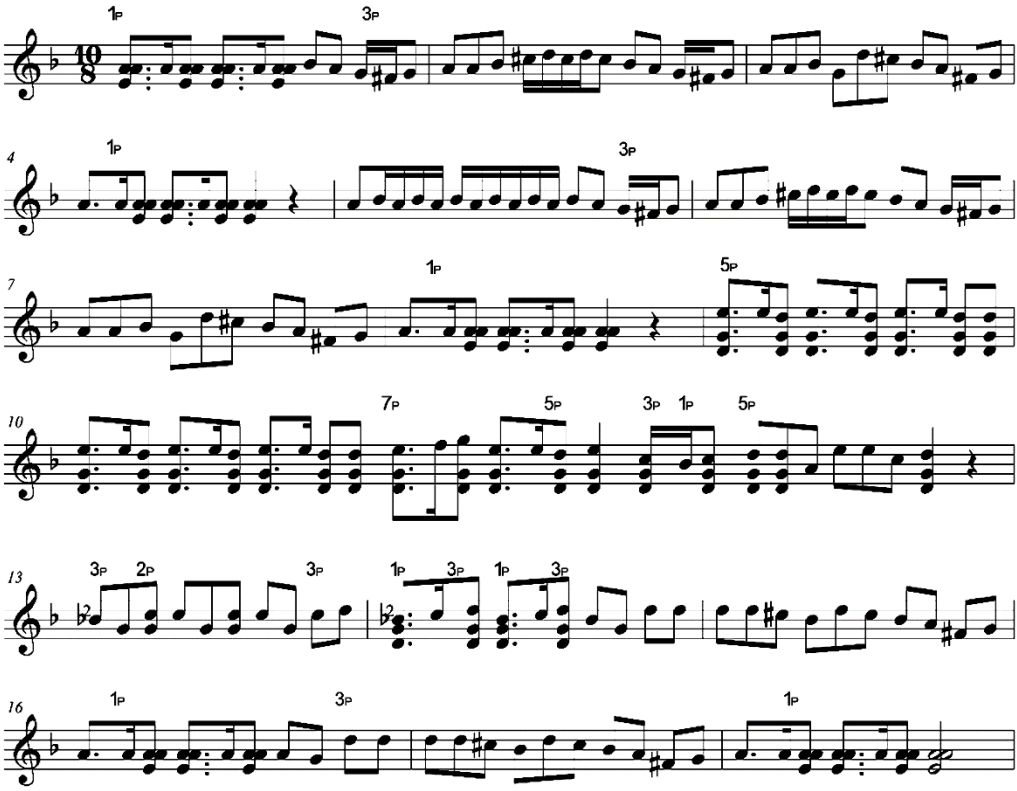
KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

Hamdi Özbay, Muğla, 2016
İbrahim Emici, Ankara, 2016
Aşık Nuri Çırağı, İstanbul, 2016
Aşık Mürsel Sinan, İstanbul, 2015
Erdem Şimşek, İstanbul, 2016
Ali Baştuğ, Ankara, 2014
Irmak Günce Kına, İstanbul, 2016
Yücel Paşmakçı, İstanbul, 2016
Tuncer İnan, İstanbul, 2016
Arif Sağ, İstanbul, 2016
Musa Eroğlu, Ankara, 2016
Yavuz Top, İstanbul, 2016

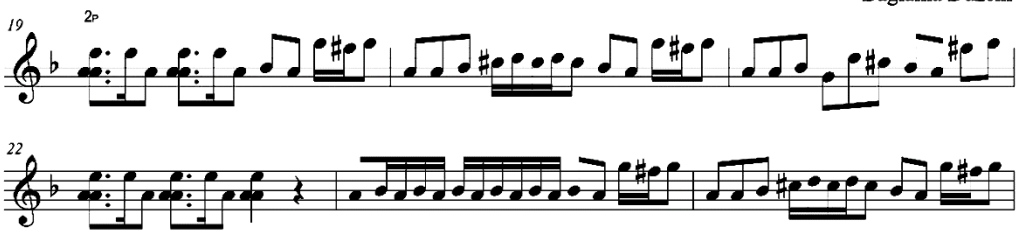
EKLER

BÖYLE İKRAR İLEN

Bozuk Düzeni

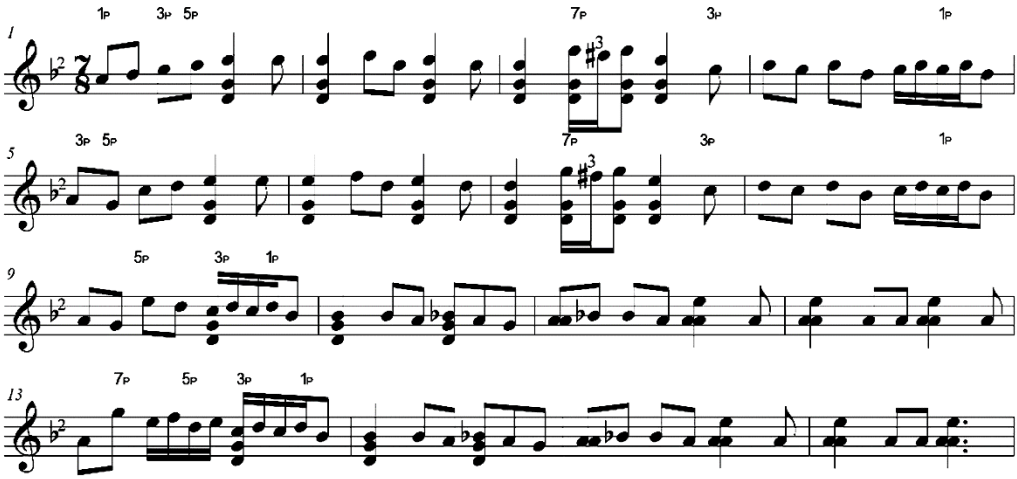


Bağlama Düzeni

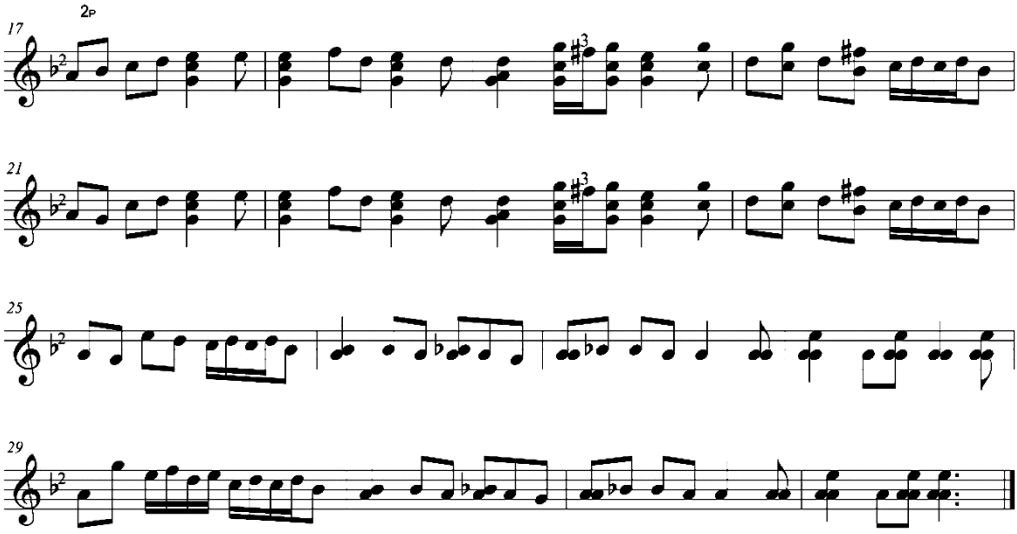


GÜL YÜZLÜ SEVDİĞİM

Bozuk Düzeni

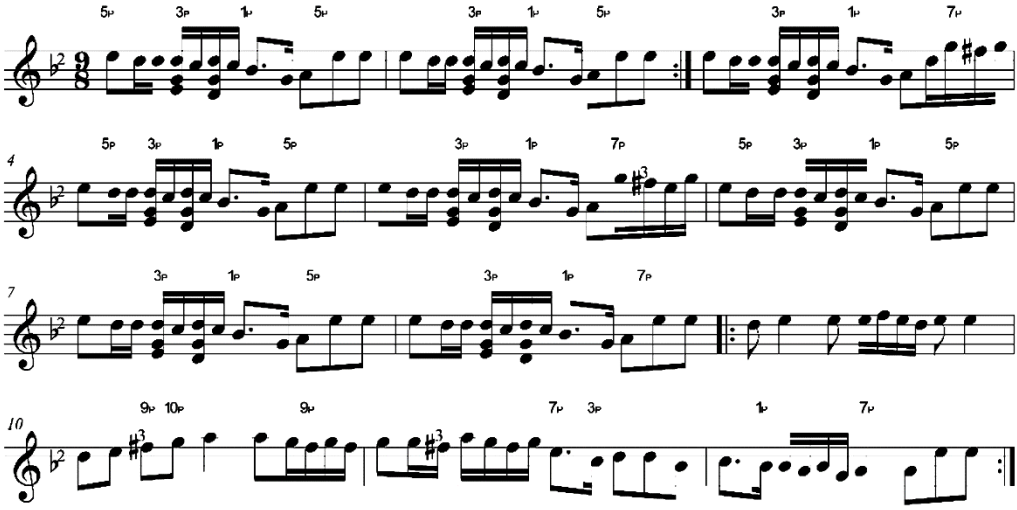


Bağlama Düzeni

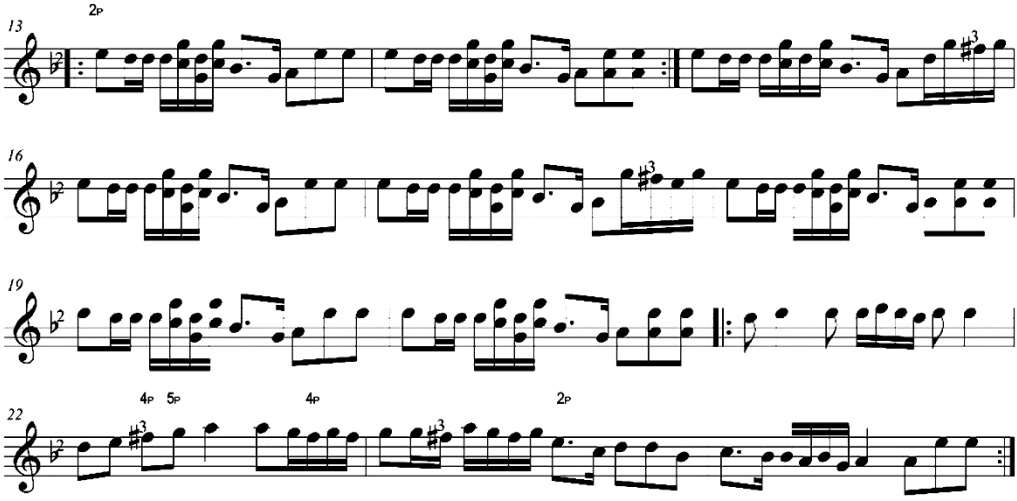


SARI ZEYBEK

Bozuk Düzeni

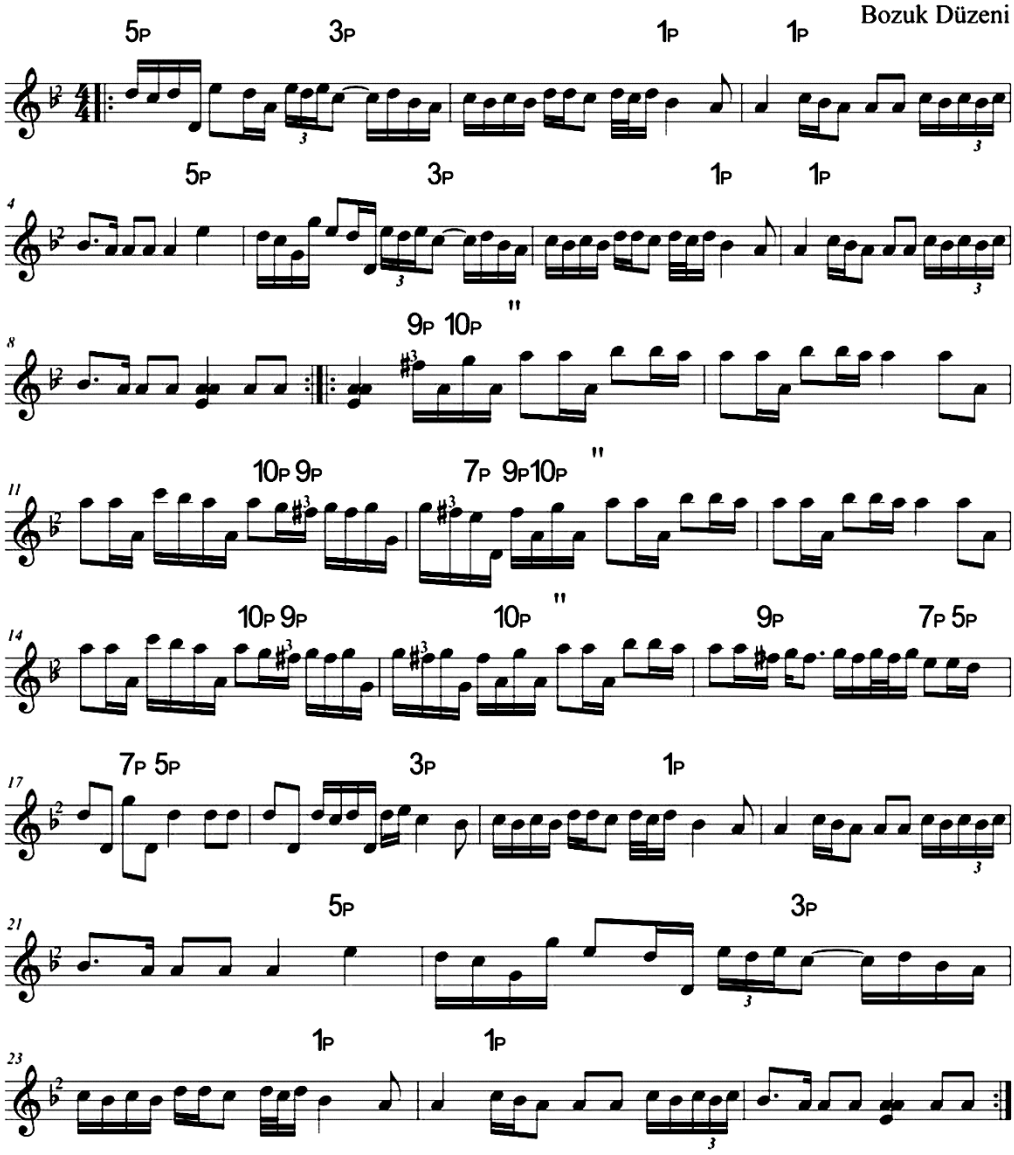


Bağlama Düzeni



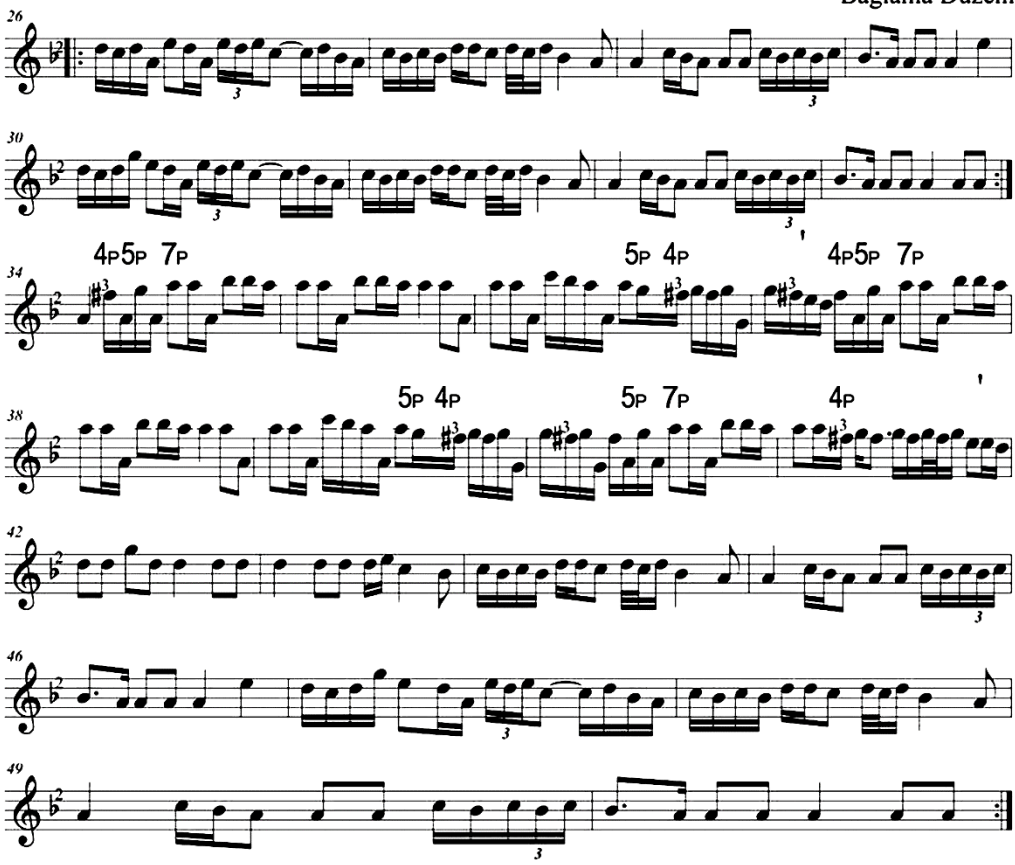
ALLI TURNAM

Bozuk Düzeni



ALLI TURNAM

Bağlama Düzeni



Farklı İcra Yöntemleriyle Anadolu Halk Müziği'nde Keman

Violin in Anatolian Folk Music With Different Methods of Performance

OZAN SARİ*

ÖZET

Çalışmanın inceleme öznesi olan keman her ne kadar Avrupa'da gelişen bir enstrüman olsa da, tarih içerisinde Anadolu Geleneksel Kültürü'ne yerleşmiş ve bağlama, davul, zurna gibi Anadolu Halk Müziği enstrümanlarıyla birlikte kullanılagelmiştir. Tutuş, akort ediliş, yay kullanımı gibi farklılıklarına rağmen keman Anadolu'da kullanıldığı her bölgede düğün, cenaze, gelin alma ve asker gönderme gibi geçiş ritüellerinin vazgeçilmez enstrümanı haline gelmiştir. Bunun yanı sıra Barana, Sıra Gecesi ve Kürsübaşı sohbet ortamları geleneklerinde yer alan kemanın Anadolu Halk Müziği'nde kültürel anlamda edindiği misyonun, icra yöntemleri ve kullanıldığı yörelerin müziklerindeki işlevinin tartışılması dikkat çekici bir çalışma alanı olarak öne çıkmaktadır.

Bugün kullanılan formuyla ilk olarak 16. yüzyılda karşımıza çıkan keman günümüzde dünyanın hemen her yerinde pek çok farklı müzik türünde kullanılan bir enstrümandır. Anadolu'ya, Osmanlı İmparatorluğu'na Avrupa'dan gelen tüccarlar ve devşirmeler tarafından getirilen kemanın Anadolu Halk Müziği'nde ne zaman kullanılmaya başlandığı ve bugün kullanıldığı bölgelerin müziklerindeki işlevi konularında yapılan çalışmaların yeterli olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte üzerinde çalışılması gereken bir diğer önemli konu da kemanın Anadolu Halk Müziği'ndeki farklı icra yöntemleridir.

Özellikle doğu ve kuzey Avrupa ile Arap ülkelerinin halk müzikleri incelendiğinde keman çalış teknikleri açısından benzer özellikler görülmektedir. Ancak gözlemlerimiz sonucu özellikle Teke, İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu yörelerinde kullanıldığını tespit ettiğimiz keman, icra bakımından farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar kabak kemane ve kemençenin Anadolu Halk Müziği'nde kullanılan keman üzerindeki etkilerinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Sonuç olarak bu araştırmada kemanın Anadolu Halk Müziği'nde Kırşehir ve Teke bölgelerindeki icra yöntemleri incelenecek, Seyit Çevik ve Serikli Abdal Mehmet'in geleneksel icra kayıtları örneklem olarak sunulacaktır. İncelemeler, bu iki yörenin kültürel özellikleri, etnik ve tarihsel kökenleri, müziğin yöre insanının günlük yaşayışındaki rolü, yöre türkülerinin ses ve ritmik özellikleri gözönüne

* Öğr. Gör., Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Bursa, ozansari@uludag.edu.tr
Lecturer, Uludağ University, State Conservatory, Bursa

alınarak yapılacaktır. Ayrıca sunum sırasında görsel ve işitsel verilerden de yararlanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, keman, icra, performans, kültür.

ABSTRACT

Although nevertheless the violin, the research subject of the study, is an instrument developed in Europe, it became established in Anatolian Traditional Culture in the course of history and had been conventionally used together with the instruments of Anatolian Folk Music such as baglama, drum, clarion. Despite its differences such as hold, attuning, use of the bow, the violin has become the indispensable instrument of transition rituals such as a wedding, funeral, wiving and sending off to the military in all regions where it was used in Anatolia. Besides, discussing the mission acquired culturally by the violin in Anatolian Folk Music, included in the traditions of Barana, Sira Gecesi, and Kursubasi conversation environments, its methods of performance and its function in the music of the regions where it is used comes to the forefront as a remarkable field of study.

Appeared before us firstly in the 16th century with its form used today, the violin is an instrument used nowadays in many different music genres almost all over the world. It can be said that the studies done in the fields of when the violin, brought to Anatolia by the merchants and devshirme children who had come to Ottoman Empire from Europe, was started to be used in Anatolian Folk Music and its function in the music of the regions where it is used today are not sufficient. On the other hand, another important point to be studied on is the different methods of performance of violin in Anatolian Folk Music.

When the folk music of Eastern and Northern Europe and Arab countries, in particular, similar characteristics are observed in terms of violin playing techniques. However, the violin, which we have ascertained to be used especially in Teke, Central Anatolia, Eastern Anatolia and Southeastern Anatolia regions as a result of our observations, differs in terms of performance. These differences result from the impacts of kabak kemane and kemancha on the violin used in Anatolian Folk Music.

In conclusion, methods of performance of violin in Kırsehir and Teke regions in Anatolian Folk Music will be examined in this research, traditional performance records of Seyit Cevik and Serikli Abdal Mehmet will be presented as sampling. Examinations will be made by considering cultural characteristics, ethnic and historical origins, the role of music in the daily life of the community, sound and rhythmical properties of regional songs. Furthermore, visual and auditory data will also be used during the presentation.

Keywords: Anatolia, violin, performance, culture.

Giriş

Günümüzde keman dünyanın hemen her yerinde, birbirinden oldukça farklı pek çok müzik türünün icrasında kullanılan bir çalgıdır. Bu açıdan incelendiğinde kemanın icra edildiği her müzik türünde farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu farklılıklar temelde akort sistemi, tutuş yöntemi ve tınısal özelliklerde karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırmada kemanın Anadolu Halk Müziği'ndeki icra yöntemleri Kırşehir ve Teke yörelerinin geleneksel müziğinde önemli bir yere sahip olan Seyit Çevik ve Serikli Mehmet'in icraları örneklem alınarak incelenmiştir.

Yaylı Çalgıların Tarihi

Bugün bildiğimiz tüm yaylı çalgıların atası ok ve yay'dır. Hemen hemen benzer tüm çalgıların icat edilme süreçlerinin aynı olacağı düşüncesiyle yaylı çalgıların da ses üretecek boş bir kutu (ahşap veya su kabağı), bu kutuya saplanmış bir sap ve sap üzerine gerilmiş tellere sürtülerek ses çıkarak bir arşeye (ok veya kıl takılmış bir çubuk) ihtiyaç duyularak meydana geldiklerini söylemek mümkündür.

Kesin tarihi bilinmemekle birlikte yaylı çalgıların ilk örneklerine Orta Asya'da rastlanılmaktadır. Yapılan arkeolojik ve etimolojik araştırmalarda Uygur Türkleri'nin M.S. VI. – VII. yüzyıllarda yaylı çalgı kullandıklarına dair kanıtlar bulunmuş ancak tarih konusunda kesin bir sonuç elde edilememiştir.

Çin ve Hindistan müzikleri incelendiğinde bu coğrafyalarda yaylı çalgıların kullanılmasına ilişkin bilgiler M.Ö. VIII. yüzyıla dayanmaktadır. Ayrıca C. Sachs'a göre yaylı çalgılar Çin'e kuzeyden, yani Uygur Türkleri'nden gitmiştir. (Sachs, 1943)

Avrupalı araştırmacılar göre ise yaylı çalgıların ilk örneklerine Bizans'ta rastlanılmaktadır. Bunun nedeni Fransız müzik araştırmacısı Villoteau'nun Mısır'da kullanılan bir yaylı çalgıya "kemençe-i rumi" denmesini "viole grecgue" olarak düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Pek çok Avrupalı araştırmacı bu varsayıma dayanarak yaylı çalgıların Antik Yunan'da icat edildiğini ileri sürmüşler ve çalışmalarını bu varsayım üzerinde yoğunlaştırmışlardır.

Bir şekilde ortaya çıkan yaylı çalgılar asırlar içerisinde kıtadan kıtaya taşınmış ve çeşitli şekillerde tekrar üretilmişlerdir. Çalgıların farklı topluluklar arasındaki etkileşimiyle ilgili Salih Turhan şunları söylemektedir:

> *"Müziğin en önemli ifade aracı olan çalgılar insanlığın tarih sahnesine çıkışıyla birlikte değişik vasıta ve yollarla elden ele gezerek sürekli yer değiştirmiştir. Çalgılar her yer değiştirişte farklı kültürlerle karşılaşarak gerek çeşit açısından gerekse boyut bakımından değişikliklere uğramışlardır." (Turhan, 2000, s. 371)*

Tarafımızca Uygur Türkleri'nin elle çaldıkları kopuzu okla çalmaları ve buna "*okluğ*", sonradan "*ıklığ*" ismini vermeleriyle ortaya çıkan yaylı çalgı bugün kullanılan yaylı çalgıların ilk örneği olmuştur.

Iklığdan Kemana

Orta Asya'da VI. yüzyılda ilk örneklerine rastlanılan ıklığın Avrupa'ya gidişinin iki yolu olabilir. Bu yollardan ilki Türklerin İslamiyet ile tanıştığı VIII. yüzyıldan sonra olmuştur. Türklerin bu yüzyılda İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Araplarla olan ilişkileri güçlenmiş, bu vesileyle ıklığ Araplar tarafından Endülüs'e (günümüzde İspanya) götürülerek Avrupa'ya tanıtılmıştır.

İkinci yol ise X. yüzyılda Hazar Denizi'nin kuzeyinden Doğu Avrupa'ya göç eden Türkler vasıtasıyla olmuştur. Kırım üzerinden bir yüzyıl içerisinde Avrupa'ya kadar göç eden Türkler, kopuz ve ıklığ gibi pek çok çalgıyı da yanlarında götürmüşler ve Avrupa'ya tanıtmışlardır.

Ancak Avrupa'da kullanılan yaylı çalgı *rebek*'in tarihi göz önüne alındığında ıklığın Araplar vasıtasıyla VIII. yüzyılda Avrupa'ya gitmiş olması daha muhtemeldir.

Keman ise bugün kullandığımız formunu XVI. yüzyılda İtalya'da almıştır. Daha sonra Sanayi Devrimi ile birlikte tellerin yapıldığı maddeler değiştirilmiş, ayrıca aynı yıllarda keman yayı da son şekliyle üretilmeye başlanmıştır. Keman yapılmaya başlandığı tarihten bu yana solo ve orkestra çalgısı olarak kullanılmış ve Avrupa Müziği'nin temel çalgılarından biri haline gelmiştir.

Anadolu'da Keman

Kemanın Anadolu'ya geliş tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte XVIII. yüzyıl olduğu düşünülmektedir. Özellikle Rum müzisyenlerin bu yüzyılda kahvehanelerde keman çaldıkları bilinmekte, Osmanlı'da ilk kemancı olarak ise Ama Corci'nin adı geçmektedir. İlk Türk kemancı olarak ise Ama Corci'den ders alan ve saraya *kemani* (keman icracısı) olarak giren Mehterbaşı Hızır Ağa sayılabilir (Uslu, 2007).

Aynı yüzyıl içinde hem sarayda hem de halk arasında yer bulan keman Anadolu'da Avrupa'da kullanıldığından daha farklı olarak kulla-

nılmıştır. Keman icrası, Osmanlı Saray Müziği içerisinde tanbur ve kemençenin etkisi altında kalarak şekillenmiştir. Halk Müziği'nde ise kabak kemane ve kemençe gibi yaylı çalgıların yanı sıra kullanıldığı bölgelerdeki nefesli çalgılar olan zurna ve kavalın etkisi altında kalmıştır.

Bu çalgıların yanı sıra kemanın icra edildiği yörelerdeki kültürel yapı, yöre insanının gelenekleri ve bölgedeki ritüeller de kemanın icra yöntemlerini belirleyen temel unsurlar olmuştur.

Anadolu Halk Müziği'nde Keman

Anadolu'da keman ağırlıklı olarak Muğla, Denizli, Kırşehir, Kırıkkale, Adıyaman, Elazığ, Tunceli, Gaziantep gibi illerde kullanılmaktadır. Güneydoğu Anadolu illerindeki kullanımı neredeyse aynı özelliklere sahipken Ege, İç Anadolu ve Doğu Anadolu illerinde daha farklı icra yöntemleriyle kullanılır.

Kemanın icra yöntemleri şu başlıklar altında ayrılabilir:

a. Tutuş Şekilleri
b. Akort Farklılıkları
c. Tınısal Özellikler

Bu başlıkları ayrı ayrı incelemek kemanın Anadolu Halk Müziği'nde nasıl icra edildiği hakkında daha anlaşılır bilgiler verecektir.

a. Tutuş Şekilleri

Kemanın tutuşu ile ilgili olarak tarif edilebilecek kesin bir doğru bulunmamaktadır. Bugün Güney Amerika'dan Avustralya'ya kadar dünyanın hemen her yerinde kullanılan bir çalgının arp, berimbau veya tanbur gibi tek bir şekilde tutulması mümkün olamaz. Anadolu'da kullanıldığı şekliyle keman temelde iki farklı şekilde tutularak icra edilir.

İlk tutuş şekliyle daha çok kabak kemane ve hegitin kullanıldığı Teke Yöresi, Kastamonu ve Adana'da karşılaşılır. Örneklem olarak incelenen Serikli Mehmet kemanı bu şekilde tutarak icra etmektedir. Teke Yöresi icracılarından olan Serikli Mehmet'te de olduğu gibi keman bu yörelerde diz üstünde veya iki diz arasına sıkıştırılarak tutulur. Bu tutuş biçiminde bazı icracılar kemanın sapını kendi gövdelerine yaslarlar. Böylece sol el keman tuşesi üzerinde daha rahat ve daha hızlı hareket edebilir. Ayrıca bu tutuş biçimi Elazığ ve Tunceli yörelerinde de görülmektedir.*

* Yüzyılın başına kadar yörede yaşayan Ermenilerin kemanı bu şekilde tutarak çalmaları, keman ve Avrupa rebekine benzeyen bir yaylı çalgı geliştirerek kendi müziklerini bu çalgıyla icra etmeleri Tunceli ve Elazığ'daki keman tutuşunun nedeni olarak düşünülebilir.

Bir diğer tutuş şeklinde ise keman Avrupa'da kullanıldığı gibi çene ve omuz arasında tutularak çalınmaktadır. Bu tutuş biçimi her ne kadar kemanın yapısal gelişimiyle doğru orantılı olsa da bir takım farklılıklar vardır. Bunların başında kemanın sabit olarak tutulmaması gelir. Avrupa'daki kullanımında icracı kemanı yalnızca çaldığı için çalgı mümkün olduğu kadar sabit tutulmaktadır. Ancak Anadolu Halk Müziği'nde keman icracılarının çoğu aynı zamanda yörelerinin türkülerini de söylemektedirler. Bu nedenle türküyü söyleme esnasında kemanı omuz hizasından oldukça aşağıda, çenelerinden bağımsız bir şekilde tutarlar. Keskin Yöresi icracılarından Seyit Çevik kemanı bu şekilde tutmakta ve keman çalmanın yanı sıra yöre türkülerini söylemektedir.

Tutuş konusunda incelenmesi gereken bir diğer husus ise yay tutuşudur. Kemanda olduğu gibi yay tutuşunda da iki farklı biçim mevcuttur. İlk tutuş biçimi diz üzerinde çalınan kemane, hegit, kemençe gibi çalgıların yay tutuş biçimlerinde olduğu gibidir. Daha da ilginci kemanı diz üzerinde çalan bazı icracılar kemane yayı kullanmaktadırlar (Serikli Mehmet örneği). Bu da bizlere keman icrasının kemane icrasından ne ölçüde etkilendiğini göstermektedir.

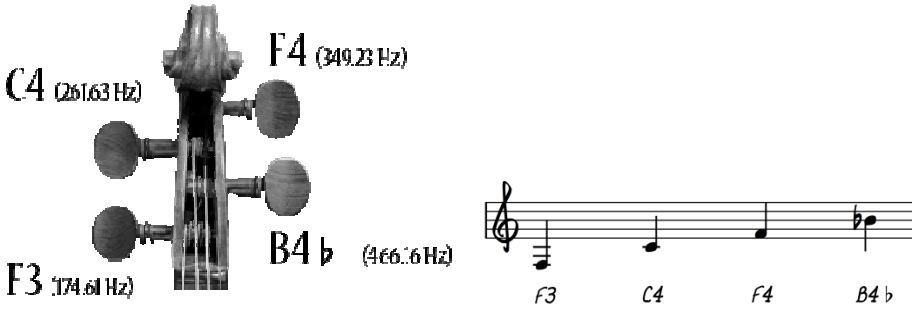
İkinci yay tutuş biçiminde ise icracılar yayı genellikle baş ve işaret parmakları arasında, yayın kökünden ziyade daha çok ortasına doğru tutarlar. Halk müziğimizde çalınan kemanda yayın sürekli veya sayılı zıplatılması söz konusu olmadığından rikoşe, sotiye ve sipikato gibi teknikler için gerekli olan yay tutuşuna gerek duyulmamıştır. Aynı şey bir yönde birden fazla kesik notanın çalınması anlamına gelen stakato tekniği için de geçerlidir. Bu nedenlerden dolayı yay doğal olarak işaret ve baş parmaklar arasında kıstırılarak tutulmuştur. Bu tutuş biçiminde orta, yüzük ve serçe parmakların yayın tel üzerindeki yön değişimlerinde hiçbir işlevleri yoktur. Bu parmaklar sesin gürlüğünü ayarlamak için yayın tele olan baskısında kullanılırken icracı yayın yön değişimini bileğini ve dirseğini kullanarak gerçekleştirir (Seyit Çevik Örneği).

b. Akort Farklılıkları

Anadolu Halk Müziği'nde kullanılan çalgıların akortları ait oldukları yörenin müziğine göre değişkenlikler göstermektedir. Aynı çalgıların Keskin Yöresi'nde akort edilişiyle Sivas Yöresi'nde akort edilişi farklıdır. Bu fark daha çok *bağlama, zurna* gibi Anadolu'nun farklı bölgelerinde kullanılan aynı çalgılar için söz konusudur. Keman da Anadolu'nun batısından doğusuna kadar pek çok bölgede kullanılan bir çalgıdır. Farklı akort edilişi yalnızca kullanıldığı yörelerdeki müziğin karakteristik özelliklerine göre değil icra eden sanatçıya göre de değişmektedir.

Çalışmanın örneklemlerinden Seyit Çevik, Keskin Yöresi müziğinde önemli kaynak kişilerden biridir. İcra ettiği kemanı yöre türkülerinin ses

genişliğine ve içinde yer aldığı çalgı topluluklarına göre yapmaktadır. Şekil 1'de Seyit Çevik'in kemanı boş tellerde hangi seslere akort ettiği *hertz** ve nota karşılıklarıyla gösterilmiştir.



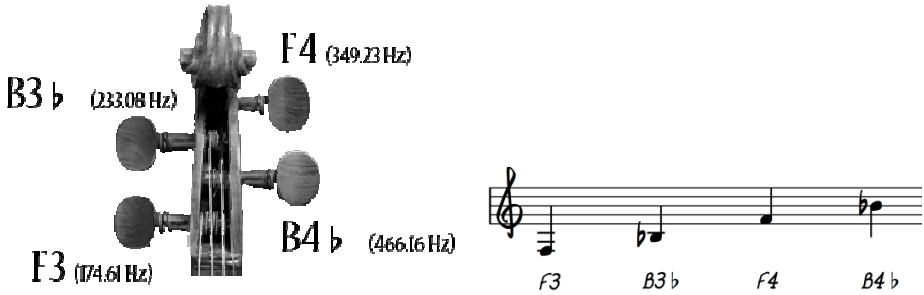
Şekil 1. Seyit Çevik'in keman akordu

Şekilde belirtilmiş olan sesler Seyit Çevik'in icralarının genel olarak incelenmesi sonucuna dayanmaktadır. İcracının farklı zamanlarda kemanını yarım veya bir tam ses daha ince akort ettiği de saptanmış ancak çoğunlukla yukarıda belirtilen ses aralıklarını kullandığı anlaşılmıştır.

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı kapsamında notaya alınmış eserlerin büyük çoğunluğu La ekseninde yazıldığından Seyit Çevik'in keman akordunu bu ses ekseninde belirtirsek ortaya şu sonuç çıkmaktadır: Re – **La** – Re – Sol. Seyit Çevik'in kemanda karar sesi olarak üçüncü teli kullandığını ve 5'li – 4'lü – 5'li aralıklarla akort ettiğini görüyoruz. Türküleri ağırlıklı olarak ikinci ve üçüncü telleri kullanarak icra ederken en tiz teli genişliği bir oktavı aşan türkülerin ince perdelerini seslendirmede, en pes teli ise ezginin yeden seslerini seslendirmede kullandığı anlaşılmaktadır.

Bir diğer örneklem olarak incelenen Serikli Mehmet ise Teke Yöresi (Muğla, Denizli, Isparta, Burdur ve Antalya'yı kapsayan kültürel coğrafya) icracılarındandır. Bu yörede kabak kemane ve hegit gibi Türk yaylı çalgıları uzun yıllardır kullanılmaktadır. Bu nedenle yöre müziğinde kullanılan keman icrası diğer yaylı çalgıların etkisiyle şekillenmiştir. Şekil 2'de Serikli Mehmet'in kemanı boş tellerde hangi seslere akort ettiği *hertz** ve nota karşılıklarıyla gösterilmiştir.

* Hertz: Herhangi bir periyodik olayda saniye başına düşen devir sayısını göstermek için kullanılan frekans birimidir. Örneklem olarak alınan Seyit Çevik ve Serikli Mehmet'in akort sistemlerindeki seslerin frekansı *hertz* birimiyle belirtilmiştir.



Şekil 2. Serikli Mehmet'in keman akordu

Şekilde belirtilmiş olan sesler Serikli Mehmet'in icralarının genel olarak incelenmesi sonucuna dayanmaktadır. Seyit Çevik örneğinde olduğu gibi Serikli Mehmet'in de farklı zamanlarda kemanını yarım veya bir tam ses daha ince akort ettiği de saptanmış ancak çoğunlukla yukarıda belirtilen ses aralıklarını kullandığı anlaşılmıştır.

Serikli Mehmet'in keman akordunu La eksenli belirtirsek ortaya şu sonuç çıkmaktadır: La – Re – **La** – Re. İlk bakışta Seyit Çevik'ten farklı olarak Serikli Mehmet'in La ekseninde karar sesi olarak kullanabileceği iki tel olduğu sonucuna varılabilir. Ancak icracı bu akort sistemiyle iki farklı oktavı kullanmak yerine telleri 4'lü – 5'li – 4'lü aralıklarla akort ederek doğal bir polifoni elde etmektedir. Murat Karabulut "Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Polifoninin Varlığı" (Karabuluk, 2000, s.142) adlı makalesinde çalgılardaki polifoniyi dört şekilde incelemiştir:

1. Çalgının kendi tabii yapısındaki polifoni,
2. Çalgıyı çalma tekniğine bağlı olarak yapılan polifoni,
3. Çalgının hem kendi yapısına, hem de çalma tekniğine bağlı olan polifoni,
4. Çalgılar üzerinde yapılan çeşitli akort düzenleri ile elde edilen polifoni.

Burada Serikli Mehmet'in akort sistemiyle elde ettiği polifonik duyum Karabulut'un dördüncü maddede açıkladığı polifonidir. İcracı kemanın akort sistemi bu şekilde yaparak türküleri kemençeye benzer bir tavır ile seslendirmektedir. Karar sesi olarak kullandığı ikinci tel ile üçüncü teli (her notada 5'li çift ses), türkülerin ses dizilimlerinin ikinci beş sesini seslendirmek için kullandığı birinci tel ile ikinci teli (her notada 4'lü çift ses) birlikte duyurarak kendine has doğal bir polifonik yapı oluşturmaktadır.

c. Tınısal Özellikler

Anadolu'da keman icrası kuşaktan kuşağa usta-çırak öğretisiyle aktarılmış, Geleneksel Halk Müziği'nde kullanıldığı şeklinin eğitimi bugüne

kadar metotlaştırılmamıştır. Anadolu'daki toplulukların müzik ritüelleri çalgı çalmak isteyenler için birer okul olmuştur. (Sıra Gecesi, Oturak Alemi, Abdal düğünleri vs.)

Eğitim birliği olmamasının yanı sıra geleneksel icracıların yalnızca yaşadıkları yörede ustalaşmaları aynı çalgının Antep'te icra edilişiyle Burdur'da icra edilişi arasında büyük farklar meydana getirmiştir. Keman icrasındaki tınısal farklılıkların nedeni tutuş ve akort yöntemleri olduğu kadar keman icrasını etkileyen diğer yaylı ve nefesli çalgı icralarıdır.

İcra yöntemleri detaylı olarak incelendiğinde neredeyse her yöre için ayrı bir çalışma yapmak zorunluluğu ortaya çıktığından kemanın Anadolu'daki kullanımını bir bütün olarak düşünmek bizlere genel bir bakış açısı sağlayabilir.

Bu bakış açısıyla sonuç olarak;

- Genel icra yöntemini belirleyen en önemli unsur insan sesidir. Yöre türkülerinin söylenişi (ezgisel ve ritimsel yapısı) keman icrasını şekillendirmektedir.
- İcra yönteminin yöreden yöreye farklılıklar göstermesinin nedeni kullanıldığı bölgedeki kültürel yapı ve bölge müziğinin yapısıyla ilgilidir.
- Kemane, kemençe, sipsi, kaval gibi yaylı ve nefesli çalgılar keman icrasındaki farklılıkların temel nedenlerindendir.
- Kemanın ve yayın tutuşunu kurallardan çok icracının vücut postürü *(kişinin en rahat halindeki duruşu)* ve icrasının zaman içerisindeki gelişmesi belirler.
- Kemanın akort yöntemlerindeki farklılıklar icra edildiği yöre müziğine ve icracıya göre şekillenir.
- Özellikle ileri seviye yay teknikleri, sol el pitsikatosu ve pozisyon atlama gibi teknikler kullanılmaz.
- İcralardaki çok seslilik uygulamaları geleneksel müziğin zaman içerisindeki doğal evrimi sonucu şekillenmiştir. Ege, Teke ve Orta Anadolu bölgelerindeki toplu zurna icralarındaki ve üç telli cura icrasındaki çok seslilik anlayışı kemanın icrasındaki çok sesli yapıyı şekillendirmektedir.
- Keman icrasındaki tınısal özellikler de ait olduğu bölge müziğine göre değişkenlikler gösterir. Güneydoğu Anadolu'da cümbüş ve klarinet, Doğu Anadolu'da kaval ve mey, Orta ve Batı Anadolu'da zurna ve kemane gibi çalgılar kemanın bu bölgelerde farklı tınılarla icra edilmesine yol açmaktadır.

Kaynakça

Özkan, G. (2000). Tarihi Türk Musikisi Enstrümanları, *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler*, (s. 371). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Karabuluk, M. (2000). Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Polifoninin Varlığı, *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler*, (s. 142). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Özcan, A. T. (2008). *Iklığ-Rebap-Kemençe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi ve Müziği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Sachs, C. (1943). *The Rise of Music in the Ancient World*, New York: Dover.

Uslu, R. (2007). *Kemani Hızır Ağa Türk Müziği'nde Batılılaşmanın Başlangıcı Mı?*. Erişim Tarihi: 21 Eylül 2016, http://www.ayk.gov.tr/

Yiğiter, M. E. (2010). *Abdallarda Geleneksel Olarak Sürdürülen Müzik Öğretme-Öğrenme Süreci*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Kimliğin Müziksel Performansı: İstanbul'daki Iraklı-Keldani Topluluğu Örneği

Musical Performance of Identity: The Case of Iraqi-Chaldean Community in Istanbul

EVRİM HİKMET ÖĞÜT*

ÖZET

Kimlik kavramı çevresinde gelişen geniş yazın, kimliğin sabit ve verili olmadığı, tersine, bireyin sahip olduğu, sınıf, ırk, etnik köken, yaş, cinsiyet, cinsiyet kimliği vs. özellik ve aidiyetler arasından bir ya da birkaçının seçilmesiyle her bir durumda yeniden kurulabildiği ve kimlik inşasının öteki ile karşılıklılık ilişkisi içinde gerçekleştiği noktasında hemen hemen hemfikir. "Ev" ve "vatan" kavramlarının yeniden tanımlandığı, toplumsal cinsiyet rollerinin, yasal ve sınıfsal statülerin yeniden kurulduğu göç deneyimi, kimliğin çoklu, dinamik, esnek yapısını anlamak bakımından özellikle verimli bir mecra sunmakta.

İstanbul'da geçici olarak ikamet eden Iraklı-Keldani gençlerle 2011-2014 yılları arasında yürüttüğüm uzun süreli alan çalışması, onların hem Ortadoğulu, hem Iraklı, hem Keldani, hem göçmen, hem yabancı, hem Hıristiyan hem de hepsini kesen bir şekilde küreselleşmiş bir dünyanın gençleri olduğunu görmemi sağladı. Bu gençlerin dinledikleri, sosyal medyada paylaştıkları ve topluluk eğlencelerinde icra ettikleri müzik türleri, söz konusu çoklu ve akışkan kimliklerin birine ya da birkaçına gönderme yaparken, kimlik kavramının girift doğasını tartışma imkanı yaratmakta. Bu müziksel örneklere ve bunların icra edilmesi/dinlenmesi pratiklerine yakından bakıldığında, dinlenen ile söylenen, bireysel olarak veya topluluk eğlencelerinde tercih edilen, ya da gerçekte olanla "ötekine" gösterilenin sunduğu çeşitlilik özellikle dikkate değer. Söz konusu çeşitlilik yaş, cinsiyet, dini ve din dışı bağlam gibi başka parametrelerle birlikte yeni ve çoklu anlamlar üretmeyi sürdürüyor.

Bu sunum, Iraklı Keldani göçmen gençlerin toplu eğlencelerinde dinledikleri, söyledikleri ve dans ettikleri müzikal örnekleri kimliğin ifade edilmesi açısından ele alarak kimliğin müzik aracılığıyla icra/performe edilişini çok boyutlu bir şekilde tartışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik ve kimlik, müzik ve göç, Iraklı-Keldani topluluğu, kimlik performansları, göçmen kimliği.

---

* Arş. Gör. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul.
R.A. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, State Conservatory, Istanbul.
evrimhikmet@gmail.com

ABSTRACT

The literature developing around the notion of identity agrees that identity is neither given nor fixed. It can be re-built at each instance by choosing one or more of the traits and belongings that the individual has - such as class, race, ethnic origin, age, sex, gender etc.; and the identity formation occurs through a reciprocal relationship with the other. The experience of migration, where the notions of "home" and "homeland" are redefined and gender roles, along with legal and class status, are reconstructed, presents a productive ground to comprehend the multiple, dynamic and flexible nature of identity.

The long-term field study (2011-2014) I conducted with the Iraqi-Chaldean youth temporarily residing in Istanbul enabled me to see them as Middle-Eastern, Iraqi, Chaldean, immigrant, foreigner, Christian as well as the youth of a globalized world where all these different identities intersect. While the different kinds of music these young people listen to, share on social media and perform at community gatherings allude to one or more of these multiple and fluid identities, these kinds of music also present the opportunity to discuss the intricate nature of the concept of identity. When we closely examine the musical examples and the practice of their performance, the difference between what is listened and what is sung; what is individually preferred and what is preferred in the community gatherings or the reality and what is presented to "the other" is quite noteworthy. This diversity continues to produce new and multiple meanings along with other parameters such as age, gender, religious and non-religious context.

This presentation aims to discuss how identity is performed via music in a multidimensional manner by examining the musical examples the Iraqi-Chaldean youth listen to, perform and dance with during their community gatherings as a means of expression of identity.

Keywords: Music and identity, music and migration, Iraqi-Chaldean community, performance of identity, migrant identity.

Giriş

Müzik sosyoloğu Tia DeNora'nın (2004) da ifade ettiği gibi, müzik, kim olduğunu hatırlama/kurma sürecinde kullanılan bir araçtır (s.63). Bu bakımdan müziksel pratikler, sadece kimliğin dışa vurulmasına değil, aynı zamanda sınırlarının araştırılmasına ve yeniden kurulmasına aracılık ederler. Diğer bir deyişle, müzik, öz temsil ve kimlik oluşumu açısından sadece temsil edici bir araç olmayıp, bu süreçlerinin gerçekleştiği verimli bir mecra durumundadır.

Kimlik kavramı çevresinde gelişen güncel yazın, kimliğin sabit ve verili olmadığı, tersine, bireyin sahip olduğu, sınıf, ırk, etnik köken, yaş, cinsiyet, cinsiyet kimliği vs. özellik ve aidiyetler arasından bir ya da birkaçının seçilmesiyle her bir durumda yeniden kurulabildiği ve kimlik inşasının öteki ile karşılıklılık ilişkisi içinde gerçekleştiği noktasında

hemen hemen hemfikir durumdadır. Kimliğin birbiriyle çelişkili/çatışmalı olabilecek aidiyetlerin öne çıkartılması ve yeniden tanımlanmasıyla sürekli kurulmakta oluşu (Hall, 1996), Judith Butler'ın (2008) teoriye kazandırdığı "performativite" kavramıyla birlikte düşünülmelidir. İfade, dışa vurum ve eylemler arasındaki paralelliğe dikkat çeken performativite bağlamında düşünüldüğünde, kimliğin her türlü ifadesi, eş zamanlı olarak hem onun temsil edilmesine hem de yeniden tanımlanmasına ve kurulmasına işaret etmektedir.

Ev ve vatan kavramlarının yeniden tanımlandığı, toplumsal cinsiyet rollerinin, yasal ve sınıfsal statülerin yeniden kurulduğu göç deneyimi ise kimliğin çoklu, dinamik, esnek yapısını açığa çıkartan ve kimliği çeşitlendiren bir süreç olarak karşımıza çıkar. Göçmen, yerleşeceği ülkede karşılaştığı yeni durumlar ve çeşitli yerel ya da göçmen topluluklarla -yani birden fazla "ötekiyle"- girdiği sosyal ilişkilerde, sahip olduğu bazı özellikleri ve aidiyetleri devreye sokar ya da ön plana çıkartır. Göçmenin bir tek ülkeye, kalıcı biçimde yerleşmeden önce ya da yerleşmeksizin, farklı coğrafyalarda geçici olarak ikamet ederek, daha fazla sayıda ve çeşitli kişi, durum ve topluluklarla karşılaştığı transit göç, özel bir göç biçimi olarak, yukarıda altı çizilen dinamizme yeni boyutlar eklemektedir.

Bu sunum, kimliğin performatif yapısına dikkat çekerek, İstanbul'da geçici olarak ikamet eden Iraklı-Keldani topluluğun genç üyelerinin benimsedikleri ve göç sürecinde (yeniden) kurdukları çok çeşitli kimliklerin performe edilmesinde müziğin etkin kullanımını konu etmektedir.

Iraklı-Keldani Topluluğu

Doktora tezim dolayısıyla, 2011-2014 yılları arasında İstanbul'da yürüttüğüm uzun süreli alan çalışmasının odağında yer alan Iraklı-Keldani topluluğu, 2003 ABD işgali sonrasında Irak'tan çıkarak, Türkiye'ye gelmiş bireylerden oluşmaktadır. Ancak Iraklı-Keldaniler için Türkiye bir nihai durak olmayıp, transit/geçiş bölgesi durumundadır. Burada Birleşmiş Milletler'e (BM) yaptıkları başvurunun sonuçlanmasını bekleyen Iraklı-Keldani'ler, 8 ay ile birkaç yıl süren bir süre zarfında, sığınmacı statüsüne sahip ancak çalışma izninden yoksun biçimde, dil ve dini inanç açısından yabancı oldukları bir coğrafyada ABD, Kanada ya da Avustralya'daki yakınların yanına gitmeyi beklemektedirler. Bu süre zarfında İstanbul, Ankara gibi kentlerde kalmalarına izin verilmeyen ve uydu kentlere gönderilen Iraklı-Keldani'ler, genellikle ellerindeki tüm imkanları seferber ederek İstanbul'da kalmaya çalışmaktadır. Bunun başlıca sebebi, göçlerinin bu zorlu basamağında, kendileri için yaşamsal olan dini ağlardan uzak kalmama arzusudur. Zira Katolik mezhebine

dahil olan Keldaniler, hem anavatanda hem de transit ülkede dini bir azınlık olarak, dini kimliklerini öne çıkartan bir topluluk görünümündedir. İstanbul'da çeşitli Hıristiyan organizasyonlarının ve kendilerinden önce gelen Iraklı-Keldanilerin oluşturduğu sosyal ağların yardımıyla gündelik hayatlarını idame ettirmeleri, kalacak yer ve iş bulabilmeleri, sağlık hizmeti alabilmeleri mümkün olabilmektedir.

Alan çalışmasını sürdürdüğüm dönemde İstanbul'da 1000-2000 civarında olan Iraklı-Keldani nüfusu, 2014 yazında IŞİD'in Musul'u ele geçirmesiyle yaklaşık olarak iki katına yükselmiş durumdadır. Bununla birlikte son yıllarda Suriye'den Türkiye'ye göçün hız kazanması ile BM'e başvuru süreçleri tüm gömenler için uzamış olduğundan, Iraklı-Keldanilerin Türkiye'de kaldıkları süre de uzamıştır.

Iraklı-Keldani Gençler ve Çoklu Kimlikler

İstanbul'daki Iraklı-Keldani topluluğu -ki bu kimlik belirteci de topluluğun kimliğine ilişkin iki ayrı aidiyete işaret ettiği için benim ve bazı başka göç araştırmacılarının tercihidir- göç sürecinde büyük ölçüde aileler haline hareket etmektedir. Bu durum, göç gerekçesi olan şiddet ve istikrarsızlığın tüm aile bireyleri üzerindeki etkisinin yanı sıra, topluluğun aile bağlarına verdiği önemle de ilişkilidir; hatta tüm Keldani topluluğu kendini büyük bir aile olarak tanımlamaktadır (Sengstock, 2005: 14). Topluluğun dini bir azınlık olması ve tüm Hıristiyan nüfusun savaş öncesinde de Irak nüfusunun yaklaşık %5'ini oluşturuyor olması gibi sebepler göz önüne alındığında, topluluğun üyelerinin yurt dışındaki akraba ve yakınlarına ulaşma konusundaki arzuları daha iyi anlaşılabilir.

Topluluğun genç üyeleri üzerinden yapılacak yüzeysel bir inceleme dahi, bu gençlerin İstanbul'da, hem Ortadoğulu, hem Iraklı, hem Keldani, hem Iraklı-Keldani, hem Asuri-Keldani, hem göçmen, hem yabancı, hem Hıristiyan, hem Arap, hem de hepsini kesen bir şekilde küreselleşmiş bir dünyanın gençleri olduğunu göstermektedir. Bu gençlerin dinledikleri, sosyal medyada paylaştıkları ve topluluk eğlencelerinde performe ettikleri müzik türleri, söz konusu çoklu ve akışkan kimliklerin birine ya da birkaçına gönderme yaparken, kimlik kavramının girift doğasını tartışma imkanı sunmaktadır. Bu müziksel örneklere ve bunların performe edilmesi/dinlenmesi pratiklerine yakından bakıldığında, dinlenen ile söylenen, bireysel olarak veya topluluk eğlencelerinde tercih edilen, ya da gerçekte olanla "ötekine" gösterilenin sunduğu çeşitlilik özellikle dikkate değer.

Kimlik kavramı, eş zamanlı olarak biricikliğe ve aidiyete referans verir. Bir bireyin kimliği kendi öznelliğine olduğu kadar, bu öznelliğin topluluk ile ilişkilenmesine de işaret etmektedir. Topluluk ve onunla

ilişkili kültürel kimlik, özellikle etnik aidiyet bağlamında önem kazanmaktadır. Iraklı-Keldani topluluğunun sahip olduğu bazı temel aidiyetlere ve bunların benimsenmesine göz gezdirdiğimizde, topluluğun kendini tanımlamasında en etkin kimliğin Keldanilik olduğu açıkça görülmektedir. Keldani kimliği, hem Mezopotamya'da Hıristiyanlık öncesi bir kimliğe (Keldia Krallığı'na) hem de komşu halklardan farklı olarak Katolikleşmeye gönderme yapması bakımından, aynı zamanda hem etnik hem de dini bir kimlik olarak benimsenmekte ve topluluk açısından en güçlü aidiyeti oluşturmaktadır. Mary C. Sengstock (2005), 19. Yüzyıl sonunda ekonomik sebeplerle başlamış ABD'ye Keldani göçünü incelediği çalışmasında, ABD göçmen bürosunun uzun yıllar "Keldani" kategorisini etnik bir kimlik olarak benimsemediğini, bunun yerine "Asuri", "Arap" ve "Iraklı" gibi kategoriler sunduğunu belirtir. Ne var ki, üyelerinin bu kategorilerden herhangi birini tercih etmekteki isteksizliği topluluğun nüfusunun tam olarak saptanamamasına sebep olmuş, 2000 yılında "Keldani" kategorisinin listeye eklenmesini zorunlu hale gelmiştir (s. 7-8).

Bunun yanı sıra, Iraklı kimliğinin ise, özellikle 2003 işgali ve sonrasında ABD ve genel bir Batı karşıtlığı ile ilişkili olarak öne çıktığı, genç topluluk üyelerinin vatanseverliği ifade eden kimi gündelik ve sanatsal ifadelerinde izlenebilmektedir.

Diyaspora teorileri çerçevesinde ele alındığında, bu topluluklara içkin iki temel davranış biçiminden biri olarak tanımlanan özcü, korumacı yaklaşımın (diğeri daha evrenselci ve ev sahibi toplulukla kaynaşmaya yönelik bir eğilimdir) geçici göç sürecinde Iraklı-Keldani toplumunun kimlik tercihleri üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Zira, geçiciliğin bilgisi topluluk üyelerini Türkçe öğrenmek de dahil olmak üzere, yerel kültürle ilişkilenmek konusunda göreli bir isteksizliğe yöneltmektedir.

Kimliğin Müziksel Performansı

Iraklı-Keldani göçmen gençlerin toplu eğlencelerinde dinledikleri, söyledikleri ve dans ettikleri müzikal örnekler göz önüne alındığında, yukarıda bahsedilen kimliklerin bir kısmı belirgin şekilde ön plana çıkmaktadır. Genç topluluk üyelerinin dinleme tercihleri büyük ölçüde kendi coğrafyalarının (Arapça, Keldanice, Kürtçe), Türkiye'nin ve Batı ülkelerinin popüler müziğinden oluşmaktadır ki bu açıdan bu gençler, küreselleşmiş dünyanın her yanındaki yaşıtları ile benzerlik, daha geleneksel bir repertuvarı tercih eden ve "evde hüzünlü şarkılar dinleyen" ebeveynlerinden ise farklılık gösterirler.

Topluluğun performans pratikleri ise, profesyonel müzisyenlerin azlığından dolayı, genç üyelerin solo ve eşliksiz şarkı söylemesinden iba-

rettir[1]. Bu performanslar, topluluğun her Cumartesi günü Don Bosco Vakfı'nın salonundaki düzenli buluşmalarında[2] ve burada ya da evlerde yapılan özel eğlence ve partilerde gerçekleşir. Bu buluşmalarda performans için tercih edilen müziksel örnekler ise kendilerinden bir önceki kuşakların dinleme tercihleriyle büyük bir benzerlik içindedir. Ses güzelliğini ve şarkı söylemedeki ustalığı öne çıkartan *mawwal*'lar (uzun hava), çoğunlukla vatan hasretini ve içinde bulunulan kederli ruh halini yansıtmaktadır. Bunları izleyen ritimli şarkılar ise geleneksel-kentli denebilecek bir repertuvardan, benzer içerik taşıyan örneklerdir. Bu örnekler dikkate alındığında, göçmen kimliğinin, göçlerinin bu ara durağında Iraklı-Keldani gençler için en güçlü öznelliği oluşturduğu görülmektedir. Topluluğun genç bir üyesi olan Janan'ın sosyal medyada paylaştığı bir amatör videoda, İstanbul'da deniz kıyısında bir uzun havanın ardından söylediği Hatem Al-Iraqi'ye ait "Ah Göçmen" isimli şarkı olması da bu görüşü destekler niteliktedir.

Gençlerin sosyal medyadaki müzik paylaşımları bir başka kimliğin öne çıkması açısından da dikkat çekicidir. 2014 yazında IŞİD'in Musul'a girişiyle Irak'taki tüm Hıristiyanların büyük bir endişeyle ülkeyi terk etmek zorunda kaldıkları süreçte topluluk üyelerinin pek çoğu, Hıristiyanlığı sembolize eden ن (nun) harfini, (*Nazarene* sözcüğünün ilk harfi) Facebook profilinde paylaşırken, ülkeden şiddet haberlerinin geldiği her dönemlerde özelikle dini ilahilerin paylaşımı artmaktadır.

Müzik pratikleriyle ilişkilenen bir diğer kimlik ise Asuri-Keldani kimliğidir. Özellikle diyaspora ülkelerinde paylaştıkları ortak kültürel miras ve dil dolayısıyla bir arada yaşayan ve tek bir kimlik gibi algılanan bu iki topluluk, çok sayıdaki Asuri-Keldani müziği internet portallarının ortaya koyduğu üzere, ortak bir müzik zevkine sahiptir. İstanbul'da bulunan Iraklı-Keldani gençler de iletişim teknolojisi aracılığıyla ulusaşırı Keldani ağlarına dahil olmakta ve Asuri-Keldani müzisyenlerin haber ve şarkılarını paylaşan portalları takip etmektedirler.

Bu gençlerin çoklu kimliklere sahip olduklarını en açık biçimde ortaya koyan örnek ise, Ricky'nin kendi yazdığı, çok dilli bir rap şarkısıdır. Rap müzik, hem müzisel altyapı, çalgısal eşlik vs. olmaksızın performe

---

[1] Solo performans yapan gen üyelerin erkekler olmaları ve genç kadınların daha çok koro performanslarında koro ya da solo icraya katılmaları toplumsal cinsiyet rolleri açısından dikkat çekicidir.

[2] Cumartesi günleri tüm öğleden sonraya yayılan bu buluşmalar, sohbetin dışında, birlikte oynanan oyunları (masa tenisi, langırt, voleybol, basketbol, sandalye kapmaca vs.), kendi düzenledikleri tiyatro gösterileri, şarkı yarışmaları gibi etkinlikleri, birlikte dans etmeyi ve günün sonunda bir peder eşliğinde beraberce dua edilmesini kapsamaktadır.

edilebilmesi[3] hem de söze dayalı bir tür olarak dışavurumcu bir karakter taşıması dolayısıyla genel olarak göçmen topluluklar tarafından çokça tercih edilmektedir. İstanbul'daki Iraklı-Keldani gençler de haftalık eğlencelerinde ve özel partilerde var olan rap şarkılarını ya da kendi yazdıkları şarkıları seslendirirler. Bu gençlerden biri olan Ricky'nin, Keldani topluluğuyla birlikte göç eden bir Asuri genç olması, Asuri ve Keldani toplulukları arasındaki yakın ilişkiye de dikkat çekmektedir.

Ricky'nin şarkısı, onun, konuştuğu dört dili kimliğinin farklı veçheleriyle ilişkilendirdiğini, bu kimlikleri bu diller aracılığıyla düşündüğünü ve kurduğunu ortaya koyar. Ricky şarkısını şöyle anlatır:

> *"Arapça olan ilk kısmında, ülkemdeki, insanları öldürmekten başka bir şey bilmeyen teröristlerden ve onların karanlığından bahsediyorum. İkinci kısmı İngilizce; başka bir ülkeye nasıl geldiğimi ve 'yabancı' olduğumu anlatıyor. Üçüncü kısmında aynı yabancı olma halini Asurice tekrarlıyorum ve ülkemiz için savaşmamız gerektiğini söylüyorum. Son kısmı Kürtçe, Erbil'deki ailemi, annemin onları terk ettiğimi söylediğini ve onu ne kadar özlediğimi anlatıyorum". (Öğüt 2015)*

"Biz"in Temsili

İstanbul'daki Iraklı-Keldani topluluğun, her türlü topluluk eğlencesinde istisnasız olarak gerçekleştirdikleri bir müziksel eylem, eğlencenin sonunda *dabke* (bir tür bölgesel halay) performansıdır. Birkaç gencin başlattığı dans, diğer üyelerin eklenmesiyle uzayan bir açık daire halini alırken, akıllı telefonlar ya da bilgisayar aracılığıyla çalınan müzik, gençlerin geldiği farklı köylerin/bölgelerin halk ezgilerinden oluşmaktadır. Halk ezgileri art arda eklenirken, dans figürlerinde de değişiklikler izlenir.

Yaptığım görüşmelerde, İstanbul'da kalınan süreç içinde haftalık buluşmaların sonunda gerçekleşen bu dans performanslarının anavatanda sadece düğünlerde yapıldığı ifade edilmiş olması, geçici göç durağında, yerel dansları içeren bir ortak Keldani kimliğinin topluluk tarafından her buluşmada yeniden performe edilerek güçlendirildiğini göstermektedir. Kültürel kimliği güçlendiren bu etkinlik, kuşkusuz, göçmenin ihtiyaç duyduğu biraradalık ve aidiyet ihtiyacına dikkat çeker.

Alan çalışmam sürecinde, alandaki varlığımı özdüşünümsel olarak irdelemem gereğini ortaya çıkartan bir örnek olay ise, topluluğun kendini ötekine temsil edişine ilişkin fikir vermesi açısından dikkate değerdir. Alan çalışmamın ilk aylarında katıldığım az sayıdaki Cumartesi buluş-

---

[3] İstanbul'daki Iraklı-Keldani topluluğu örneğinde rap performansları birkaç arkadaşın yaptığı *beatbox* eşliğinde gerçekleşmektedir.

malarında sadece bölgeden Arapça, Keldanice ve Kürtçe müziğe rastlamış olmam, tezimin ilk raporuna, sosyal medya hesaplarında Türkçe ve İngilizce popüler müzik paylaşan bu gençlerin bireysel düzeydeki kimlik temsilleriyle, topluluk düzeyindeki kimlik algıları arasında bir farklılığın olabileceğini yazmama sebep olmuştu. Oysa, bundan birkaç hafta sonra katıldığım bir Cumartesi buluşmasında "Ankara'nın Bağları" şarkısının çalmakta olduğunu fark ettiğimde, iyi Türkçe konuşması dolayısıyla başlıca kontak kişilerimden biri olan Farah'a, burada bu müzikleri dinlediklerini fark etmediğimi söylediğimde aldığım cevap şöyleydi: "Dur ben sana Arapça müzik koyayım" (Öğüt, 2015).

Bu diyalog, ilk tespitimi yanlışlamanın ötesinde, topluluk üyelerinin, "öteki" olan benim -bir yerel araştırmacının- gözümde kendilerine dair hangi bilgiyi öne çıkarttıkları, ya da kimliklerinin hangi veçhesini benim için ilgi çekici kabul ettiklerini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Sonuç

"Ben/biz kimim/kimiz?" sorusu kadar, "Kim değilim/değiliz?" sorusu aracılığıyla, öteki ile karşılıklı ilişki içinde kurulan kimlik, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, karşılaşılan ötekilerin çeşitliliği ile paralel bir çeşitlilik göstermektedir. Göç deneyimi, çok sayıda karşılaşma ve yeni koşullar karşısında kalan göçmen için bu çoklu kimlikler arasında sürekli geçişleri yani akışkan bir kimlik algısını gerekli kılan özel bir deneyime işaret etmektedir.

Müzik, bu süreçte, göçmen gençlerin kimliklerine ilişkin farklı veçheleri temsil eden bir araç olmanın ötesinde bir işlev üstlenmektedir. İstanbul'daki Iraklı-Keldani gençlerin dinleme ve performans pratiklerinin gösterdiği üzere, bu gençler, her bir durumda kendi öznelliklerini kurmak üzere, çevrelerindeki ses evrenini oluşturan çeşitli dillerde popüler ve geleneksel müzik türler içinden seçimler yapar; bu müzik türleri, stiller ve örneklerle kimliklerini karşılaştıkları her bir biricik durumda yeniden değerlendirir ve hem kendi hem de öteki nezdinde yeniden ve yeniden kurarlar.

Kaynakça

Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası, feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis.

De Nora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Hall, S. (1996). *Who needs 'identity'?. Questions of cultural identity*. ed. S. Hall, P. Du Gay, London: Sage Publications.

Sengstock, M. C. (2005). *Chaldeans in Michigan*. East Lansing, Michigan: Michigan State University.

Öğüt, Evrim Hikmet (2015). "Music in transit: Musical practices of the Chaldean-Iraqi migrants in Istanbul". İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Karaağaçlı Pomak Göçmen Topluluğu'nda Balkanlı Kimliğinin İnşa Aracı Olarak Müziksel İcra

Musical Performance as a Medium for Construction of Balkan Identity Within Pomak Immigrants of Karaagacli

BİLGİHAN AKBABA BOZOK*
İBRAHİM YAVUZ YÜKSELSİN**

ÖZET

Müziksel icrayı göç ve kültürel kimlik bağlamında ele alan bu çalışmanın amacı, göç sonrası kimliğin, dolayısıyla kültürel sınırların yeniden inşasında ve korunmasında müziksel icranın nasıl kullanıldığını, Karaağaçlı Pomak Göçmen topluluğu özelinde incelemektir. Kimliğin bir göstereni olan ve öteki kimlikler, mekânlar, zamanlar ve olaylarla ilişki içinde kurgulanan müzik, aynı zamanda aidiyetleri ve mekânları sorgulamanın, bunları birbirinden ayıran sınırları tanımanın ve tanıtmanın araçlarını da sunar. Müziksel icra, farklılıklardan hareketle 'öteki' ile arasına çizdiği sınırlar içerisindekileri 'biz' olarak bütünleştirici özelliğine ve 'biz' olmanın gerekliliklerini içeren kültürel bilgiye/sermayeye de işaret eder. Belirli sınırlar ve kurallar dahilinde kabul edilmiş kültürel aidiyet ilişkisini oluşturan anlamların yaratılmasına, temsil edilmesine ve aktarılmasına hizmet eder. Dolayısıyla müziksel icra, coğrafi sınırlar ötesinde bile olsa, ait hissedilen köken kültürle 'bir' olmanın, mekânsal sınırları aşarak kültürel sınırları tekrar tekrar inşa etmenin ve korumanın etkili bir aracıdır. Göç nedeniyle, içkin olduğu sosyo-kültürel bağlamdan kopan bir kimliğin yeniden inşasında kökenden taşınan kültürel örüntüler, göç esnasında temas edilen ve yeni çevrede karşılaşılan kültürel örüntülerle etkileşime girer ve yeni bir oluşumu başlatır. Göç deneyimini yaşayan topluluklar tarafından içselleştirilen herhangi bir kültürel 'farklılık' unsuru ekseninde geliştirilen 'biz' bilincinin, sürekliliği her bağlamda ve her ölçekte sağlayarak kültürel kimliklerin her dönüşüm noktasında yeniden inşa edilebilmelerinin bir yolunu bulduğu görülür. Bunlardan birisi de 1980'li yılların sonunda Bulgaristan'dan göç etmek zorunda kalan ve Manisa'nın Karaağaçlı kasabasında yerleştirilen Pomak topluluğunun, Balkanlar'dan göç etmiş diğer topluluklarla paylaştıkları kültürel alanda karşımıza çıkar. Göç

* Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir,
PhD Student, Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, İzmir,
bilge.akbaba@gmail.com

** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, iyavuz@deu.edu.tr
Assoc. Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, İzmir

öncesinden sahip olunan kültürel örüntüler ile göç sırası ve sonrası süreçte kazanılanların etkileşimi sonucunda topluluğun kültürel sermayesi yeniden biçimlenmiştir ve aradan geçen yaklaşık 27 yıllık süreçte aidiyet ilişkisi 'Balkanlılık' bağlamında yeniden tahayyül edilmiştir. Her müziksel icra, topluluğun göç sonrası kimlik inşasında bu kimliği hem kuran hem devindiren birer araç olmanın yanı sıra Balkanlı Kimliği ile kurulan aidiyete ilişkin anlamların, yeniden üretimini, temsilini ve dolayısıyla topluluğun genç üyelerince kavranarak aktarılmasını da sağlar.

Anahtar Kelimeler: Göç, Kültürel kimlik, Pomaklar, Balkanlı kimliği, Müzikte performans.

ABSTRACT

The aim of this paper that approaches musical performance in the context of migration and cultural identity is to analyse how to use musical performance both in order to reconstruct identity and thus hence cultural borders and preserve them after the migration in the community of Karaagacli Pomak Immigrants. Music is a sign of identity and edited in a relationship with the other identities, places, times and events. At the same time music offers mediums for questioning identites and places, knowing the borders that sparates and introduces them with each other. Musical performance point outs to the integrative feature of it as 'us' and cultural knowledge/ capital including the necessities involved in being 'us' of the community. Music serves for creating, representing, transmitting the meanings that create cultural belonging relationship which is accepted at the borders and communal rules. Thus, musical performance, even beyond of geographical borders, is a powerful medium for being in an integrity with homeland, reconstructioning and preserving cultural borders again and again. In the process of reconstruction of identity which is detached from its roots because of migration, the cultural patterns that come from the homeland interact with the ones which encountered during the migration and in the new environment, in this way, a new creation starts. The sense of identity created in the axis of a cultural difference component internalized by immigrant communities always can find a way to achieve contiunity and reconstruction of cultural identity in every context and under every condition. We face, one of such kind of situations in the cultural area that is shared with the other Balkan immigrant communities by Pomaks. This situation belongs to Pomak immigrant community that forced for migration at the end of 80's from Bulgaria to Karaagacli in Manisa (Turkey). As a result of interacting the cultural patterns that come from the homeland with the ones which is encountered during the migration and after migration, the cultural capital transforms and the sense of belonging have being reimagined in the context of being from Balkans during that time since the immigration. Every musical performance, in the process of reconstruction of identity after the migration, is a medium which creates the identity and provides its continuity. Besides it provides the reproduction, representation and transmission of the meanings formed with Balkan identity to the young members of the community.

Key Words: Migration, Cultural Identity, Pomaks, Balkan Identity, Musical Performance.

Giriş

Göç deneyimini yaşayan kimi toplulukların, yaşadıkları göç deneyimine bağlı olarak kendi kimliklerini herhangi bir kültürel 'farklılık' ekseninde sürdürmenin yanı sıra, benzer göç deneyimlerini yaşayan diğer topluluklarla ortak bir kültürel paydada buluştukları ve yeni bir 'biz' bilincini inşa ettikleri görülür. Bunlardan biri de 1980'li yılların sonunda Bulgaristan'dan göç etmek zorunda kalan ve Manisa'nın Karaağaçlı kasabasına[1] yerleştirilen Pomak topluluğunun, Balkanlar'dan göç etmiş diğer topluluklarla paylaştıkları kültürel alanda karşımıza çıkar.

Göç nedeniyle, içkin olduğu sosyo-kültürel bağlamdan kopan bir kimliğin yeniden inşasında kökenden taşınan kültürel örüntüler, göç sırasında temas edilen ve yeni çevrede karşılaşılan kültürel örüntülerle etkileşime girer ve yeni bir oluşumu başlatır. Karaağaçlı Pomak Göçmen topluluğunun da göç öncesinden sahip olduğu kültürel örüntüler ile göç sırası ve sonrası süreçte kazanılanların etkileşimi sonucunda kültürel sermayesi yeniden biçimlenmiştir ve aradan geçen yaklaşık 27 yıllık süreçte aidiyet ilişkisi 'Balkanlılık' bağlamında yeniden tahayyül edilmiştir. Tüm bu süreç içerisinde biçimlenen yeni kültürel sermaye, topluluğun bundan sonraki tüm müziksel tutumlarının asıl belirleyicisidir. Her müziksel icra, göç sonrası kimlik inşasında bu kimliği hem kuran hem devindiren birer araç olmanın yanı sıra Balkanlı Kimliği ile kurulan aidiyete ilişkin anlamların, yeniden üretimini, temsilini ve dolayısıyla topluluğun genç üyelerince kavranarak aktarılmasını da sağlar. Müziksel icrayı göç ve kültürel kimlik bağlamında ele alan bu çalışmanın temel amacı göç sonrası kimliğin, dolayısıyla kültürel sınırların yeniden inşasında ve korunmasında müziksel icranın nasıl kullanıldığını, Karaağaçlı Pomak Göçmen topluluğu özelinde ortaya çıkarmaktır. Çalışma 2011-2016 yılları arasında Karaağaçlı ve çevresinde gerçekleştirilmiş alan araştırmasından sağlanan verilere, topluluğun anavatan atfettiği Pirin Makedonya'sında gerçekleştirilmiş bir aylık alan araştırmasından sağlanan verilere ve gerekli kuramsal ve tarihsel desteği sağlayacak literatüre dayanır.

Kimlik, bireyin veya grubun kendini diğer bireyler ya da gruplara göre konumlandırdığı, sürekli devinim halinde olan bir yaratı/inşa sürecidir. Kimliğin topluluk düzeyindeki türü 'kolektif/kültürel kimlik' olarak

---

[1] Karaağaçlı, 89 göçü yaşandığında Manisa'nın bir kasabası statüsündeydi ancak 2012 yılında kabul edilen "Büyük Şehir Yasası" ile Manisa Büyük Şehir Belediye'sinin bir mahallesine dönüştürüldü.

kavramsallaştırılır (Bilgin, 2007: 13). Kolektif kimlik diğerine karşıtlık içinde bir 'fark' olarak tanımlanır ve bir topluluğun, diğer topluluklara kıyasla, din, etnik köken, ulus, ideoloji, dünya görüşü ya da tercih edilmiş yaşam biçimi gibi kültürel farklılıklar temelinde (Erol, 2005: 219) kendine özgü niteliklere sahip olduğu ve bir tekillik taşıdığı yönündeki bilincine yaslanır. Bu bilinç, bireyin ya da topluluğun kendini bir bütünün parçası olarak gördüğü ve o bütünün diğer parçalarıyla/üyeleriyle, hiç karşılaşmamış bile olsalar, aynı düşünüyor ve aynı davranıyor olduğunu "hayal etme"siyle (Anderson, 2007: 20) başlar ve kimlik, 'aynılaşma' ve 'farklılaşma' ekseninde geliştirilmiş bir aidiyet temelinde, sosyal/kültürel yapıdaki değişimlere bağlı olarak sürekli değişen tahayyüller üzerine inşa edilir.

Bir grubun kendini "özgül bir bütün ve özellikli" oldukları fikrine dayalı olarak (Assmann, 2001: 133) tanımlayabilmesi için kolektif 'geçmiş'e ait değerlere referans yapması gereklidir. Geçmiş bilinci ise, hem birey hem de parçası olduğu toplum için söz konusudur ve 'bellek' kavramına işaret eder (Bilgin, 2007: 211). Bu çalışmada kastedilen bellek 'kültürel' bir depodur ve içinde depolanan şey, kültürel miras olarak değerli ve yaşatılması zorunlu görülen semboller, anılar, gelenekler, görenekler gibi kolektif geçmişle iç içe olan, topluluğun, kendini 'öteki'nden farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan söylemler ve edimleri (Erol, 2009: 238) içeren kültürel bilginin sermayesidir. Aidiyet, belleğe depolanmış kültürel sermaye aracılığıyla, güncel gereksinimler doğrultusunda, ciddi ve belirli bir sistem içerisinde gerçekleştirilen edimler/icralar içinde temsil ve ilan edilir. Kültürel bilgi ve onun somut yansıması olan icraların tamamı sadece o topluluğun üyesi olmaya özel anlamlarla bağlantılıdır. Bu icraları sürekli tekrarlanması yoluyla, her topluluk kendi kültürel sermayesini gündelik yaşamı içerisinde, somutlaştırır (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 108) ve aynı zamanda ilişkili anlamların da dolaşımını, dolayısıyla da aidiyetin sürekliliğini ve aktarımını sağlamış olur. Bu bağlamda göç, bireyler ve topluluklarla birlikte sahip oldukları kültürel sermayelerinin de taşınmasına neden olan bir olgu olarak dikkate alınmalıdır.

Göç, bir yandan bireyi veya topluluğu, coğrafi ve kültürel çevresinden koparırken, öte yandan değişen sistemler içerisinde 'kim olduğunu' ve 'kim olmadığını' yeniden tanımlamak, tanıtmak ve aidiyetinin sürekliliğini sağlama stratejilerini yeniden geliştirmek yani kimliğini yeniden inşa etmek zorunda bırakır. Göç ile kökenden kopan bir kimliğin yeniden inşasındaki temel dinamik, kültürel farklılık unsurları hiyerarşisinde en üst sırada yer alan göç deneyimidir. Göç deneyimi ekseninde kolektif değerlere atıfta bulunarak geliştirilen aidiyet duygusu ve onu bugünde haklı gösterecek kültürel bilgiyi içeren bellek, göçmen bireyin ya da

topluluğun yaşam biçiminde tutumlar ve davranışlar düzeyinde, kökenle bütün olmanın bir ifadesi olarak, somutlaşır. Bu tutum ve davranışlar göçmen kimliğin farklılık gösterenleri olarak aidiyetin temsilinde işlevseldir ve aynı zamanda her biri aidiyetin birer icrasıdır. Bu türlü icraların sadece o aidiyeti taşıyanlara özel olan bir sistematiği vardır ve ancak içkin olduğu sosyo-kültürel dizge içinde yaşanılarak kavranır. Her icra, topluluk için, geçmişten bu güne hiç kopmadan ve değişmeden süregelmiş kabul edilir ve tekrarlara dayalı şekilde hayata geçirilir. Kültürel bilgi, her icrada tazelenerek/güncellenerek bir sonraki kuşağa aktarılır.

Kimliğin bir göstereni olan ve öteki kimlikler, mekânlar, zamanlar ve olaylarla ilişki içinde kurgulanan müzik, aynı zamanda aidiyetleri ve mekânları sorgulamanın, bunları birbirinden ayıran sınırları tanımanın ve tanıtmanın araçlarını da sunar (Stokes, 1998: 125). Müzik, aidiyete ilişkin sınırları tanıma ve tanıtmayı yani 'kimliksel konumlanmayı', bileşenlerinin kendileri dışındaki anlamları aktarabilme kapasitesi aracılığıyla başarır. Yani müzik, tınılar dışında başka şeylere ilişkin anlamlar da aktarabilir ve bu yönüyle 'simge' işlevi görür. Pierce'a göre simge, bir şeyin yerini alan başka bir şeydir (aktaran Kaemmer, 1993: 68). Anlam ise bir sözcüğün, simgenin, işaretin, anlatımın, kuramın ve benzeri ögelerin taşıdığı bilişsel (*cognitive*) veya duygusal içeriktir. Kültürel sermayeye ve dolayısıyla aidiyete ilişkin anlamları taşıyan müziksel bileşenler aynı zamanda bu aidiyetin yerine geçen simgelerdir. Böylelikle müziksel icra, 'farklılık'lardan hareketle 'öteki' ile arasına çizdiği sınırlar içerisindekileri 'biz' olarak bütünleştirici özelliğe sahiptir ve içerdiği bileşenlerin simgesel kullanımı aracılığıyla, belirli sınırlar ve kurallar dahilinde kabul edilmiş kültürel aidiyet ilişkisini oluşturan anlamların yaratılmasına, temsil edilmesine ve aktarılmasına hizmet eder. Dolayısıyla, coğrafi sınırlar ötesinde bile olsa, ait hissedilen köken kültürle 'bir' olmanın, mekânsal sınırları aşarak kültürel sınırları tekrar tekrar inşa etmenin ve korumanın etkili bir aracıdır.

1. Pomaklar: Tarihsel Arkaplan

Pomaklar, Bulgaristan içerisinde, daha çok, Rodop, Pirin ve Rila dağlarının oluşturduğu üçgende yaşayan ve Pomakça olarak adlandırılan, Bulgarca'nın bir dialektini konuşan Müslüman topluluklardır. 93 Harbi, yani 1877-78 Osmanlı Rus savaşları sonucunda Balkan coğrafyasındaki Türk ve Müslüman halk, Rusya'nın Panslavist ideolojisi doğrultusunda uygulanan politikalar, Fransız İhtilali'nin körüklediği milliyetçi fikirler gibi nedenlerle Osmanlı'ya karşı ayaklanmaya başlayan diğer halkların öfkelerine maruz kalmışlardı. Osmanlı'nın çekildiği topraklardaki Türk ve Müslüman yerleşim yerleri basılıyor, zaten silahsızlandırılmış olan

halkın canına, malına, namusuna kastediliyor, dinsel ve geleneksel pratikler engelleniyor, camiler tahrip ediliyor tüm bu olup bitenlere karşı koyanlar öldürülüyordu (Şimşir, 1992: 49-52). Balkan Savaşları'ndan sonra, Osmanlı Balkanlar'daki tüm hakimiyetini kaybetmiş, buradaki Türk ve Müslüman nüfus Bulgar boyunduruğuna tekrar girmiş dolayısıyla Balkan Savaşları göçe daha da hız kazandırmıştı (Memişoğlu, 2005: 41-48). 1. Dünya savaşında ise, Osmanlı ve Bulgaristan aynı safta yer alınca, başlayan barış dönemi sayesinde göçler biraz yavaşladı. Bu arada Bulgarlaştırma politikaları da yasal emirlerle durdurulmuştu, Pomaklar zorla verilen Bulgar isimlerini bırakıp kendi isimlerini kullanmaya, dinsel pratiklerini gerçekleştirebilmeye başlamışlardı. Türkiye ve Bulgaristan 18 Ekim 1925'te Türk-Bulgar İkamet Sözleşmesini imzaladı bu sözleşmeyle ilk kez göç meselesi bir düzene bağlandı (Şimşir, 1992: 52-53). 10 şubat 1947'de müttefik devletler arasında imzalanan Paris Barış Antlaşması ile Bulgaristan, barındırdığı Türk ve Müslüman azınlığın haklarına dair uluslar arası sorumluluklar yüklendi ancak Dimitrov'un asimilasyon politikaları dolayısıyla Türkler yoğun yaşadıkları bölgelerden, Bulgarlar'ın çoğunlukta olduğu bölgelere sürüldüler (Özgür, 2007: 20-21). Bu arada 17 kasım 1956'da Parti Merkez Komitesi'nin Politbürosu tarafından alınmış olan karara göre, Pomaklar arasında Bulgar bilincinin geliştirilmesi gerekliliği doğrultusunda uygulamalar başlamıştı. Uygulamalar özellikle Nevrokop'taki Kornitsa, Breznitsa ve Ribnovo Pomak köylerinde şiddetli direnişle karşılanıyordu (Memişoğlu, 2005: 69). Bu direnişin ve Türkiye'nin ısrarının da etkisiyle göç meselelerine dair görüşmeler başladı. 22 Şubat 1968'de yakın akrabaları 1952'ye kadar Türkiye'ye göç etmiş olan Türk asıllı Bulgar vatandaşlarının Türkiye'ye göçüne ilişkin esasları içeren "yakın akraba göçü" antlaşması imzalandı ve 1978'e kadar Türkiye'ye serbest göçmen statüsünde göçmen girişleri devam etti (Şimşir, 1992: 63-65).

17 Temmuz 1970'te, Komünist Parti ve Politbüro'nun gizli bir kararı ile Pirin Makedonyası ve Rodoplar'da yaşayan Pomaklar'ın "öz"lerine dönebilmesi için yıldırma yoluyla Bulgarlaştırılmaları uygulamasına geçilmiş ve bu kapsamda 1974 yılına kadar bu yerler Bulgar milis kuvvetlerinin ve silahlı birliklerin istilasına uğramıştı. Türk ve Müslüman isimleri Bulgar isimleriyle değiştirilmek isteniyor, dinsel pratikler yasaklanıyor, uymayanlar hapis ve para cezasına çarptırılıyor, camiler tahrip ediliyor, Türkçe yasaklanıyor ve yasağa uymayanlar para cezasına çarptırılıyor, başkaldıranlar öldürülüyor, sürülüyor ya da işkenceye maruz bırakılıyorlardı (Memişoğlu, 2005: 71-75). Türkiye'den ve uluslararası kamuoyundan gelen baskılarla 1989'da sınır kapıları açıldı ve II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da gerçekleşen en büyük kitlesel göç hareketi

yaşandı. Günümüzde Karaağaçlı Göçmen Pomak topluluğunu oluşturan bireyler de bu göç dalgasıyla birlikte gelenlerdi.

2. Balkanlılık Tahayyülleri ve Kültürel Sermayenin Dönüşümü

Göç ile yerinden kopan ve Karaağaçlı'ya yeniden yerleşen Göçmen Pomaklar, kimliklerini de yeniden inşa etmek zorunda kaldılar. Bu süreçte farklı kültürlerin karşılaşması ile başlayan çatışma ortamı kültürel ve kimliksel müzakerelere hız kazandırdı. Anderson (2007: 21), yüz yüze temasın geçerli olduğu küçük topluluklar dışında tüm insan topluluklarının, topluluk içerisinde birbirlerini tanımıyor ve asla tanımayacak olmaları durumunda bile, her birinin zihninde birlik hayali var olduğu için hayal edilmiş olduklarını savunur. Hayal edilmiş olma özelliği aidiyeti pekiştiren bir bütünlük tahayyülüdür. Göçün sebep olduğu, huzursuz kopuş duygusu içerisinde, yeniden yerleştiği çevreye en yüksek uyumu gösterebilme ve aynı zamanda kökenine de sadık kalma arzusundaki Göçmen Pomaklar, çatışma ortamının yarattığı huzursuzluğa hem köken kimliği içerecek hem de karşılaşılanlarla da 'bütün' olmayı sağlayacak bir coğrafi aidiyeti, yani 'Balkanlılığı' referans alarak çözüm buldu. Balkanlılık tahayyüllerinden temellenen bu ortak kimlik böylece, aynı çevreyi paylaştıkları, 93 Muhaceretinden günümüze kadar, ortak bir kaderle, aynı topraklardan koparak benzer göç deneyimlerini yaşamış diğer tüm etnik gruplarla (Makedon, Arnavut, Boşnak, Roman vb.) da 'bütün' olmayı sağladı.

Göçmen Pomaklar, kökenden ayrıldıklarında sahip oldukları kültürel sermaye ile yola çıkmış ve uğrak noktalarda karşılaştıkları diğer kültürlerle etkileşmişlerdi. Yeni kültürel eklemlenmelerle değişen sermaye bir de yeniden yerleşme sonrası karşılaştığı, Makedon, Boşnak, Arnavut, Roman ve benzeri diğer Balkan kökenli kültürlerden ögeler devşirdi. Göç öncesinde ve sırasında baskılar, soykırımlar, konuşlanmalar, sığınmacı ve göçmen deneyimleri yaşanmış, bu koşullarla bağlantılı kültürel bilgi belleğe depolanmıştı. Böylece tüm bunların şekillendirdiği kültürel özelliklerle yeni bir sermaye oluştu. Karaağaçlılı Pomak göçmen olmanın kültürel sermayesi hem Pirinli bir Pomak olmak hem bir Karaağaçlılı Pomak Göçmen olmak hem de Karaağaçlılı bir Balkan Göçmeni olmak bağlamlarında, üç farklı eksende ortaya çıkar. Kültürel sermayenin bu üç farklı eksende ve tek bir kimlikte şekillenişini Göçmen Pomaklar'ın tüm icralarında dolayısıyla müziksel icrada da görmek mümkündür.

3. Kimliğin Müziksel İnşası

Bir topluluğun kolektif kimliğine ilişkin kullanımında, müziksel icra, müzisyen tutumu, tercih edilen çalgı, çalgısal ya da vokal icra biçemleri, tını, ezgi, tartım, biçim, dil gibi birçok bileşen aracılığıyla kolektif değerleri simgeleyen anlamlar aktarır. Bu anlamlar aracılığıyla aidiyete ilişkin bir 'farklılık göstereni/simgesi' olarak aidiyeti kurar ve 'biz' bilincini güçlendirir. Dolayısıyla müzik, içerdiği bileşenlerin simgesel kullanımıyla, göçmen kimlik ile aitlik tahayyülü içerisinde olduğu 'bütün' yani 'köken' arasında bağlar kurarak mekânsal uzaklıklar içerisinde kültürel sınırları tekrar inşa eder ve hayal edilen bütüne aitliğin sürekliliğini sağlar.

Karaağaçlı Pomak Göçmen topluluğunun hiçbir üyesinin doğrudan vokal veya çalgısal icra gerçekleştirdiğine tüm alan araştırması süresince tanık olunmamıştır. Topluluk, müzik ideasına uygun olarak tercih ettiği müzisyenin icrasını talep eder ve müziksel icranın dolaylı olarak gerçekleştirilmesini sağlar. Topluluğun müzik estetiğinden temellenen şekilde kullanılan müziksel bileşenler aracılığı ile gerçekleşen her icra aynı zamanda aidiyetin de temsili ve sürekliliğinin sağlayıcısıdır.

3.1. Müziksel İcranın Özellikleri

Göçün ilk yıllarında dil öğrenmek, barınmak, iş sahibi olabilmek gibi yaşamsal ihtiyaçlarını karşılama çabası içinde olan Pomak Göçmenler, müziksel etkinliklere talep göstermemiş, müzik ihtiyacı Bulgaristan'dan getirilen teyp kasetleri ile karşılanmaya çalışılmıştır. Zamanla olanakları genişleyen topluluk, çevredeki diğer Balkan göçmenlerinin de müziksel etkinliklerinde başvurdukları Makedon kökenli göçmen üyelerden oluşan ve Balkan müzikleri yapan bir müzik topluluğuna talep göstermeye başlamıştır. Müzik topluluğunun oturtumu saksafon, trompet gibi Makedon *Tapani* (Bando) kültüründen gelen çalgılardan, klavye ve asma davuldan oluşur. Müzik topluluğunun ismi *By Coşkun* olmasına rağmen, Karaağaçlılı Pomak Göçmenlerin kullandığı isim göçmenlik dışında herhangi bir etnisiteyi vurgulamayacak şekilde "göçmen orkestra"dır. Karaağaçlılı Pomaklar'ın göç öncesinde yaşadıkları Nevrokop Bölgesi eski Makedon coğrafyasında bir bölgedir. Dolayısıyla üzerlerinde taşıdıkları bir Makedon kimliğinden de söz edilebilir. Göç sonrası, Makedon kökenli bir müzik topluluğuna talep göstermeleri, Pomak ve Makedon kimliklerini de kapsayan, Pomak olmayan göçmenlerle de 'bütün' olmalarını sağlayan, Balkanlı kimliğinin ilişkilendiği, kabul edilmiş aidiyetin bir temsilidir.

Meyer'e göre bir topluluğun müziği başkalarına yeğleme eğilimi tarihsel açıdan belli bir müzik kültürünün ve öğrenme döneminin ürünüdür (aktaran Erol, 2005: 164). İcra özellikleri müziğin bağlamıyla ilişkili olarak tercihsel eğilimlerin dolayısıyla aidiyetin bir göstergesidir. İcranın temsil içerisindeki sunumuna ilişkin genel noktalar, müziksel icranın kimliğin inşa sürecindeki işlevini anlamaya yardımcıdır. Karaağaçlılı Pomak Göçmen topluluğunun, müziksel icrada, genel gereçlerden çok özel/yerel gereçlere yönelmesi, kültürel farklılık temelindeki kimlik iddialarının bir ifadesidir. Vokal icrada Bulgarca başta olmak üzere çeşitli Balkan dillerini kullanmak, oturtumu ve dağarı kültürel sermayeye uygun şekilde, Balkan coğrafyasında kullanılan temel çalgılardan ve müzik parçalarından oluşturmak, müzik parçasının ezgisel ya da tartımsal katmanlarına Balkan müzik geleneklerinden gereçler katmak, müzik parçasını Balkan coğrafyasına özgü tekniklerle icra etmek ya da müzik parçası hangi kültüre ait olursa olsun gözetmeden, Balkan coğrafyasına ait bedensel devinimlerle icraya katılmak gibi tutum ve davranışların tümü bu duruma örnektir.

3.1.1. Vokal İcra

Sözü edildiği gibi Karaağaçlı Pomak Göçmen topluluğu vokal ve çalgısal icrayı dolaylı olarak tercih ettiği ve tarzını onayladığı müzisyenler aracılığıyla gerçekleştirir. Topluluğunun estetik olarak değerli bulduğu müzik icrasında, tercih edilen vokal icra biçemleri, kullanılan vokal teknikler, şarkının dili gibi özelliklerin her biri kolektiviteye dair anlam taşıyan simgeler olarak iş görürler. Vokal icrada tercih edilen biçem *Pesna*dır[2]. Özel bir icra biçemini tanımlayan *Pesna*, Bulgarca bir sözcüktür ve tür ayrımı yapmadan tüm şarkıları ifade etmek için kullanılır. Diğer Balkan dillerinde de neredeyse aynı ya da etimolojik olarak bağlantılı sözcüklerle aynı anlamı ifade eder şekilde kullanılır. Günümüzde, Karaağaçlı Pomak Göçmenler, Balkan dillerindeki tüm şarkıları tür ayrımı yapmadan bu sözcükle ifade ederler[3].

Bunun yanında Türkçe sözlü kırsal ve kentsel müzik parçaları da vokal icrada ikinci derecede tercih edilen biçemlerdir ve topluluk tarafından Şarkı ve Türkü olarak adlandırılırlar. Tercih popüler şarkılardan ve 'Rumeli yöresi Türk Halk Müziği' olarak çerçevelenmiş türdeş müzik dağarından alınanlardan yanadır. Bu durum Yükselsin'in vurguladığı

---

[2] Bulgarca'da dialekt farklılığına bağlı olarak *Pesmiya, Pesniya, Pesme, Pesne* ve benzeri kullanımları da mevcuttur.

[3] Pesna birçok alt biçemi olmasına rağmen, topluluk tarafından tüm vokal biçemleri tanımlamakta kullanıldığı ve bu konu bu çalışmanın kapsamı dışında kaldığı için ayrıntılara değinilmemiştir.

gibi, Pomaklar'ın, Pesna biçemi ile karşıt[4] bir kültürle ilişkilenen bir etnisiteyle ilişkisini simgelerken, Türkü ya da şarkı biçemiyle de Egeli ya da Türk olmanın altını çizdiklerinin göstergesidir. Dolayısıyla kültürel kimliğin göçü deneyimleyen topluluklardaki yeniden inşa süreci birden fazla kimliğin aynı anda ortaya çıkması sonucunu doğurabilir (2011: 461). Karaağaçlılı Pomaklar da göç sonrası kimliğin yeniden inşa sürecinde ortaya çıkan çoklu kimliklerini Balkanlı kimliğinde çerçeveler ve tüm icralarında bu üst kimlik bağlamında çoklu kimliğe ilişkin anlamları simgeleyen bileşenler kullanır. Vokal icra teknikleri olarak simgesel anlam aktaran en güçlü ögeler, Balkan coğrafyasında yaygın olan şekliyle vibrato kullanımı ve sadece nakarat kısımlarında bile olsa, iki ezgi çizgisiyle icra sergilemektir.

Topluluğun vokal icralarında, sözlü müzik çalgısal müzikten daha yaygındır. Sözlü müzik parçalarının icrasında Balkan aidiyetini simgeleyen şey 'sözlerin anlattığı' değildir. Şarkının Balkanlar'a ait bir dilde icra ediliyor olması anlamı taşıyan asıl unsurdur. Bazen, şarkı sözlerinin sosyo-kültürel yapıya uygunsuz içeriklerde olması durumu bile önemsenmez ve icra gerçekleştirilir. Örneğin, tüm Balkan ülkelerinde popüler olan Bulgar şarkıcı Azis'in *Lover* adlı şarkısı, toplulukta meşru görülmeyen cinsel içerikli sözlerine rağmen, eğlencelerde, kaydedilmiş müzik olarak çok sık icra edilir ve yaşlılar hariç her yaştan ve cinsiyetten birçok topluluk üyesi, coşkuyla hem sözlere katılır hem dans ederler. Bu örnekte simgeleşen şey, sözlerin ne anlattığı değil, şarkının Bulgarca seslendiriliyor oluşudur. Ek olarak Azis'in de köken vatandan bir şarkıcı olarak başlı başına bir simge olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

3.1.2. Çalgısal İcra

Topluluk çalgısal icrayı, tercihlerini kullanarak belirlediği profesyonel müzisyenler aracılığıyla gerçekleştirir. Çalgısal icrada, tercih edilen çalgılar/oturtum, tercih edilen biçem gibi özelliklerin her biri aidiyete ilişkin anlamlar taşıyan simgelerdir. Balkan müziği olarak karakterize edilen, bakır üfleme çalgılara dayalı müzik icrası, Balkan coğrafyasına/anavatana ait anlamları çağrıştırarak aidiyeti güçlü şekilde simgeler. Topluluğun müziksel icralarında talep ettiği ve her fırsatta beğenisini ifade ettiği Göçmen Orkestra, çalgısal icrada Balkan müzik geleneklerinden gelen, başta saksafon olmak üzere, trompet ve asma davul kullanır.

---

[4] Yükselsin (2011: 458), "Pomaklarda Göçmen Kimliğinin İfade Aracı Olarak Pesna" adlı çalışmasında, göç sonrası kültürel yapılanmayı belirleyen, iki göç tipinin önemini vurgular. Köken kültür ile ev sahibi kültür arasında daha önce hiçbir etkileşimin olmadığı "karşıt kültür göçü *(cross cultural migration)*" ve köken kültür ile ev sahibi kültür arasında benzerliklerin var olduğu "koşut kültür göçü (parallel cultural migration)". Bu iki göç tipi de müziksel tavrın biçimlenişini farklı etkiler.

Bazen oturtuma klarinet de eklenir. Bu çalgıların her biri, aidiyete dair başlı başına birer simgedir ve kullanımları aidiyet bilincine ilişkin anlamların üretimini ve aktarımını sağlar.

Çalgısal icra biçemleri de aidiyete ilişkin anlam aktarmada iş görür. Balkan aidiyetine dair en güçlü simge *Horo*'dur. Hem dans biçemlerinden birini hem de ona özgü bir çalgısal müzik biçemini tanımlar. Kökende, çalgısal icra biçemi olarak horo, müzisyenin doğaçlama yapmasına fırsat verecek şekilde bestelenir ya da bir itibar göstergesi ve müzisyenin yeteneğinin bir kanıtı olarak anda bestelenir. Ancak günümüzde Karaağaçlılı Pomak göçmenler arasında kökene ait kaydedilmiş müzikler olarak icra edilir ya da profesyonel müzisyenler tarafından doğaçlama içermeyecek versiyonlarda canlı icra edilir.

Bir başka aidiyete ilişkin anlam taşıyan simge de *Kyuchek*, *Çuçek*, *Köçek*, *Çüçek*, *Çaçak* gibi isimlerle tüm Balkan coğrafyasında yaygın şekilde tanınan, 2 ve 9 vuruşlu olabilen bir çalgısal ve bedensel icra biçemidir. Kökende gençler tarafından çok sık kullanılmasına rağmen Karaağaçlılı Pomak göçmenlerce bedensel icra biçemi olarak değil, Horo icrasına uyarlanan kökene ait bir ezgi olarak algılanır. Özellikle tartımsal yapısı dolayısıyla güçlü bir simgedir. Karaağaçlı Pomak göçmenlerin müziksel icralarında, Manisa çiftetellisi icra edilirken bile ezgisel katman altına, çiftetellinin yaygın olarak kullanılan tartımsal kalıbı yerine Klavye ile seslendirilen *Kyuchek* kalıbı yerleştirilerek icra edilir. *Kyuchek*, son zamanlarda Bulgaristan'da yaşayan Müslüman Çingenelerin kültürel sembolü haline gelmiştir (Silverman, 2007: 72) dolayısıyla Karaağaçlılı Pomak göçmen topluluğu için hem kökenden kopuşa neden olan egemen kültürel yapıya karşı protest bir duruşu hem de ait olunan kökeni simgeleyen bir biçem olarak değerlidir.

3.1.3 Bedensel İcra: Dans

Müziğin, kolektif belleğin anılarına dayanan, kolektif anlamların dolaşımını ve aktarımını sağlayan, grup içi tutunumun ve kimliğin ifadesindeki en güçlü simge Balkan coğrafyasında tüm halklarda var olan bedensel icra biçemlerinden biri, *Horo*'dur. Söz edildiği gibi, Balkan dillerinde benzer isimlerle anılan ve benzer şekillerde icra edilen bir halka dansının Bulgarcadaki adı olan Horo, dans ve müziksel icra olarak da çeşitli alt biçemler içerir. Karaağaçlı Pomak Göçmenlerin icralarında en sık kullandıkları biçemler *Lesno, Potskoka*[5] *ve Elenino* horolardır. Bu

[5] Bu adlandırmaya sadece Karaağaçlılı Pomak göçmenlerin bazıları arasında rastlanır. Topluluk içerisinde, söz konusu Horo biçemini adlandırmak için kullanılan belirgin bir kavram tespit edilmediği için; topluluğun tamamının kullanmadığı bir adlandırma olmasına rağmen *Potskoka*, bu çalışma kapsamında söz konusu biçemi ifade etmek amacıyla operasyonel bir kavram olarak kullanılır.

biçemlerin tamamı, uygulanma sıklığı değişse de tüm Balkan halklarının benzer isimlerle tanıdığı, benzer devinimlerle hem anavatanda hem diasporada icra ettiği biçemlerdir. Bunlardan tüm Balkan göçmenlerinin, bedensel icrada en sık tercih ettiği, *Lesno* ve *Elenino*'ya özellikle değinmek gerekir. *Lesno*, 'kolay/basit' anlamına gelir. 7 vuruşlu ve düzümsel kümelenişi 3+2+2'dir. 93 Muhacereti ve 89 Göçü de dahil olmak üzere Karaağaçlı ve çevresine göçmüş tüm Balkan göçmenlerince tanınan ve en yaygın kullanılan biçemdir. 7 vuruşlu ancak, düzümsel kümelenişi 2+ 2+ 3 olan *Elenino Horo* ise kökende sadece Kuzey Bulgaristan'da icra edilen, Pirinli Pomaklar arasında tanınmayan bir biçem olmasına rağmen Göçmen Pomaklar için her müziksel edimde mutlaka kullanılan, göç esnasında karşılaşılmış kültürlerden öğrenilerek Karaağaçlı'ya taşınmış, Makedon, Boşnak, Roman gibi diğer Balkan göçmeni grupların da tanıdığı ve sıklıkla kullandığı, Balkan göçmeni olmaya dair güçlü bir simgedir. Her müziksel etkinlikte mutlaka icra edilir.

Karaağaçlılı Göçmen Pomak gençleri, Pomak ya da Balkanlı kimlikleriyle sıkı bir ilişkide olmamalarına rağmen bu kimliklere ilişkin pek çok kültürel geleneğe ilgi gösterir ve sürdürürler. Özellikle Balkan müziği ve dansları tüm gençler tarafından tercih edilir. Bu durumun simgesel bir değeri vardır. Eğlence amaçlı müziksel icralarda Balkan kökenli müziklere verilen tepki ve katılım düzeyi ile diğerlerine verilenler aynı değildir. Kökenden getirilen müzisyenlerin icralarına katılan üyelerin, takipçisi olmadıkları müzik türlerinde bile, müziğe verdikleri tepki ve dans icralarında sıradan bir memnuniyetin ötesinde rutin bedensel devinimler dışında coşku belirten devinimlerle, seslerle ve kostümlerle açık şekilde aidiyetlerini iddia ile temsil ettikleri, yücelttikleri ve pekiştirdikleri görülür.

3.1.4. Dağar

Karaağaçlı Pomak göçmen topluluğu, müziksel icranın biçemini olmasa da müzik etkinliklerinde seslendirilen dağarı belirleyen taraftır. Dağar, onu oluşturan müzik kültürel sermayenin dolayısıyla çok kimlikli olmanın sonucu olarak çeşitlidir. Bulgarca ve Makedonca başta olmak üzere çeşitli Balkan dillerindeki Pesnalar, Horolar dağarın büyük kısmını oluşturur. Geri kalan kısımda da Türkçe sözlü Popüler şarkılar, Roman havaları ve Rumeli Türküleri vardır. Dağar oluşturulurken Balkanlar'daki müziksel hareketlilikler eş zamanlı olarak takip edilir. Köken vatana gerçekleştirilen turistik geziler, akraba ziyaretleri, vatandaşlık işlemleri, düğün ve benzeri toplantılar nedeniyle yapılan ziyaretler sırasında sağlanan görsel ve işitsel kaydedilmiş müzik örnekleri, düğün kayıtları ya da katılma fırsatı bulunan müziksel etkinlikler gibi gereçlerden fikir edinilir, internet ya da Balkan ülkelerinden yayın yapan televizyon

kanalları aracılığıyla yerel ya da popüler müzisyenler takip edilir, maddi koşullar el verdiği ölçüde köken vatandan müzisyenler davet edilir ya da Balkan Göçmeni müzisyenler aracılığıyla bu paralellik sağlanır. Bu durum kökenle iletişimin kopmamış olduğu duygusu içerisindeki topluluğa, kökenle aynı paralelde yaşam sürdüğü hissiyle aidiyetine bağlılığını hem kendine hem ötekine temsil etmeye ilişkin bir tutumdur.

3.2. İcranın Balkanlaştırılması

Müziksel icra aracılığıyla kimliğin temsil ve aktarım aşamasında karşılaşılan en güçlü stratejilerden biri de icranın Balkanlaştırılmasıdır. Bu stratejiyi hem müzisyenler hem de müziksel etkinliklere katılan izler kitle kullanır. Müziksel 'öteki'nin, aidiyetin çıkarları doğrultusunda kapsanması, 'biz'im yapılması, müziksel etnisite yaklaşımına ait temel bir süreçtir. Uygulama şudur: Kullanılacak müzik parçası hangi kültürel yapının parçası olursa olsun değişime uğratılır. Önem kazanan şey icranın gerçekleşmesi sırasında kullanılan müziksel bileşenlerin Karaağaçlı Pomak göçmenlerin müziğe ilişkin kültürel normlarına ilişkin olup olmadığıdır. Müzik parçası nereye ait olursa olsun, icra sırasında tercih edilen oturtum, vokal ya da çalgısal tavır, ezgisel ya da tartımsal katmanda yapılan değişiklikler, bedensel icra gibi topluluğun kültürel bağlamına ait özellikler kullanılan tüm müziksel gereci Balkanlılık bağlamında bir icraya dönüştürür ve dolayısıyla kimliğin inşa sürecinde Balkan Göçmeni bir Pomak olmaya dair bir etnisite işaretleyicisi olarak kullanılır.

Karaağaçlılı Pomak göçmen topluluğunda, müziğin icra ortamı ritüellerin eğlence amaçlı bölümleri ya da herhangi bir ritüelistik icraya bağlı olmadan gerçekleştirilen eğlencelerdir. Bu durumunda işlev dansa uygunlukla örtüşür. Hız ve çalınan düzümlerin dansla ilişkisi de tartımsal katmanı değişmez kılar. Bedensel icranın Balkanlaştırılmasına verilebilecek örneklerden biri Pomak Göçmenler'in, hangi tür müzik olursa olsun Horo icra etme eğilimi göstermeleridir. Popüler olmaları dolayısıyla, ayrıca Balkan halklarına ait müziksel biçemlerden olduğu için icrası gerçekleştirilen Roman havalarında bile Horo bedensel devinimleri icra edilir. Her tür müzikte Horo icra etme eğilimi, Karaağaçlılı Pomak Göçmenin yeni çevreye ait olan bir ezgide kökenden aktardığı bedensel devinimleri sergileyerek, kökende gerçekleştirdiği eylemi yeni çevredekiyle örtüştürmeye çalışması olarak açıklanabilir. Ortaya çıkan şey Pomak Göçmen Kimliğinin bir başka müziksel icrasıdır.

Ezgiyi Balkanlaştırma da Balkanlı icra özelliklerini kullanarak gerçekleştirilen bir aidiyet temsilidir. Topluluğun ve tercih ettiği müzisyenlerin kendi deyişleriyle 'Balkan tarzında söyleme', Balkan sözlü müziklerinde kullanıldığı şekliyle *vibrato*, ve sese burunsu bir tını verme biçiminde iki

baskın özellikle tanımlanır. Ayrıca yine çoğu Balkan halk müziği geleneğinde var olan iki ezgi çizgisiyle icra da, ait olunan bütüne yönelik anlamları aktarması bakımından simgeseldir.

Yine Balkan tarzında söyleme gibi 'Balkan tarzında çalma' da önem atfedilen icrasal özelliklerdendir. Balkan tavrında çalmak demek, topluluğun müzik ideasına göre, bakır üfleme çalgılar, Klarinet, Davul ve çift zurna (iki ezgi çizgisinde ya da genellikle zurnalardan birinin dem tutması yoluyla icra gerçekleştirecek şekilde) kullanmak, Balkan müziklerinde vokal icrada gırtlakla gerçekleştirilen çalgısal icrada da uygulanan süslemeler ve hızlı pasajları ustaca icra edebilmek, davul, dümbelek ya da klavye ile *Horo* ve *Kyuchek* tartımsal kalıplarını, kalıplar içerisindeki güçlü vuruşları doğru icra etmek gibi özelliklere bağlıdır. Bu özelliklerin icra edilmesiyle ezgi Pomaklaştırılır ya da Balkanlaştırılır. Böylece aidiyete ilişkin anlamlar müziksel icra içerisinde bir kez daha üretilmiş, temsil edilmiş ve aktarılmış, dolayısıyla aidiyet müziksel icranın araçsallaştırılmasıyla korunmuş olur.

Sonuç

Karaağaçlı Pomak Göçmen topluluğu, göç öncesinden sahip olduğu kültürel örüntüler ile göç sırası ve sonrası süreçte kazandıklarının etkileşim alanında kimliğini Balkanlılık tahayyülleri üzerinden yeniden inşa etmiştir. Topluluk her müziksel icrada, aidiyete ilişkin simgesel anlamlarla yüklenmiş müziksel bileşenleri kullanarak bu anlamların, yeniden üretimini, temsilini, aktarımını ve dolayısıyla aidiyetin sürekliliğini sağlar. Bu yönüyle müziksel icra, Karaağaçlı Pomak Göçmen kimliğinin yeniden inşa sürecini hem kuran ve devindiren bir işleviyle diğer göçmen topluluklarıyla aynı kültürel alanda (Balkanlılık) kendi kültürel kimliğini ifade edebilmesini mümkün kılmıştır.

Kaynakça

Anderson, Benedict (2007). *Hayali Cemaatler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Assmann , Jan (2001). *Kültürel Bellek.* Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bilgin, Nuri (2007). *Kimlik İnşası.* İzmir: Aşina Kitaplar.

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

Erol, Ayhan (2005). *Popüler Müziği Anlamak*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

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

Kaemmer John E (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music.* Çev. Yetkin Özer (Yayınlanmamış çeviri), Texas: University of Texas Press.

Memişoğlu, Hüseyin (2005). *Balkanlarda Pomak Türkleri*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Özgür, Ulvi (2007). *Bulgaristan Türkleri'nin 1950-1951 Yıllarında Türkiye'ye Göçleri,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.

Silverman, Carol (2007). "Bulgarian Wedding Music between Folk and Chalga: Politics, Markets and Current Directions", *Musicology,* 7: 69- 96.

Stokes, Martin (1998). "Etnisite, Kimlik ve Müzik", *Dans Müzik Kültür- Folklora Doğru* 63: 123-148.

Şimşir, Bilal N. (1992). "Bulgaristan Türkleri ve Göç Sorunu", *Bulgaristan'da Türk Varlığı Bildiriler.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yükselsin, İ. Yavuz (2011). "Göç, Kimlik, Müzik: Pomaklarda Göçmen Kimliğin İfade Aracı Olarak Pesna", *Türkiye'de Müzik Kültürü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayımı, s: 457-462.

Kültürel Performans Bağlamında Cem Ritüeli

Cem Ritual in the Context of Cultural Performance

YUSUF BENLİ*

ÖZET

İnsanı diğer canlılardan ayıran özelliği ortaya konarak ona kimlik ve nitelik kazandıran temel olgulara dikkat çekilmiştir. İnsan topluluklarının nesiller boyunca geleneklerini aktarmalarını sağlayan en önemli unsurlardan biri olan kültür kavramı üzerinde durularak kültürel performansın fonksiyonelliğinin altı çizilmiştir.

Bu bağlamda Alevi kültürünün ibadet etme biçimi olan cem ritüellerinin, kültürel aktarımındaki performatif eylemlerine vurgu yapılarak, cem ritüeli; diğer birçok ritüelde olduğu gibi kutsal değerler içerdiğine vurgu yapılmıştır. Bu kutsallığın basında Alevi- Bektaşiliğin insanı merkeze koyan felsefesinin önemine dikkat çekilmiştir.

Ayıca insanın toplumsal hayata entegrasyon sürecinde edindiği deneyim ve bilgiler, çok yaygın bir öğrenme biçiminin parçası olarak kabul edilen cem ritüellerine katılan bireyler bu ortamdan kazandıkları deneyimle hayat boyu devam edecek olan bir öğretinin parçası olduğunun önemine değinilmiştir. Kültürel bir aktarımın gerçekleştirildiği cem ritüellerinde mekanın kendisi, kullanılan araç gereçler ve mekanın düzenleniş sekli dahil olmak üzere ortak bir bellek yaratma noktasındaki önemi dile getirilmiştir.

İnceleme alanımız olan kültürel performans baslığını anlamak için, performansın sadece "verim gücü" veya "başarı" gibi anlamları olmadığının altı çizilmiş ve performans kavramının antropoloji, sosyoloji, psikoloji, dilbilim gibi sosyal bilimlerin arasıdaki ilişkiye değinilmiştir. Kültürel performansta asıl ilgilenilen unsurun özellikle bireysel kimliğin inşası ve keşfi olduğu da ayrıca ifade edilmiştir.

Sonuç itibari ile performans sanatları kültürün yayılım, aktarımı ve devamlılığı yönünde sağladığı tespitler ortaya konmuş ve cem ritüellerinin kimlik ve etnisite bağlamındaki temsiliyeti sayesinde performans sanatlarında bir yeri olduğu tespitine varılmıştır. Alevi-Bektaşi topluluklarının en önemli kültür sembollerinden olan Cem ritüellerinin, toplumlar arasındaki iletişimi kuvvetlendirdiği ve ortak bir bellek yarattığı ortaya konmuş ve cem ritüellerinde sahneleştirme yolu ile gerçekleştirilen etkinlikler sayesinde kültürleri icra etmenin, Alevi-Bektaşi kültürünün devamlılığına bir katkısı olduğu belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Performans, Kültürel performans, Cem, Cem ritüeli

---

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Haliç Üniv. Sos. Bil. Enst. İstanbul,
Art Proficiency Student, Haliç University, Institute of Social Science, Istanbul
yusufbenli@yusufbenli.com.tr

ABSTRACT

The essential characteristics distinguishing human beings from other creatures and giving them their identity and quality are widely emphasized. One of the most important aspects that enable human communities to transfer their customs and traditions to next generations is the concept of culture; thus the functionality of cultural performance is a highlighted process.

In this context cem rituals, as a way of worshipping in Alevi culture, consist of performative actions in the transfer of culture and similar to other rituals it encompasses a wide range of sacred values. The essential factor that gives its sacred quality is Alevi-Bektashi philosophy and the central role of human beings in it.

Additionally, cem rituals are a part of an extremely vast and instructive process of learning in which people acquire various experiences and information during their integration to the society; thus it has to be highlighted that people participate a life-long process of learning by means of experiences they acquired in these rituals. Cem rituals and cultural transference occurred within them are essential to create a shared memory with their space, instruments used in these rituals and the way of organization of the space.

In the attempt of understanding the concept of cultural performance in this framework, it is emphasized that performance means not only "performance power" or "success" and this very concept is closely linked with other social sciences like anthropology, sociology, psychology and linguistics. It is also important to note that the essential role of cultural performance is the exploration and construction of individual identities.

In conclusion, it is evaluated that performance arts have active role in cultural transfer, its spread and maintenance. Another important determination of this work is that cem rituals could be analyzed as a performance art due to their representative role regarding identity and ethnicity. It is concluded that Cem rituals, as one of the most important cultural symbol of Alevi-Bektashi communities, intensify the communication between these communities and create a shared memory. Furthermore, the performative process in these rituals makes an important contribution to the survival of Alevi-Bektashi culture.

Keywords: Performance, Cultural performance, Cem, Cem ritual

Performansın "verim gücü" veya "başarı" gibi anlamları ile birlikte pek çok daha farklı açılımlarının olduğunu öncelikle ifade etmek gerekmektedir. Performans kavramı antropoloji, sosyoloji, psikoloji, dilbilim ve gösterge bilimi gibi sosyal bilimlerin çok çeşitli alanlarından beslenmekte ve bu alanlarda kullanılmaktadır. Performans kelimesini tek başına ele alıp tanımını yapmak neredeyse imkansızdır, çünkü performans bu alanlardaki işleviyle sürekli yeniden tarif edilmektedir. (Carlson, 13)

Performans kuramının öncü isimlerinden olan Richard Schener bu kuramı tanımlarken dört farklı eylemi dile getirir. Schener'e göre performans icrası; olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını gös-

termeyi açıklamak (being, doing, showing doing, explaining doing showing) şeklinde ifade edilmektedir. (Gümüş ve Gündoğan, 2010)

Kültürel performans, kültürün günlük hayattaki aktiviteler ile anlamlandırılması yaklaşımıdır.

Geleneksel bağlamda tiyatral olan insan etkinlerinin incelenmesiyle ortaya çıkan "kültürel performans" terimi birçok disiplinin içerisinde barındığı ve yine onlarca uzman kişi tarafından hakkında kitapların yazıldığı bir başlıktır. Performansın ne olduğuna dair algımızı genişletmek ve onu salt bir sanat olarak ele almayıp tarihsel, sosyal ve kültürel süreçleri anlamak için bir araç olarak görmek gerekir. (Gümüş, P. ve Gündoğan, S. 2010: 50)

Performansların ortak özellikleri; sınırlı bir zaman aralığı, bir başlangıç ve bir son, düzenlenmiş bir etkinlik, bir dizi icracı, bir seyirci, bir mekan ve bir performans durumudur. (Gümüş, P. ve Gündoğan, S. 2010: 36)

İnceleme alanımız gereği sanatta ve ritüelde performans özelliklerine baktığımızda, performans sanatlarının arasından büyük farklar olduğu görülmektedir. Gösterinin icrası, içeriği ve katılımcı kitlesi ve etkisi birbirinden çok farklıdır. (Gümüş, P. ve Gündoğan, S. 2010: 20)

Performans süreci, yukarda da ifade edildiği gibi bir zaman, mekan, icracı ve izleyici birlikteliğidir. Bir performansın nasıl ortaya konduğu hangi bağlamlarda ele alındığını, etkilerinin ne olduğunu açığa çıkarabilmek, işlevini değerlendirebilmek için bütünüyle performans süreçlerinin incelenmesi gerekmektedir. Performansın mekanı, katılımcıları ve eylemleri, performansı direkt etkileyen unsurlar arasındadır.

Ancak belli bir etkinliğin sadece kendisine bakarak onun bir performans olup olmadığı söylenemez. Bu; o anki şartlara, nasıl gösterildiğine, nasıl algılandığına bağlı olarak değişir.

Ritüelin bir performans (gösterim) olduğu görüsü çok öncelere dayanmaktadır. Emile Durkheim, ritüellerin toplumsal bütünlüğü sağladığını vurgulamıştır. Ritüellerin bir performans olarak ele alındığı genel eğilimin temelleri ise, Turner tarafından atılmıştır. Performans daha çok rol oynama ve seyredildiğinin farkında olma seklinde ifade edilmiştir. Schechner ise, Turner'in performans kavramına estetik bir boyut katarak ritüelleri, tiyatro oyunları ile benzerliği çerçevesinde kültürel bir performans olarak değerlendirir. Performanslar aktarılabilir davranışlardan oluşur. Bu yüzden de ritüellerle benzerlik kurar.

Bir performansın amacı, toplu yaratıcılık ve değiştirerek etkide bulunmak ise o ritüeldir.

Ritüeller, insanlara zorlu geçiş dönemlerinde (liminal), ilişkilerinde, hiyerarşik yapılarda, günlük yaşamın kural ve tabu savaşında yardımcı olur. Ritüel de oyun gibi, geçici olan ikinci bir gerçekliğin yaşanmasına

olanak verir. Kişi, hiçbir zaman Hamlet olamayacaktır ama oyun içinde bunun nasıl bir deneyim olduğunu keşfedebilecektir. Ritüeller ve oyunlar, kişileri kalıcı veya geçici olarak dönüştürür. Kalıcı dönüşüm etkisi olan ritüeller, "Geçiş Ritleri" (Rites de Passage) olarak adlandırılır. Geçiş ritlerinde; cenazede, düzgünde, sünnet ve benzeri etkinliklerde olduğu gibi kişi, bir statüden başka bir statüye geçerek kalıcı olarak bir dönüşüm geçirir. (Gümüş, P. ve Gündoğan, S. 2010: 35-36)

Alevi-Bektaşi Cem Ritüelleri (Cem Törenleri) ve Performans

Alevi-Bektaşi toplumunun nesiller boyunca öğretisini ve geleneklerini aktarmalarını sağlayan en önemli unsuru olan Cem Ritüeli, burada performans teorisi bağlamında ele alınmıştır. Bu bağlamda Alevi-Bektaşi kültürünün ibadet etme biçimi olan Cem ritüelleri, kültürel aktarımın sağlandığı performatif eylemler arasında yer almaktadır.

Kültürel bir eylem biçimi olarak performans durağan, tek tipleştirilmiş bir kültürün sabitlenmiş bir yansıması değil, kültürü kuran deneyimlerin ve anlamların sürekli yeniden müzakere edilmesi için bir arenadır. (Carlson 2013:242)

Alevi-Bektaşilerin belli bir topluluk eşliğinde, gerçekleştirdikleri kültürel kodlar içeren Cem ritüelleri de bu anlamda kültürel performansın sergilendiği başlıca alanlar arasındadır.

Cem ritüellerinde, kültürel aktarımın yanı sıra bireyin kişilik ve inançsal gelişimi gibi konuların aktarımı da gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle bu tarz ritüeller de insanlar birbirleriyle benzer duyguları paylaşır ve güçlü bir etkileşim içine girerler.

Toplumun birçok yönüyle analiz edilmesinde etkili olan bu inançsal ritüeller, kültürel eylemleri çözümleme noktasında farklı bir penceredir.

Bir ritüel dansı olan semah; sosyal bir performans olarak ele alındığında dinde yer alan kadın-erkek yargılarına meydan okur niteliktedir. Semah kadın ve erkeklerin beraber dans ettiği bir performanstır. Müzik, edebiyat ve dansın ayrılmaz bir parçası olduğu bu kültürde, müzik, edebiyat ve dansla ibadet etme açıkça İslam öncesi kökleri işaret etmektedir.

Bu bağlamda Cem evlerinde gerçekleştiren müziksel ve inançsal pratiklerin ritüellerdeki geleneksel kullanımları performans niteliği bakımdan önem arz eder.

Müzik ve semah cem töreninin içinde etkileyici birer performans olarak göze çarpıyor, ancak bu Cem ritüelleri esnasında sergilenen performans "artistik" bir performans nitelendirmesinin çok daha ötesindedir. Bir grup tarafından icra edilen (perform) bu ritüeller, büyük ve yüce bir birlikteliğe hizmet etmektedir.

Cem ritüellerinin temel amacı tekrarlayan öğretiler şeklinde eğitim vererek Alevi Bektaşi öğretisinin hedeflediği Kamil İnsan (İdeal Birey) yaratmak ile birlikte inançsal bağlamda manen yenilenmek, birlikte toplumsal sorgulama işlevini de gerçekleştirip adalet dağıtarak toplumsal otokontrol görevi de yerine getirmektir.

Farklı zamanlarda ve farklı içeriklerle tekrarlanan cem ritüelleri toplulukların aidiyetini güçlendirmektedir.

Kültürel yapıların aktarımında çeşitli sembol ve pratiklerle bezenmiş olan törensel uygulamaların yeri tartışılamaz derecede önemlidir.

Bu sembollerin en önemlisi zakirin bağlama icracısı ve semah gösterisidir. Cem törenindeki öğelerin ve semboller çok daha derin bir araştırma ve değerlendirmeye tabi tutulması gerekmektedir. Bu sembollerin her birinin mitolojik birer açıklaması vardır ve Cem ritüelinin her aşamasında göstergebilimi ve sembolizm oldukça açıktır.

Ayrıca Cem ritüelindeki performansın "sanat, iş ve gereklilik" bağını hep sürdürdüğü görülmektedir. Ritüelde sanat icra edilmekte, toplumsal bir görev ve iş bilinci hakim ve toplumsal bir gereklilik söz konusudur.

Bir başka boyut ise Cem ritüeli aracılığı ile gerçekleştirilen kültürel aktarımdaki performans unsurları kentleşme sürecinde değişim göstererek kültürel yaygınlaşmayı da ortaya çıkarmıştır.

Anadolu coğrafyasında kendini ve kimliğini tarihsel, toplumsal, kültürel ve siyasal bağlamda ifade etmek isteyen Alevi-Bektaşiler; geleneğinde sanat ile iç içe olmanın da avantajı ve farkındalığı ile kendi içinde yetişen usta aşık ve sanatçılar; gerek usta çırak ilişkisi, gerek ise akademik çalışmalar yolu ile performans niteliği oldukça yüksek üretimler vasıtası ile cem ritüellerine paralel alternatif ve etkin yollarla kültürel performans bağlamında kültür aktarım ile birlikte kültürel yayılım boyutunu da oluşturmuşlardır. Bin yılın türküsü (1246 bağlama ve 700 semahçı) ve Barışa Semah Dönenler (1000 semahçı) buna örnek gösterilebilir.

Toplumsal, kültürel ve kişisel kimliğin inşası ve performansın bu süreçteki önemi, yirminci yüzyılın son yıllarında hem performans hakkındaki kuramsal yazılarda hem de performanslarda en önemli meselelerden biri olmuştur.(Carlson, 2013: 81)

Bu alandaki çalışmalar, araştırmalar ve saha deneyimleri artıkça bu konu ile ilgili bilgilerde daha somut bir netliğe ulaşacaktır.

Kaynakça

Carlson, M. (2013) *Performans: Eleştirel Bir Giriş*
Gümüş, P. ve Gündoğan, S. (2010) *Mimesis Dergisi* Boğaziçi Üniversitesi Yayınları

Çanakkale Tahtacı Türkmenlerinde Sazanderlik Geleneği

Sazander Tradition in Çanakkale Tahtaci Turkmen's

SEDAT ÇILGIN*

ÖZET

Anadolu Alevi toplumlarının birçoğunda "zâkirlik" olarak isimlendirilen Tahtacı Türkmenlerindeki "sazander"lik veya "sazandar"lık, Tahtacı alevi toplumu içerisinde önemli bir saygınlığa sahiptir. Sazanderlerin *Âyin-i Cem* ritüellerinde *saz âşıklığı* görevlerinin yanı sıra, kutsal addedilen günler ve gündelik olabilecek bazı pratiklerle birlikte, ölüm, düğün, asker uğurlama, kurban, matem ayı, aşure ayı gibi özel günlerde de önemli role sahip oldukları tespit edilmiştir. Geleneğin aktarımı bakımından, sözlü kültürün ve icranın kültürel kodlar üzerinden okunması ve performans teori çerçevesinde dinamik bir iletişimsel süreç olarak değerlendirilmesi, sazanderlerin Tahtacı Alevi Türkmenleri içerisindeki konumlarının anlaşılması bakımından önem arz etmektedir. Sazanderler topluluk içerisindeki statülerini, *dede* adı verilen üst bir makamdan sonra gelen ve bizzat *dedenin* yanında kutsal bir görevi yerine getiren saz âşıkları olarak tanımlamaktadırlar. Alevi yaşam felsefesinin tüm öğelerini günümüze aktarmak ve bu bağlamda kültür taşıyıcılığı görevini de üstlendikleri görülmektedir.

Bu çalışmada, Tahtacı Alevi'lerinin *nefes* adını verdikleri sözlü kültür unsurlarının edebi ve müzikal türlerin uygulanması, sazanderlerin görevinin tanımlanması ve ritüel içerisinde performansları değerlendirilecektir. Söz konusu müzikal ve sözlü unsurlar, melodik ve edebi metin yapılarının irdelenmesi ile birlikte, etnomüzikoloji disiplini teorilerinden yararlanılarak kültürel bağlamıyla ele alınmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada, Çanakkale bölgesi Tahtacı Alevi Türkmenlerinde "sazanderlik" geleneği ve rolünün irdelenmesi performans teorileri bağlamında incelenmiş olup, yöntem olarak alan çalışması metodu izlenmiştir. Çalışma, Çanakkale ili genelinde Tahtacı Alevi Türkmenlerinin yaşadıkları Bayramiç ilçesi, Karıncalı köyü ve merkeze bağlı Atikhisar, Çiftlikdere köylerinde sürdürülmüştür. Bu çalışma katılımcı gözlem teknikleri ve sözlü tarih yöntemi kullanılarak yapılmıştır.

Sunum sırasında yapılan alan araştırması verileri görsel ve işitsel malzemelerle destelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Tahtacı alevileri, Sazander, Ayin-i cem, Kültürel performans, Sözlü kültür.

---

* Okutman-Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Yüksek Lisans Öğrencisi-Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü) sedatclgn@comu.edu.tr - s.sedatclgn@gmail.com
Lecturer-Çanakkale Onsekiz Mart University (MFA-Uludağ University, Institute of Social Sciences)

ABSTRACT

"Sazander" tradition in Tahtacı Turkmen's named as "zakirlik" in Alevi Communies of Anatolia has an important respectful through Tahtaci Alevis. Besides having Saz Asikligi roles in *Ayin-i Cem's* rituals, Sazanders has important roles in holy days and daily activities in special days including funeral, wedding, soldier's farewell, sacrifice, mourning and ashuraday ceremonies. Oral tradition and execution which are reading through cultural codes in terms of transfers of tradition, and evaluated as dynamic communicable process in the scope of performance theory is important with regard to understand the Sazanders'sposition. Sazenders are defined as "sazasiklari" which perform the important sacred duty. The status of the Sazanders comes after "Dede" which is a highest authority and they sit side by side with "Dede" in the ceremony. They also take the task of "cultural carrying" such as transfer of the elements of Alevi life' philosophy to present days. In the present study, we aim to define the tasks of Sazander's during performing the literary and musical forms such as *"Nefes"* which is an element of oral culture and rituals of Tahtacı Alevis. The musical and oral elements were culturally evaluated by examination of melodic structure and literary texts, and by utilizing the ethnomusicology theories. Thus, in the present study, the "Sazanders" tradition and their roles have been investigated in terms of performance theories in Tahtaci Alevis Turkmens living in Canakkale. Fieldwork was accepted as methodology. The study was performed with Tahtaci Turkmen's living areas which are Karincali village in Bayramic, Atikhisar and Çiftlikdere village in Canakkale. Participant observation technique and oral history method was used.

During presentation, fieldwork data will be supported with the visual and audio materials.

Keywords*:* Tahtacı Alevis, Sazander, Ayin-i Cem, Cultural performance, Oral culture.

Giriş

Bu çalışmada Çanakkale bölgesi Tahtacı Alevi Türkmenlerinde zâkirlik (sazander) geleneğinin pratikleri üzerine bir alan çalışması yapılmıştır. Alan çalışması kapsamında Çanakkale ili genelinde Tahtacı Alevi Türkmenleri tarafından bölgenin en deneyimli sazanderi olarak tanımlanan Bayramiç ilçesi Karıncalı köyün de yaşayan Mustafa Kurt, Atikhisar ve Çiftlikdere köyün de yaşayan sazanderler Ali Yavaş ve Süleyman Gürnur ile sazanderlik (zâkirlik) geleneği üzerine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Sazanderler yaşadıkları toplum içerisinde önemli bir saygınlığa sahiptir. Bu saygınlık, sadece cem ritüellerinde değil, aynı zamanda kutsal addedilen ölüm, düğün, asker uğurlama, kurban, matem ayı, aşure ayı gibi özel günlerde de önemli role sahip oldukları tespit

edilmiştir. Sazanderler kendi pozisyonlarını; dede makamından sonra gelen, yanında yer alan ve kutsal bir görevi yerine getiren saz âşıkları olarak tanımlamaktadırlar. Tahtacı Türkmenleri âşıklık geleneğinin ve Tahtacılar arasında sözlü kültürün günümüze kadar gelmesinde sazanderlerin önemli bir rol model oldukları görülmektedir. Ayrıca sazanderler, Tahtacı ritüellerinin işleyişi, mensubu olduğu topluluğun aidiyet hissinin pekişmesi ve Âyin-i Cem gibi kolektif bir ritüelin gerçekleşmesinde de önemli görevlere sahiptirler.

Sazander / Sazandar Tanımı

Anadolu da yaşayan pek çok Alevi toplumları tarafından saz âşıklığı "zâkirlik" olarak adlandırılır. Zâkirlik "*Tekkelerde zikir sırasında dervişleri teşvik için ilahiler okuyan kimse, zikreden*" şeklinde tanımlanmaktadır (Duygulu, 2014:484). Dedekargınoğlu zâkirlik geleneği için şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

> *Türk halk şiirinin ortaya çıkışında ve yaşamasında çok önemli katkısı olan Alevi âşıklık geleneği diğer bir adıyla zâkirlik, Alevi toplumunun ibadet biçimi olan cemlerin temel öğelerinden birisidir. Çünkü zâkirler cemde dedenin en yakın yardımcısıdır. Bir bakıma cemi dede ile yöneten kişidir. Zakir, dedenin himmetini (iznini) alarak saza başlar. On iki hizmetin yerine getirilişinde deyiş ve düvazları*[1] *saz ile seslendirerek, hizmetlerin yapılmasına katkı sunmaktadır. (Dedekargınoğlu.2010:347)*

Bölgede yaşayan Tahtacı Alevi Türkmenleri tarafından "zâkir", "sazander/sazandar" olarak adlandırılmaktadır. Pratikte zâkir ve sazender arasında hiçbir farkın olmadığı sadece yöresel bir ifadeyle sazander adının kullanıldığı görülmektedir. Sazander ve zâkir bölgede yaşayan Tahtacılar için aynı görevi yürütmektedir. Yapılan saha çalışmasında, Tahtacı Alevi Türkmenleri sazander kimliğinin kökenini sazander Piri"*Âşık Sadık Pir*"e bağlamakta ve günümüze kadar bu isimle geldiğini belirtmektedir. Bir başka terminolojik farklılık ise "'Âyin-i Cem'e" "Tercümen" denilmesidir. Arapçadan alınmış bir kelime olan tercüman, bir meramı anlatmak veya tasvir etmek amacıyla düzenlenmiş bir ifadeyi işaret etmektedir (Yörükan, 2011:7). Yapılan saha çalışmasında, tercüman nedir sorusuna bölgede yaşayan sazanderler tarafından "*Pirimizden böyle öğrendik*" cevabı alınmıştır.

Sazanderlik, usta çırak ilişkisiyle bir sonraki nesle aktarılmaktadır. Sazanderin gerekli öğretileri yerine getirmesi ve daha sonra ustasından

---

[1] **Duvaz İmam:** On iki imamı konu edinen deyişlere verilen isim. Alevi-Bektaşi edebiyatının önemli türlerinden biridir. Terim Farsçadır (Duygulu,2014:167).

ya da dededen "el" veya "icazet" alması geleneğin önemli ayrıntıları arasındadır. Sazanderlerin müzikalite kabiliyeti ve edebi unsurlardaki hafıza kapasitesi de hem toplumdaki hem de birçok ritüeldeki pozisyonunu önemli oranda etkilemektedir. Birçok sazanderin okur-yazar olmamasına rağmen yüzlerce nefesi hafızasında tutabilmesi, sazanderin toplum içerisindeki pozisyonu açısından önemli bir unsurdur. Sürecin devam etmesi açısından usta çırak ilişkisinde çırağın (öğrencinin) müzikal kabiliyetine dikkat edilmesi ve bu doğrultuda geleneğin bir parçası haline gelmesi de yine sazanderlik geleneği için önemli bir husustur. Ayrıca sazanderlerin en önemli enstrümanı olan "bağlama" icrasına yönelik yeteneğinin olması, öğrencinin sazanderlik görevinde başarılı olmasıyla birebir orantılı olabilmektedir.

Saha çalışmasında, Mustafa Kurt (Dık Mustafa) bir sazanderin, sazına olan aşkını bir şiirle örneklendirmiştir:

İçini matkap ile oydurdum
Göksüne beyaz sarı teller koydurdum
Kulaklarını bura bura düzen aldırdım
Hatırla hayal eyle sazım unutma beni

Aşık oldum sana canı gönülden
Senin mızrabın kartal tüyünden
Vurdukca tatlı sedalar geliyor her bir telinden
Hatırla hayal eyle sazım unutma beni

Seni öğrenmeye çok çalıştım
Sesini sesime zor kattım
Kucaklayım seni nice cemlerde kurbanlarda çaldım
Hatırla hayal eyle sazım unutma beni

Şanlı dal derler senin adına
Çalmaya doyamadım senin tadına...[2]

Sazenderin toplum içerisindeki davranışlarında dikkatli olması yapılan görüşmelerde altı çizilerek dile getirilmektedir. Örneğin, bir *tercümende* sazander özellikle kıyafet konusunda topluluğa örnek olabilecek bir titizlikle giyinmelidir. Bu kıyafetler genellikle tahtacı geleneğini ve kültürünü yansıtan kıyafetlerdir ve temizliği çok önemlidir. Öncesinde mutlaka yıkanmalı ve dış temizlik gerçekleştirilmelidir. Sazanderin iç temizliği yani kendi deyimleriyle "*İkrar*" sahibi olması, "*Eline, Beline, Diline sahip ol*" öğretisini benimsemesi önem arz etmektedir. Sazanderin Alevilik öğretileri doğrultusunda itikadı tam olmalıdır.

---

[2] KURT Mustafa, Karıncalı Köyü, Alan Kaydı, 2015

Yapılan görüşmelerde, sazanderlik geleneğinin çeşitli sorunlardan dolayı yitirilmekte olduğu dile getirilmiştir. Usta sazanderler kendi ifadeleriyle bu bozulmayı, özellikle teknolojik cihazlara ve popüler kültürün benimsenmesine bağlamaktadır. Bu nedenlerin ortaya çıkardığı toplumsal değişim ile birlikte, sazanderler cem ritüelinin işleyişi –geleneğin ve inancın- sürekliliği konusunda kaygılarını da dile getirmişlerdir. Bu durum, kitle iletişim cihazlarının yaygınlaşması, homojen ve statik olmayan halk katmanlarındaki değişimler şeklinde de yorumlanabilmektedir. Yeni nesil icracıların nefesleri ve sazander pratiklerini öğrenmek yerine, popüler müziklerle daha çok ilgilendiklerini ve bu durumun ise olumsuz anlamda değişimi de birlikte getirdiğini ifade etmişlerdir. Bu olumsuzluk sazanderler tarafından, ritüellerin eskiye nazaran daha seyrek hale gelmesi ve devam ettirilememesi anlamında değerlendirilmektedir. Bu anlamda bir değişimi Güvenç şöyle değerlendirmektedir:

> *Belli bir toplumsal çevreyle etkileşime girerek biçimlenen genetik (biyolojik) ve psikolojik yapı kolay kolay değişmez; ama değişmiş çevreyle ilk kez etkileşime giren yeni kuşaklar mutlaka değişir. Kuşak çatışması olarak bilinen ve çaresi bulunamayan evrensel sorun buradan kaynaklanır. (Güvenç, 2015:26)*

Mustafa Kurt (Dık Mustafa) geleneğin aktarımı ve itikatla ilgili kaygılarını şiirle dile getirmiştir:

Selam söyle Ali'nin oğluna
Kurduğu yola gitmez oldu Ali kulların
Her biri kendi başına yol sürmeye başladı
Mürşit buyruğuna gitmez oldu Ali kulların.

İçeri giriyor ikrar hak diyor
Dışarı görüyor ikrar yok diyor
Senin gibi dedeler gayri çok diyor
Verdiği ikrarından geri dönüyor Ali kulların.

Habarın (haberin) aldım ulu Neşebiyeden[3]
Pazarlık edelim pazar başınınan (başına)
Korkmaz oldu kulları Ali bir ulu kişiden
Artık alıp eksik satıyor Ali kullarının.

Avratlar Er'inin sözünün gitmez oldu hiçbirinin
Açığa çıkardılar gözü evliyalarının yolunun
Dört kitapta gördüm yüz bin erinin
Talipsiz[4]*Tercümensiz gidiyor Ali kullarının.*

---

[3] **Neşebiye:** Suriye'de bir bölge

Şah Atam bize bir çare
Eğdim boynumu da durdum darına[5]
Zihni verdim idim şöyle bir sakin yere
İniliye iniliye ölüyor Ali kulların.

Çanakkale Bölgesi Tahtacı Alevi Türkmenlerinin Bağlı Olduğu Ocak

Bölgede yaşayan Tahtacılar, bağlı oldukları ocağın İzmir "Yanyatır Ocağı" olduğunu dile getirmişlerdir. Coşkun bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

> *Tahtacı dedeleri "ocak" denen ve kutsal saygınlığı olan iki soydan gelir; bunlardan biri İzmir'in daha evvel köy iken ilçeye dönüştürülen Narlıdere'deki Yanyatır Ocağı, diğeri Aydın'ın Germencik ilçesine bağlı Kızılcapınar Köyü'ndeki Hacı Emir Ocağı'dır. Bu iki ocağın dedeleri birbirine bağlı olmadığı gibi bunların üstünde veya altında bir başka ocak dedesi de bulunmamaktadır. (Coşkun, 2013: 41)*

Söz konusu ocağın tarihsel sürecine değinecek olursak, konu ile ilgili olarak Yörükan;

> *"Bu ocaklara mensup dedelerden elde edilen bilgiye göre Çobanlı, Çaylak, Sivri Külâhlı, Cingöz, Üsküdarlı, Enseli, Ala Abalı, Çiçili, Mazıcı, Kâhyalı, Gökçeli, Nacarlı oymakları Yanyatır Ocağı'na bağlıdır. Şehepli, Kabakçı ve Aydınlı ise Hacı Emirli ocağına bağlı Tahtacı oymaklardır. Anadolu'nun değişik alanlarına dağılmış durumda olan bu oymaklardan Yanyatır Ocağı'na bağlı olanların en büyüğü ve diğerlerine karşı nüfuzlu olanı Çaylak Oymağı; Haci Emirli Ocağı'na bağlı olanlar içerisinde ise Şehepli Oymağı'dır. (Yörükan, 1998:178)" şeklinde açıklamıştır.*

Âyin-i Cem Ritüellerinde Sazander Pratiği

Sazanderlerin cemdeki (tercümendeki) statüsü dede makamının hemen yanıdır ve ritüelin gerekli atmosferde ilerlemesi konusunda önemli görevler üstlendiği ifade edilmektedir. Cem ritüllerin de en önemli unsurun semahlar olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda semahlar:

> *... "Cem", ya da "Muhabbet" adı verilen zümre toplantılarında; en az iki kişi ya da kimi zaman daha çok kişi tarafından dönülürler. Semah dönenlere, çoğunlukla Bağlama ya da Bağlama tipinde olup da*

---

[4] **Talip:** Alevilikte dört kapıda yola aday kişiye Can, yola giren kişiye de Talip denir.

[5] **Dara durmak:** iki el göğüste, sağ ayak baş parmağı, sol ayak üzerine konulmuş ve vücut hafif öne eğilmiş vaziyette duaya durmak.

farklı adlandırılan tezeneli bir çalgı veya herhangi bir yaylı çalgı eşlik eder. Semah dönmeye; erkekler ve kadınlar ayrı ayrı veya bir arada kalkabilirler. Semahların vokal kısımları ise, "zâkir" adı verilen bir kişi tarafından ya da "toplu (cumhur)" olarak seslendirilir. (Şenel.1998).

Sazander cemin başlangıcında üç önemli nefes dile getirmektedir. Bu nefeslere "erkân" nefesleri denilmektedir. "*Alevi-Bektaşi inancını dile getiren ilahi benzeri deyişlere "Nefes"* (Şenel.1998)" denilmesinin yanı sıra "*…alaycı, iğneleyici, hicvedici ve dünyevi hislerle yazılmış/ söylenmiş örnekleri de vardır*" (Duygulu,2014:337) Nefeslerden sonra gülbeng/ gülbang (dua) çekilir semah dönülmeye başlanır. Semah dönen üç kişi için üç nefes daha okunur bunlara "*oyuncu nefesleri*" de denmektedir. Nefeslerden sonra Cem dedenin söylemleriyle ve dualarıyla devam eder. Son olarak sazander dedenin söylemlerinde sonra "*bağlantı nefesleri*" ile semahı bağlar, buna bir nevi kapanış nefesleri denmektedir. Saha çalışmasında tesadüf edilen başlıca güfte şairleri; *"Yunus Emre"*, "*Pir Sultan Abdal"*, *"Şah Hatayi"* ve *"Kul Himmet"* olmuştur. Bazı nefeslere de son beyitte herhangi bir ulu ozanı da kapsayıcı şekilde *"Şah Ata"* da denilmektedir.

Nefes örnekleri;

1.nefes	**2.nefes**	**3.nefes**
Hani bizden de içeride erkân isteyenler Kalbini arıtsın gelsin bizimle otursun Hani bizimle lokma yiyen erenler Lokmaya sofular gelsin de bizimle otursun. Rehber okurda diviti şaşar Sofudan sofuya erkene düşer Erenler meydanında lokmalar bişer Lokmaya sofular gelsin bizimle bile otursun. Elime bir lokma verdiler nargı var	Dinlen erenler Ali'nin ününü Koyun Ali'ye dönmüş yönünü Tercümene kesilen koyunun kanını Olur olmaz akıtman dediler. Dinlen erenler dinlen Ali'nin fırağının[6] Çağırınca yakın ederdi uzağını yırağını Tercümen kesilen koyunun yüreğini Sadık edin verin yesin dediler. Bakmaz mı erenler şu Ali'nin işine Ali'ye pay ayırmışlar koyunun döşüne	Benim şahım ıspanda oturur Kokusunu rüzgarlar getirir Eksiğini pirim Ali yetirir Niyazbat[7] olsun sofular şahımız geliyor. Şahımın delili yandı Dört bir tarafında sofular döndü Kudretten de lokmalar indi Niyazbat olsun canlar şahımız geliyor. Şahımın delili yakıldı Mundar münafıklara demir halka takıldı Açıldı sancaklar guğurlar[8] çekildi

[6] **Firak:** hicran, ayrılık hüzün

[7] **Niyazbet:** hem mâli ve hem bedenî olan ibadet

[8] **Guğun**: deve

Sofudan sofuya bu yolların farkı var Her bir sofununda göreceği görgüler var Sofular görgüsünü görsün de bizimle bile otursun. Eğer sofuysan gelindik buraya Arıt kalbini girindik oraya El ettiler bizi de örf ve töreye Çekicin cerbine dayanabilen bizimle bile otursun. Güzel şah Hatayim kalbinde nura Er er önünde mülken dura Mühmini mürşit deyince buna Hakiyet günlerine dalanlar gelsin bizimle otursun.	Tercümen kesilen koyunun başına Verin dört başı kâmil olan yesin dedik. Kırmayalım erenler şu koyunun kemiğini Sürmeler çekelim sütlüce sümüğünü Bir kuyuya dolduralım ufak tefek kemiği İner gökten melekler yer dediler. Güzel şah Hatayim kefilin eyleme Yakınını ırak eyleme Ağzına verilen lokmayı çiğneme Verin şahmerdan yesin dediler.	Niyazbat olun erenler şahımız geliyor. Rehberdir taliplerin başı Mürşittir erenlerin bir eşi Allah'ınan kaldı onunda bir işi Niyazbat olun canlar şahımız geliyor Güzel şah Hatayım canım cezada Mendilim yok kaldım gazâda[9] Güzel şahım sen imdat eyle bize Niyazbat olun sofular şahımız geliyor.

Her üç nefesten sonra dede sazandara *"hayır"* vermeden önce söylenmesi gereken dua;

"Hü erenler kırklar meydanında çalınır sazım
Muhammet Ali'ye bağlıdır özüm
İmam Cafer Sadıktır pirim
Hü diyelim erenler geldim meydana"

Semah sırasında söylenen bir nefes örneği;

Gelin erenler gelin şaha gidelim
Şaha gitmeyen kulları nidelim (ne edelim)
Tatlı tatlı muhabbet edelim
Ali'm günahlarımızdan geçer böyün (bugün)

Gelin erenler gelin şaha varlım
Şahın ağzından canfeyirler alalım
Birbirimize dolular verelim
Ali dolumuzdan içer böyün (bugün)

Çok şükür eydur (iyidir)halimiz
Datlı (tatlı) söylesin datlı dilimiz
Domur (tomurcuk) domur olmuş gonca gülümüz
Ali'm güllerimizi açar böyün (bugün)

[9] **Gazâ:** düşmanla savaş, muharebeler

Güzel şahdayım Ali görelim
Yüzümüzü dabanına dabanına sürelim
Münafık kulundan geriye duralım
Ali'm iyiyi kötüyü seçer böyün (bugün)

Ayin-i Cem'de okunan bir bağlantı nefes örneği;

Gelin erenler gelin gelin
Meyte[10]*sorfu eyledi böyün*
Alay alay olmuş koşum koşum
Şah seyrana çıktı böyün (bugün)

İşte geldi Ali'nin oğlu
İnceden ince onun yolu
Talip rehberin kulu
Gül güllüğüne ersin böyün (bugün)

Nayım olan nayım gediğinde bekler
Erenler sırrını kalbinde saklar
Güzel şahım gelmiş mahallesini yoklar
Kişiler eşli eşiyle oturmuş böyün (bugün)

Destur verildi dağınandaşa
Daha neler gelir bu sağlam garip başa
Kişinin tuttuğu kötüde işe
Ahrında pişman olsa gerek böyün (bugün)

Güzel Şah Hatayım yandım tüttüm
Hey erenler irfandillerinden öptüm
Hey gaziler onikierkana yettim
Yetmiyen yerlerinde pirim Ali yetsin dediler.

Ayini Cem zamansallıkla içsel bir bağ içerisindedir. Bir yandan ayindeki her adımın zamansal düzeni belirlenir, öte yandan her adım bir öncekine bağlanır. Böylece her kutlama aynı düzeni izler ve sonsuz bir bilgi aktarımı söz konusudur. (Assman,2015:29)

---

[10] **Meyte (Murdar):** Dinî kesim usûlünce yapılmayıp kendiliğinden veya başka hayvanların saldırısı neticesi ölmüş hayvanlara verilen ad.

Ölüm Olaylarında Sazander Pratiği

Sazanderlerin cem ritüeli dışındaki görevleri de önemli bir ayrıntıdır. Örneğin tahtacılarda kişi veya kişilerin ölümü sonrasında yapılması gereken önemli ritüellerden bir kısmı sazanderlerin görevleri arasında yer almaktadır. Eğer Ölüm geç bir vakitte gerçekleştiyse, sazander ölünün başında sabaha kadar ölüm nefesleri okumaktadır. Burada eğer birkaç sazander mevcutsa, sazanderler sıralı bir şekilde üçer nefes okuyup ölüye olan saygısını, kendi değimleriyle "hizmetlerini" yerine getirirler. Ölüm nefesleri mutlaka *"Kul Himmet"* e bağlanmaktadır, yani mahlaslı olmaktadır. Ölüm nefeslerinde "*Şah"* mahlası kullanılmaz. Ölüm hadisesi gün içerisinde gerçekleşmişse eğer defin işlemi sırasından *mevtanın, erkânı okunduktan sonra, sazandar onun başucundaki "delil" in sağ tarafına oturur ve "ölümle ilgi üç nefes" okur.* (Uluocak,2014:65)

Ölüm nefesi örneği;

Şu dünyada üç nesne büktü belimi
Biri ayrılık, biri yoksulluk, biri ölüm
Yaktı bağrımı dal eyledi belimi
Biri ayrılık, biri yoksulluk, biri ölüm

Felek bir ok attı büktü belimi
Akar gözlerimin kan ile nemi
Bal yerine içirir felek zehrini
Biri ayrılık biri yoksulluk biri ölüm

Felek ağı kattı benim aşıma
Görün felek neler getirdi başıma
Toprak saçarlar gözlerime kaşıma
Biri ayrılık, biri yoksulluk, biri ölüm

Bu dünya fanidir murat alınmaz
Kötüler ölüpte iyiler kalmaz
Bildim ölümlerin çaresi bulunmaz
Biri ayrılık, biri yoksulluk, biri ölüm

Kul himmetim diyor dertli dertli söyledi
Görün dostlar felek bizi neyledi
Yıktı bu evin direğini viran eyledi
Biri ayrılık, biri yoksulluk, biri ölüm

Kurban Ritüelinde Sazander Pratiği

Yapılan görüşmelerde, kurban ritüeli iki şekilde dile getirilmektedir. Kurban ceme bağlanabilir veya ceme bağlanmadan da kurban (adak) yapılabilmektedir. Her iki durumda da sazenden nefesleri dile getirmektedir. Kurban cemlerinde yapılan pratiklerle, cemde yapılan pratiklerin aynı olduğu söylenmektedir. Kurban ritüelinde nefeslerin ilki duvaz imam nefesi olabilmektedir.

Kurban nefeslerinde, pratikte var olan ulu ozanlar ait nefesler dile getirilmektedir. Sadece "*Kul Himmet*" nefesleri okunmaz. Ölüm ritüelinde de belirttiğimiz gibi "Kul Himmet" sadece ölüm nefeslerinde dile getirilmektedir.

Kurban nefes örneği;

Dostum Muhammet'dir haktır habeybullah[11]
Söylersen Muhammet Ali'den söyle
Cihana geldi sırlı sırıllah
Söylersen Muhammet Ali'den söyle

Hasan Muhammet Hüseyin Ali
O İmam Zeynel'e demişsin belli
Muhammet Bakırı sevdim ezelden ezeli
Söylersen Muhammet Ali'den söyle

Evliya emmiye onlara aşık
Verdiler ikrarı oldular tanık
Hak meshebi İmam Caferi sadık
Söylersen Muhammet Ali'den söyle

Musayı Kazımdan kuruldu bu erkan
O İmam Rıza'dan pirim horasan
Takinen Nakinen Mühminnen inen iman
Söylersen Muhammet Ali'den söyle

Güzel Şah Hatayım Hasan-ül Askeri selveri Ali'm
Muhammet Mehtidir ol kerim
Güzel şahtayım zikret dilin deherden
Söylersen Muhammet Ali'den söyle

---

[11] **Habibullah:** Allah'ın çok sevdiği kulu.

Düğün, Asker Uğurlama, Matem Ayı, Aşure Ayı Gibi Özel Günlerde Sazander Pratikleri

Çanakkale Tahtacı Alevilerinde sazanderler, günlük yaşam içerisinde de önemli rollere sahiptir. Örneğin düğün ve asker uğurlama gibi törenlerde sazanderler nefeslerini dile getirmektedirler. Günlük yaşam pratikleri haricinde, sazanderler sazlarını sadece matem ayında (aşure ayı) çalamadıklarını, 12 günlük yas orucu süresince, yedinci günden sonra sazlarına dokunabildikleri ve matem ayına özel nefesler dile getirdiklerini belirtmektedirler.

Sazender, asker uğurlama gibi törenlerde, askere giden er için kuzu kesildiğini, kurbanın başında üç nefes söylediğini ve daha sonra kadınların asker ağıtı yaktıklarını belirtmektedir. Yapılan görüşmelerde, bu gibi günlük sosyal hadiselerde okunması gereken nefeslerle, dini ritüelleri ifade eden nefeslerin farklı olması gerektiği hassasiyetini dile getirmişlerdir. Ayin-i Cem (Tercüman) başta olmak üzere, matem ayı, aşure ayı, Hıdırellez ve dini bayramlarda, söz unsuru bakımından ayın veya günün önemini ifade eden nefesler söylenmektedir.

Hıdırellez nefes örneği	**Bayram nefes örneği**	**Muharrem ayı aşır (aşure) nefes örneği**
Hürmet deryasını nur edip gelen Hıdırellez bayramı şahı mer-dan Ali'dir Garibin nazlının halinden bilen Hıdırellez bayramı şahı mer-dan Ali'dir Bir anda cefane eder cihanı Kalbi saf olan destur dumanı Bir adıda Hıdırellez bayramı Hıdırellez bayramı şahı mer-dan Ali'dir Merdi meydan eylemektir iyi yerdir Kâfir olma gardaş çıran söner Her gördüğü Hızır bilmektir hüner Hıdırellez bayramı şahı mer-dan Ali'dir Ehli imam eyler ikrar sıfatı Hızır içer abu hayatı	İşte bayram günleri Titredi Ali'nin canları Halka kurban verdiler İsmail'i Kaldırın guzum İsmail'i deyincez (demek) İsmail'in kolunu bağladı babası Onu görünce dayanamadı ağladı anası Hakkatan indi İsmail'in duası Kaldırın guzum İsmail'i deyincez Bıçağımı çaldım (vurdum) daşa Daş yarıldı baştan başa Bakın erenler gözden inen yaşa Kaldırın guzum İsmail'i deyincez İsmail'in elinde elelim Ardından Cebrail ile Ali'im Ya Ali sende benden cömert birinin Kaldırın guzum İsmail'i deyincez Güzel şah atam günden güne	Hak âdem ayında aşır (aşüre) orucu Onu tutanlara sebeb yazılır Kerbelada yatan Hüseyin gazi Ona bakanların bezi bozulur. Birini tutana ileri dediler İkisini tutana hak yardım eder Üçüncü tutan cennet gider Onuda tutanlara sebeb yazılır. Dördünü tutana beri dediler Beşini dutana dolu verdiler Altısını tutana Ali dediler Oda hakkın katına sebeb yazılır. Yedisini tutan havada uçar Sekizini tutan gülbenzini çeker Dokuzunu tutan cennetin kapısını açar Oda hakkın katına sebeb yazılır. Güzel Şahatam onunu tutana zahmet

Kendisi seyreder izahatı sıfatı Hıdırellez bayramı şahı mer- dan Ali'dir Yörü güzel şah atam bu dem- den içer Şükür ederse sıratı geçer Hızır Âdem baba arayıp seçer Hıdırellez bayramı şahı mer- dan Ali'dir	bayram Korkmasın kullar eylesin seyran Koçtan kurban indi her derde derman Kaldırın guzum İsmail'i deyincez	Onbirini tutana okunur rahmet Onikisini tutana hayata yazılır Binbirmeleykiyüzbin şehit Ali'ye yazılır.

Sonuç

Yapılan saha çalışmasında görülmektedir ki; sazanderlik, Çanakkale Tahtacı Alevi Türkmenlerinde önemli bir statüye sahiptir. Bununla birlikte sazenderler, geçmişten, günümüze kültür aktarımı konusunda önemli görevler üstlenmişlerdir. Gerek müzikal geleneğin gerek sözlü geleneğin aktarımı sazanderliğin önemli görevleri arasında yer almaktadır.

Saha çalışmasında sazanderlerin okudukları nefeslerde çoğunlukla karşılaşılan başlıca güfte şairleri; *"Yunus Emre"*, *"Pir Sultan Abdal"*, *"Şah Hatayi"* ve *"Kul Himmet"* olmuştur. Bazı nefeslere de son beyitte herhangi bir ulu ozanı da kapsayıcı şekilde *"Şah Ata"* da denilmektedir. Cem (Tercümen) haricindeki ritüeller ve günlük yaşamdaki ihtiyaçlar, geleneğin aktarımı açısından, sazanderlik konumunu çok önemli kılmaktadır.

Bölge yaşayan sazanderler günümüzde geleneğinin bir değişim sürecinden geçtiğini ve bu değişimin olumsuz anlamda kültürel yozlaşmayı da beraberinde getirdiğini belirtmişlerdir. Popüler kültürün toplum içinde yaygınlaşmasının bir sonucu olarak değerlendirdikleri bu değişimin sazanderlik geleneğinin sürdürülmesi açısından tehlikeli boyutlara vardığını ifade etmişlerdir. Son zamanlarda Tahtacı Türkmenlerindeki ritüellerin eskiye nazaran daha seyrek hale gelmesi de bu fikri doğrulamaktadır.

Sonuç olarak, Tahtacı Türkmenlerinde kültürel belleğin ve sözlü kültürün aktarımı bakımından cem gibi önemli bir ritüelin devamlılığı başta olmak üzere, sazanderler olası günlük ritüellerde de önemli bir göreve sahiptir. Sazanderi özel kılan hususlardan biriside şüphesiz ki müzikal kabiliyetidir. Sazanderin bağlama çalabilmesi, söz unsurlarını hafızasında tutabilmesi, nefes repertuarına hâkimiyeti ve gerektiği ortamlarda nefesleri birbirine bağlayabilme becerisini, performans teori bağlamında kültürel kodların aktarılması ve kültürel belleğin devamlılığı açısından değerlendirebiliriz. Aynı zamanda bu durum sazanderlerin, Tahtacı

Türkmenleri arasında saygınlık kazanması ve ritüeller içerisinde önemli bir konuma sahip olmaları anlamına da gelebilmektedir.

Kaynakça

ASSMAN Jan (2015), *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik,* 2. B, çev: Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

BOZKURT Güvenç (2015), *Kültürün ABC'si*, 7. B, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

ÇIPLAK COŞKUN Nilgün (2013), "Tahtacılar ve Tahtacı Ocaklarına Bağlı Oymakların Yerleşim Alanları". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşi Veli Araştırma Dergisi*, (ed.) Hüseyin Gümüş, sayı 68, Gazi Üniversitesi T.K ve H.B.V.A.D. Yayınları, ss. 33-54

DEDEKARGINOĞLU Hüseyin (2010), "Dünkü ve Bugünkü Alevilik". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşi Veli Araştırma Dergisi,* (ed.) Gıyasettin Aytaş, sayı 56, Gazi Üniversitesi T.K ve H.B.V.A.D. Yayınları, ss. 327-348

DUYGULU Melih (2014), *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, 1. B, Işık Tabar Gencer, İstanbul, Pan Yayıncılık.

ULUOCAK Şeref (2014), "Kazdağı Tahtacı Türkmen Kozmonolojisinde "Hakka Yürümek", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşi Veli Araştırma Dergisi*, (ed.) Hüseyin Gümüş, sayı 71, Gazi Üniversitesi T.K ve H.B.V.A.D. Yayınları, ss. 55-82

ŞENEL Süleyman (1998), *Türk Halk Müziği Nazariyatı*, (Yayımlanmamış ders notları), İstanbul.

YÖRÜKAN, Yusuf Z. (1998), *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*, 4. B, Haz. Turhan Yörükan, Ankara, T.C. K.B. Yayınları.

YÖRÜKAN Yusuf Z (2011), *Alevi Bektaşi Tahtacı Nefesleri*, Haz. Turhan Yörükan, İstanbul, Ötüken Yayınları.

KAYNAK KİŞİLER (GÖRÜŞMELER)

KURT, Mustafa, (Dık Mustafa), (2015), Karıncalı Köyü, Bayramiç, Çanakkale.
[Görüşme Tarihi: 15. 11. 2015; Görüşme Yeri: Karıncalı Köyü]

YAVAŞ, Ali, (Ali Amca), (2015), Çiftlikdere Köyü, Çanakkale
[Görüşme Tarihi: 17. 11. 2015; Görüşme Yeri: Çiftlikdere]

GÜRNUR, Süleyman, (2015), Atikhisar Köyü, Çanakkale
[Görüşme Tarihi: 17. 11. 2015; Görüşme Yeri: Çiftlikdere]

Çalgı Öğretmenlerinin Performans Değerlendirme Ölçütleri

Performance Assessment Criteria for Instrument Teachers

NİHAN YAĞIŞAN*
GÖKMEN ÖZMENTEŞ**

ÖZET

Geniş bir düzleme yayılan müzikte performans araştırmalarında performansın değerlendirilmesi çalgı eğitimcileri açısından büyük önem taşımaktadır. Sınav ya da konser performansının değerlendirilmesi sırasında farklı değerlendirme ölçütlerine başvurulması sonucunda oluşan puanlayıcılar arası düşük uyumun yarattığı güvenirlik sorunları alanyazında rapor edilmiş durumdadır. Bu noktada sorun iki noktada belirmektedir: a) Performans ölçütleri (ne puanlanacaktır?), b) Değerlendirme ölçütleri (nasıl puanlanacaktır? Hangi performans ölçütlerine önem verilmektedir?). Çalgı performansının değerlendirilmesinde yorum ve artistik gibi subjektif ölçütlere oranla teknikle ilgili gözlemlenebilir ve objektif becerilerin puanlanmasına daha fazla rol verildiği görülmektedir. Ancak çeşitli etkenlere dayanan iki performans arasındaki farklılık vb. durumlar sınav ve konser ortamlarında sıklıkla yaşanan sorunlar olup, performansın değerlendirilmesinde güçlük üretmektedir. Alanyazında çalgı performansının değerlendirilmesinde üç temel varsayıma vurgu yapılmıştır: a) Performans değerlendirmesi deneyimli dinleyiciye (puanlayıcıya) aittir, b) performans değerlendirmesinde deneyimli dinleyiciler tutarlık sahibidir, c) performans değerlendirmesinde deneyimli dinleyiciler teknik ve yorum gibi performansın farklı boyutlarına odaklanabilirler. Değerlendirme sürecinde puanlayıcıların performansa bakış ve değerlendirme ilkeleri arasında, sayılan varsayımların dışında kalan farklar önemli bir sorun oluşturmaktadır. Bu açılardan araştırmanın amacı, Antalya'da mesleki müzik eğitimi verilen kurumlardaki çalgı öğretim elemanlarının çalgı performansı değerlendirme ölçütlerini belirlemek ve karşılaştırmaktır. Araştırmada veriler çalgı öğretim elemanlarıyla yapılacak yüz yüze görüşmeler ve araştırmacılar tarafından geliştirilen "Çalgı Performansında Değerlendirme Ölçütleri" başlıklı form aracılığı toplanmıştır. Araştırma sonunda, puanlayıcılar arası Interclass Correlation Coefficent katsayısı r=.87 olarak bulunmuştur. Ayrıca, performans değerlendirme ölçütleri arasında orta ve yüksek düzeyde pozitif yönde korelasyon-

* Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Antalya,
Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Antalya
nihanyagisan@yahoo.com

** Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Antalya
Assoc. Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Antalya
gozmentes@gmail.com

lar olduğu görülmüştür. En yüksek düzeyde korelasyonların *teknik yeterlik* ile; *ritmik netlik (.812;p<0,01), stilistik yeterlik (,760;p<0,01), ton kalitesi (,702;p<0,01)* ve *ritmik netlik* ile *stilistik yeterlik (,753;p<0,01)* arasında olduğu görülmektedir. Performans ölçütlerinin puanlayıcıların cinsiyet, mezun oldukları kurum ve çalıştıkları kuruma göre anlamlı farklılık gösterdiği anlaşılmıştır. Kadın puanlayıcıların teknik yeterlik, ritmik yeterlik ve stilistik yeterlik ölçütlerine erkek puanlayıcılara oranla anlamlı düzeyde daha fazla puan verdikleri belirlenmiştir. Konservatuar mezunu puanlayıcılar, sahnede tavır ölçütüne GSF Müzik ve Eğitim Fakültesi Müzik ABD mezunu puanlayıcılara göre anlamlı düzeyde yüksek puan vermişlerdir. Ayrıca konservatuarda görev yapan puanlayıcıların stilistik yeterlik, sahnede tavır ve çalgıyla bütünleşme ölçütlerine GSF Müzik Bölümünde görev yapan puanlayıcılara göre anlamlı düzeyde daha yüksek önem verdikleri anlaşılmıştır. Bunun dışında, performans ölçütleri ve diğer değişkenler arasında anlamlı farklılıklara rastlanmamıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, çalgı eğitimi, performans, performance ölçütü.

ABSTRACT

Music performance studies have a very broad range and performance assessment, though it is not one of the noteworthy subjects quantitatively, is very important for instrument teachers. The reliability problems caused by weak consistency among evaluators, which is created by the use of different assessment criteria during the assessment of an examination or concert performance has been reported in the relevant literature. The problems focus on two points: a) performance criteria (what to score), and b) assessment criteria (how to score). It has been determined that the scoring of technique-related observable and objective skills has a greater role in the assessment of instrument performance than subjective criteria such as interpretative and artistic qualities. Situations like the difference between two performances due to various factors are common problems in examinations and concerts, which creates difficulty in the assessment of performances. Some approaches have argued that performance evaluation focuses on real life conditions outside concerts and examinations. However, it has been accepted that these approaches and practices are not favorable on educational grounds. The relevant literature emphasizes three fundamental assumptions in performance assessment: a) performance assessment is done by an experienced listener (evaluator), b) experience listeners are consistent in performance assessment, and c) experienced listeners may focus on different dimensions of a performance such as technique and interpretation. Of the performance approach and assessment principles followed by evaluators in the assessment process, the differences other than the differences listed remain an important problem. Minimizing assessment errors caused by weak consistency between evaluators, which results from the difficulty to describe a performance as good, successful or adequate, is important to provide instrument education in a consistently fair way. Thus, this study aimed to identify and compare the instrument performance assessment criteria of the instrument teachers in occupational music education institutions in Antalya. The study data have been collected during interviews with instrument teachers and using the Assessment Criteria in

Instrument Performance form, which was created by the researchers. Interjudge reliability, calculated using the Interclass Correlation Coefficent was acceptable (*r* = .87). Moderate and high positive correlations were found between performance criteria's. Strongest correlations were found between *technical security* and *rhythmic accuracy (.812;p<0,01),stylistic accuracy (,760;p<0,01),tonal quality (,702;p<0,01)* and between *rhythmic accuracy* and *stylistic accuracy (,753;p<0,01)*. There were significant gender, graduation and institutional differences between raters. Female raters were significantly tend to give more importance to some performance criteria's, such as *technical security, rhythmic accuracy* and *stylistic accuracy*. Finally, no significant differences were found among practice strategies and other variables.

Keywords: Music education, instrument education, performance, performance assessment

Giriş

İnformal ortamlarda müziksel performans değerlendirmesinin tamamen kişisel ve sübjektif ölçütlere göre yapılması herhangi bir sorun üretmeyen ve normal karşılanan bir durum olsa da, müzik eğitimi sürecinde eğitimcilerin aynı rahatlığı yaşadığı söylenemez. Çünkü müzik eğitimcisinin formal ortamlarda yürüttüğü performans değerlendirmesi, özellikle bir müzik eğitimi programında önceden belirlenen hedeflere ulaşılma amacı taşıdığından, günlük müzik dinleme etkinliğinin ötesinde bir takım ince ölçütlere uyulmayı zorunlu kılmaktadır. Thompson ve Williamon'a (2003: 23) göre, müzik eğitimcilerinin bir takım yazılı, "ölçüt temelli" değerlendirme sistemleri kullanması da tamamen bu gereksinimin sonucudur. Bu çabanın sonucu olarak uluslararası alanyazında, özellikle de çalgı eğitimi alanında, çok sayıda geçerli ve güvenilir değerlendirme formu geliştirilmiştir (Zdinski ve Barnes, 2002; Wesolowski, 2015a, 2016; Russell, 2010; Wrigley ve Emerson, 2013; Wapnick ve Darrow, 2013; Silverman, 2011; Latimer ve diğ., 2010; Wapnick ve diğ, 2009; Smith ve Barnes, 2007). Thompson ve Williamon'a (2003) göre bu standartize edilmiş formlar aracılığı ile çalgı performansını değerlendirme girişimleri üç temel varsayıma dayanır:

- Performans değerlendirmesi deneyimli dinleyiciye (eğitimciye) aittir,
- Performans değerlendirmesinde deneyimli dinleyiciler tutarlık sahibidir,
- Performans değerlendirmesinde deneyimli dinleyiciler teknik ve yorum gibi performansın farklı boyutlarına odaklanabilirler.

Bu varsayımların ortak noktası değerlendirmenin, dinleyici/puanlayıcı olarak tanımlanan ve kendileri de bir çalgıda ustalaşmış, deneyimli eğitimciler tarafından yapıldığıdır. Ancak bu "deneyim" avantajına rağmen, çalgı performansı değerlendirme süreçlerinde farklı değerlendirme ve bakış açılarından kaynaklanan sıkıntılar/tartışmalar çoğu zaman gözlemlenebilmektedir (Weselowski ve diğ., 2015b). Bu farklılıklar değerlendirme tekniklerine de doğrudan yansımış görünmektedir. Bergee (2003) çalgı performansının değerlendirilmesinde iki temel yaklaşım tanımlamıştır: ölçüt temelli standart ölçekler (rubrik, Likertvb) ve genel yaklaşım içeren puanlama tekniği. Farklı ve sübjektif perspektiflerin yarattığı puanlayıcılar arası düşük uyum kaynaklı güvenirlik sorununu çözmeye yönelik geliştirilen ölçüt temelli standart ölçeklerinin de eğitimciler tarafından her zaman kullanılmadığı da bilinmektedir. Örneğin; Bergee (2003) ölçüt temelli standart ölçekleri kullanan puanlayıcıların müzikal performansa odaklanma ve değerlendirmede güçlükler yaşadıklarını belirtmiştir. Bir başka deyişle, puanlayıcılar ölçekten çok performansa odaklanmak istemekte ve ölçek kullanmaktan uzak durma eğilimi göstermektedirler. Kimi puanlayıcıların içselleştirilmiş, sözel olarak ifade edilmesi güç ve diğer puanlayıcıların ölçütleri ile ilişkilendirilmesi gerekmeyen kişisel ölçütlere başvurmaya eğilim gösterdiği, yani genel bir yaklaşımı tercih ettikleri rapor edilmiştir (Thompson ve diğ, 1998). Hatta, Asmus (1999) kimi müzik öğretmenlerinin müziği objektifleştirmekten kaçındıklarını belirtmiştir. Ancak alanyazında çalgı performansının değerlendirmesi hakkındaki kuramsal çalışmalar ve geliştirilen değerlendirme formları eğitimcileri/puanlayıcıları bu konuda objektif ve işbirlikli çalışmaya zorlar boyuta ulaşmış durumdadır.

Goolsby (1999) çalgı eğitiminde dört tip değerlendirme tanımlamıştır: yerleştirici, özetleyici, tanılayıcı ve biçimleyici değerlendirme. Müzikte yerleştirici değerlendirme yetenek sınavları, yarışmalar, çeşitli amaçlarla yapılan seçmeler gibi öğrencileri belirli bir program ya da konuma yerleştirme amaçlı yapılan değerlendirmelerdir. Özetleyici değerlendirmeler ise çoğunlukla konser, festival, resital vb. final ürünleri kapsamında topluluk önünde yapılır. Tanılayıcı değerlendirmede öğretmen öğrencilerin öğrenme problemlerini belirlemeye yönelik günlük, küçük değerlendirmeler yapar. Biçimleyici değerlendirmede ise öğrenme problemlerine odaklanmaktan çok öğrenmenin süreç içindeki düzeyini belirlemeye yönelik değerlendirmeler yapılır (Goolsby, 1999).

Ölçüt temelli standart ölçekleri kullanan puanlayıcılar arası uyumu ve böylece ölçeklerin geçerliğini inceleyen araştırmaların (Bergee, 2003; Parkes, 2006; Ciorba ve Smith, 2009; Latimer ve diğ, 2010) varlığı, çalgı performansının değerlendirme sürecinde mutabakata varılmış bir takım ölçütlerin olduğunu göstermektedir. Bu araştırmalarda puanlayı-

cıların farklı ölçütler kullanmadıkları, sadece her bir ölçüte kendi yargıları doğrultusunda puan verdikleri görülmektedir. Parkes (2012), artık ölçüt temelli standart ölçeklerde teknik, entonasyon, ritim, müzikal ifade, cümleleme, yorum vb. değerlendirme ölçütlerinin yerleşmiş boyutlar olduğunu belirtmiştir. Bunu ölçüt temelli standart ölçeklerin en büyük avantajı olarak görebiliriz aslında. Mutabakata varılmış ölçütlere verilen farklı puanların bile geçerlik sorunu yarattığı düşünüldüğünde daha derin sorular ortaya çıkmaktadır: Puanlayıcılar değerlendirme sürecinde farklı ölçütler kullanma eğiliminde olabilir mi? Ortak performans/değerlendirme ölçütlerine odaklansalar bile her ölçüt her puanlayıcı için aynı önemde midir? Performans değerlendirme ölçütleri kendi aralarında herhangi bir korelasyona sahip midir? Bu bağlamda; araştırmada şu spesifik sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır:

Lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren farklı dallardaki çalgı öğretim elemanlarının performans değerlendirme ölçütleri;

a) arasında istatistiksel açıdan uyum var mıdır?
b) arasında hangileri öne çıkmaktadır? ve aralarındaki korelasyon düzeyi nedir?
c) onların cinsiyet, çalıştıkları kurum türü, akademik unvan, mesleki deneyim, mezun oldukları kurum türü ve çalgılarına göre anlamlı farklılıklar göstermekte midir?

Yöntem

Araştırmada veriler karma yöntem (mixed method) yaklaşımı ile toplanmıştır. Creswell ve diğ.'nin (2003) nitel ve nicel yöntemlerin birleştirilmesi olarak tanımladığı karma yöntemle araştırma yapmak, araştırmacıya çeşitli yöntemler kullanarak olayları bir çerçeve içerisinde sunma, analiz etme ve bir araya getirme olanağı sunmaktadır (Baki ve Gökçek, 2012). Çalgı eğitimcilerinin performans değerlendirme ölçütlerinin kendilerine uygunluğuna ilişkin verdikleri puanlar araştırmanın nicel boyutunu, bu ölçütlere ilişkin sundukları görüşleri de araştırmanın nitel boyutunu oluşturmuştur.

Çalışma Grubu (Puanlayıcılar)

Araştırmada Antalya'da lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren farklı dallardaki çalgı öğretim elemanlarının tümüyle çalışılmıştır. Bu bağlamda Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı'ndan 10, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nden de 6 öğretim elemanıyla çalışılmıştır. Bulguların pedagojik açıdan tutarlık göstermesi ve böylelikle yorum kolaylığı sağlaması amacıyla sadece batı müziği alanında çalgı eğitimi veren öğretim elemanları ile çalışılmıştır.

Öğretim elemanlarının çalgılara göre dağılımı ise Tablo 1.'de verilmiştir.

Veri Toplama Aracı

Veriler, Thompson ve Williamon'ın (2003) (çalgı performansı) Puanlama Formu temel alınarak araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir. Orijinali *Associated Board of the Royal Schools of Music*'e (Harvey, 1994) dayandığı için formdaki performans ölçütlerinin alanyazında uzun süredir kullanılan ve üzerinde mutabakata varılmış ölçütler olduğu düşünülebilir.

Tablo 1. Öğretim Elemanlarının Çalgılara Göre Dağılımı

Çalgı	f	%
Gitar	3	18,8
Piyano	7	43,8
Flüt	1	6,3
Viyola	1	6,3
Keman	1	6,3
Viyolonsel	2	12,5
Obua	1	6,3

Formda performans ölçütleri çalgıda yeterlik, müzikalite, iletişim/sunum ana kategorileri ve bunlara ait alt kategoriler halinde yer almaktadır. Form, bu araştırmada iki bölümden oluşacak şekilde düzenlenmiştir. İlk bölümde puanlayıcı öğretim elemanlarının kişisel bilgileri toplanmaktadır. Performans ölçütlerine ilişkin puan ve görüşler ise formun ikinci bölümünde yer almıştır. Formun ikinci bölümü Harvey'in (1994) ve Thompson ve Williamon'ın (2003) orijinal formuna göre iki noktada değişiklik göstermektedir. İlk olarak, ezbere çalma becerisi bir performans ölçütü olarak eklenmiştir. İkinci olarak da form, araştırmanın nitel boyutunu oluşturan, puanlayıcı öğretim elemanlarının her bir performans ölçütü hakkındaki görüşlerini alabilecek şekilde düzenlenmiştir. Bu aşamaların sonunda araştırmada kullanılan formdaki performans ölçütleri Tablo 2.'de sunulmuştur.

Tablo 2. Puanlama Formundaki Performans Ölçütleri

	Ölçütler
Çalgıda Yeterlik	1. Teknik Yeterlik
	2. Ritmik Netlik, Artikülasyon
	3. Ton Kalitesi
Müzikalite	4. Stilistik Yeterlik
	5. Yorum Yeteneği

	6. Ezber çalma
	7. İfade Gücü
İletişim/Sunum	8. Sahne Tavrı
	9. Çalgıyla Bütünleşme
	10. Samimi Bir İletişim
	11. Stresle Başa Çıkabilme

Bulgular

Puanlayıcılar Arası Korelasyon

Araştırmada ikiden fazla puanlayıcı olduğu için puanlayıcılar arası uyumun belirlenmesi amacıyla Interclass Correlation Coefficent katsayısı tespit edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda puanlayıcılar arası uyum katsayısı r=.87 olarak bulunmuştur. Bu sonuç, araştırma kapsamındaki çalgı öğretim elemanlarının performans ölçütlerine yüksek düzeyde uyumla yaklaştığını göstermektedir.

Performans Değerlendirme Ölçütleri Arasındaki Korelasyon

Tablo 3.'de puanlayıcılarının değerlendirme ölçütlerine verdikleri puanlara ait ortalama ve standart sapmalar görülmektedir. Buna göre, en yüksek puanı alan, bir başka deyişle puanlayıcıların en fazla önem verdikleri değerlendirme ölçütlerinin; ritmik netlik ($\bar{X}$=8,87), teknik yeterlik ($\bar{X}$=8,81), stresle mücadele ($\bar{X}$=8,43) ve ton kalitesi ($\bar{X}$=8,37) olduğu görülmüştür. Ezber çalma ($\bar{X}$=5,93) ve sahnede tavır ($\bar{X}$=5,50) ölçütleri ise en az puanı alan, en düşük önemdeki değerlendirme ölçütleri olarak belirlenmiştir.

Tablo 3. Performans Değerlendirme Ölçütlerine Ait Betimsel İstatistikler

Ölçütler	N	$\bar{X}$	S.S
Teknik Yeterlik	16	8,81	1,22
Ritmik Netlik	16	8,87	1,58
Ton Kalitesi	16	8,37	1,40
Stilistik Yeterlik	16	7,56	2,12
Yorum Yeteneği	16	8,06	1,65
Ezber Çalma	16	5,93	2,83
İfade Gücü	16	7,81	1,72
Sahnede Tavır	16	5,50	2,73
Çalgıyla Bütünleşme	16	8,00	2,65
Samimi İletişim	16	6,31	2,72
Stresle Mücadele	16	8,43	2,03

Değerlendirme ölçütleri arasındaki korelasyonları belirlemek amacıyla yapılan Pearson Korelasyon analizi sonuçları elde edilen korelasyon matrisi Tablo 4.'de sunulmuştur. Puanlayıcıların performans ölçütlerine verdikleri puanlar bağlamında değerlendirme ölçütleri orta ve yüksek düzeyde pozitif yönde korelasyonlar olduğu görülmüştür. En yüksek düzeyde korelasyonların *teknik yeterlik* ile; *ritmik netlik (.812;p<0,01), stilistik yeterlik (,760;p<0,01), ton kalitesi (,702;p<0,01)* ve *ritmik netlik* ile *stilistik yeterlik (,753;p<0,01)* arasında olduğu görülmektedir. Bunun dışında *teknik yeterlik* ile *sahnede tavır (,608;p<0,05)*, *çalgıyla bütünleşme (,680;p<0,05)* ve *sahnede tavır* ile *stilistik yeterlik (,682p<0,01), çalgıyla bütünleşme (,633;p<0,01)* ve *stilistik yeterlik* ile *ton kalitesi (,681;p<0,01)* arasında orta düzeyde korelasyonlar tespit edilmiştir. En düşük korelasyonların ise *teknik yeterlik* ile *çalgıyla bütünleşme (,533;p<0,05*) ve *ton kalitesi* ile *yorum yeteneği (,534;p <0,05)* arasında olduğu görülmüştür. Aslında bu düzey korelasyonların bile istatistiksel açıdan anlamlı ve orta düzeyde olduğu düşünüldüğünde araştırma kapsamında ele alınan performans ölçütleri arasında kavramsal ve uygulama açısından önemli bir bütünlük olduğu söylenebilir. Yüksek düzeydeki korelasyonların puanlayıcıların sundukları görüşlere de yansıdığı görülmüştür. Puanlayıcılar en fazla teknik yeterlik ve ritmik netlik ölçütleri hakkında görüş bildirmişler ve önemlerini vurgulamışlardır.

> "…çalgıcının bestecinin tasarladığı müziği dışarıya aktarabilmesi açısından o eserin teknik seviyesine uygun bir teknik yeterliliğe sahip olması görüşündeyim" (Kadın, Kons, Flüt).
>
> "….ritmik netlik ve artikülasyonun performanstaki yeri teknik yeterlik kadar önemlidir. Her üçü başarılı bir birleşim oluşturduğunda performans kalitesi yükselir" (Kadın, Kons, Obua).
>
> "…teknik yeterlik, eserlerde teknik açıdan zor olan pasajları "gerektiği" şekilde çalmayı sağladığı için çok elzemdir" (Erkek, GSF, Piyano).

Bazı puanlayıcılar teknik yeterliği özellikle güç pasajların performansı için gerekli bir zorunluluk olarak görürken, ritmik netlik ve artikülasyonu daha çok birlikte müzik yapabilme becerisinin gelişimi açısından bir kazanım olarak tanımlamışlardır:

> "Ritmik netlik ve artikülasyonu tekniğin bir öğesi olarak değerlendiriyorum. Özellikle başka çalgı/çalgılarla müzik yaparken son derece önemli olduğu görüşündeyim."(Kadın, Kons., Flüt)
>
> "Ritmik netlik ve artikülasyon sorunları yaşayan bir öğrenci özellikle eşlikte, oda müziğinde ve orkestrada çalarken zorluk yaşayacaktır" (Kadın, Kons, Viyolonsel)

Tablo 4. Performans Değerlendirme Ölçütleri Korelasyon Matrisi

	Teknik Yeterlik	Ritmik Netlik	Ton Kalitesi	Stilistik Yeterlik	Yorum Yeteneği	Ezber Çalma	İfade Gücü	Sahnede Tavır	Çalgıyla Bütünleşme	Samimi İletişim	Stresle Mücadele
Teknik Yeterlik	1	,812**	,702**	,760**				,608*	,533*		
Ritmik Netlik	,812**	1	,589*	,753**			,601*	,600*	,680**		
Ton Kalitesi	,702**	,589*	1	,681**	,534*						
Stilistik Yeterlik	,760**	,753**	,681**	1				,682**	,566*		
Yorum Yeteneği			,534*		1						
Ezber Çalma						1					
İfade Gücü		,601*						,588*			
Sahnede Tavır	,608*	,600*		,682**			,588*	1	,633**	,542*	
Çalgıyla Bütünleşme	,533*	,680**		,566*				,633**	1		
Samimi İletişim								,542*		1	
Stresle Mücadele											1

**Korelasyon 0.01 düzeyinde (2-tailed) önemli
* Korelasyon 0.05 düzeyinde (2-tailed) önemli

Teknik yeterliğin birçok performans ölçütü ile içerdiği yüksek korelasyon bir puanlayıcının ifadesinde özetlenmiş durumdadır:

> "Çalışılan esere göre gerekli teknik yeterliliğe sahip olmayan bir öğrencinin kas-iskelet sistemi de hazır olamayacağı için çok büyük olasılıkla entonasyon, ritim, acilite, artikülasyon ve stilistik özellikler açısından performansta yetersiz kalabilir. Ayrıca fiziksel olarak kendini zorlayacağından ileride sakatlıklara sebep olabilir"(Kadın, Kons. Keman)

Ritmik netlik ve stilistik yeterlik arasındaki ,753 düzeyindeki yüksek korelasyonun izlerini bir puanlayıcının şu görüşlerinde görmek de olasıdır:

> "Ritmik netlik ve artikülasyonun olmadığı takdirde eserin doğru anlaşılabilmesi, bestecinin beklentilerini karşılaması, stilin aktarılabilmesi ve beraberliğin sağlanabilmesi söz konusu olamamaktadır (Kadın, Kons., Keman)"

Performans Değerlendirme Ölçütleri ve Puanlayıcıların Bireysel Özellikleri

Puanlayıcıların cinsiyetine göre performans ölçütlerine verdikleri puanlar arasındaki farkın anlamlılığını test etmek için yapılan non-parametrik Mann Whitney-U testi sonuçlarına göre kadın puanlayıcıların teknik yeterlik (Mann Whitney-U=9,500;p<.05), ritmik netlik

(Mann Whitney-U=10,000;p<.05) ve stilistik yeterlik (Mann Whitney-U=8,000;p<.05) ölçütlerinde erkek puanlayıcılara göre daha yüksek puanlar verdikleri, bir başka deyişle daha önemsedikleri görülmüştür. Ayrıca, performans ölçütlerine verilen puanların puanlayıcıların mezun oldukları okul türüne göre anlamlı farklılık gösterdiği anlaşılmıştır. Yapılan non-parametrik Kruskal-Wallis-H testi sonuçları Tablo 5.'de sunulmuştur.

Tablo 5. Puanlayıcıların Mezun Oldukları Okul Türüne Göre Performans Ölçütlerine Verdikleri Puanlar Arasındaki Farkın Anlamlılığını Test Etmek İçin Yapılan Non-Parametrik Kruskal Wallis-H Testi Sonuçları

Performans Ölçütü	Okul Türü	N	X2	sd	P
Sahnede Tavır	Konservatuar	9	6,206	2	,45*
	Eğitim Fak.	6			
	GSF Müzik	1			

*p<.05

Farkın kökenini bulmak için ayrı ayrı Mann Whitney-*U* testleri yapılmıştır. Buna göre farkın Konservatuvar ve Eğitim Fakültesi mezunu öğretim elemanlarından kaynaklandığı görüldü (Mann Whitney-*U*=6,500; p<0.05). Puanlayıcıların çalıştıkları kuruma göre performans ölçütlerine verdikleri puanların anlamlı şekilde farklılaştığı görülmüştür. Yapılan non-parametrik Mann Whitney-*U* testi sonuçları Tablo 6.'da verilmiştir. Analiz sonucunda, konservatuarda görev yapan puanlayıcıların lehine, sadece stilistik yeterlik, sahnede tavır ve çalgıyla bütünleşme ölçütleri arasında anlamlı farklılaşma tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra performans ölçütlerinin puanlayıcıların unvanları, mesleki deneyimleri ve çalgılarına göre anlamlı farklılık göstermediği görülmüştür.

Tablo 6. Puanlayıcıların Çalıştıkları Kuruma Göre Performans Ölçütlerine Verdikleri Puanlar Arasındaki Farkın Anlamlılığını Test Etmek İçin Yapılan Non-Parametrik Mann Whitney-*U* Testi Sonuçları

Ölçüt	Kurum	N	ST	S.O	*U*	z	p
Stilistik Yeterlik	Konservatuar	11	10,27	113,00	8,000	-2,242	,025*
	GSF	5	4,60	23,00			
Sahnede Tavır	Konservatuar	11	10,77	118,50	2,500	-2,855	,004*
	GSF	5	3,50	17,50			
Çalgıyla Bütünleşme	Konservatuar	11	10,55	116,00	5,000	-2,634	,008*
	GSF	5	4,00	20,00			

*p<.05

Sonuçlar ve Tartışma

Araştırmada elde edilen r=.87 (p<.01) düzeyindeki uyum katsayısının; Parker'da (2006) r=.93, Latimer ve diğ.'de (2010) r=.88, Ciorba ve Smith'de (2009) r=.70 ve Sikes'da (2013) r=.87 olarak belirlenen puanlayıcılar arası uyum katsayıları ile uyumlu düzeyde olduğu görülmüştür. Bunu, çalışma grubundaki öğretim elemanlarının yurtdışı deneyimlerinin olmasına, performans değerlendirmesindeki temel niteliklerde artık uluslararası bir mutabakat sağlanmış olabileceğine bağlayabiliriz. Ancak, puanlama ölçütlerine nasıl yaklaşıldığı konusu ise çok daha öznel ve kültürel değişkenlere açık gözükmektedir.

Performans ölçütlerine verilen puanlar dikkate alındığında teknik yeterlik, ritmik netlik, stresle mücadele, ton kalitesi, yorum yeteneği ve çalgıyla bütünleşme ölçütlerinin en yüksek puanları aldığı görülmüştür. Korelasyon tablosu incelendiğinde de en yüksek korelasyonların yine bu ölçütler arasında olduğu dikkat çekmektedir. Öte yandan, en yüksek puanlara sahip teknik yeterlik ve ritmik netlik ölçütlerinin neredeyse tüm diğer performans ölçütleriyle anlamlı düzeyde korelasyonlara sahip olduğu görülmüştür. Bu durumda, teknik yeterlik ve ritmik netlik ölçütlerinin temel performans nitelikleri olarak öne çıktığı söylenebilir. Keza, bu ölçütleri Parkes (2006) ve Russell (2010) müzikte performans değerlendirmesinde artık stabil ölçütler olarak tanımlamışlardır. Araştırmada ele alınan performans ölçütleri arasında oldukça güçlü korelasyonlar olduğu görülmüştür. Bu sonuç müzikte performans değerlendirmesinde birbirleriyle orta ve yüksek düzeyde ilişkili olan ölçütlerle ilgili anlık bir görüntü verdiğinden, henüz ölçütler arasındaki ilişkileri özetleyen bir model sunmaktan uzaktır. Bu bağlamda, yapısal eşitlik modelinin kullanıldığı araştırmalara gereksinim vardır. Öte yandan, farklı kurumlarda çalışan, farklı geçmişlere ve alan becerilerine sahip puanlayıcılarla çalışmak eldeki verilerin tutarlılığını görmek açısından gereklidir.

Korelasyon tablosunda stresle mücadele ölçütünün hiçbir ölçütle korelasyona sahip olmaması ilginç bir durumu göstermektedir. Şöyle ki, en yüksek puan ortalamalarından ($\bar{X}$=8,43) birini almış olmasına rağmen bu ilişkisizlik, puanlayıcılar açısından önemli bir beceri olsa da, stresle mücadelenin bir performans değerlendirme ölçütü olarak görülmediğini de ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle; sahnede olası stres kaynakları ile mücadele etme çalgı performansında ayrı bir beceri/gelişim kategorisi olarak nitelendirilebilir. Keza; puanlayıcılardan birinin sunmuş olduğu şu görüş bu durumu özetlemektedir:

> *"…(Stresle mücadele) sahnenin olmazsa olmazı. Puanlanması gereken bir kriter olmadığını düşünüyorum" (Erkek, piyano, Öğr. Gör, Kons.)*

Araştırmada farklı unvanlardaki öğretim elemanlarının performans değerlendirme ölçütleri arasında anlamlı fark çıkmamıştır. Bu bulgu; Bergee'nin (2003) çalışmasında belirtilen öğretim asistanı ve öğretim üyeleri arasında puanlama farkı olmadığı yönündeki bulgu ile örtüşmektedir. Puanlayıcıların değerlendirme ölçütlerinin onların bireysel özelliklerine göre farklılaşma durumu incelendiğinde cinsiyet, mezun olunan okul türü ve çalıştıkları kuruma göre anlamlı farklılıklar olduğu görülmüştür. Konservatuar mezunu puanlayıcıların *sahnede tavır* ölçütüne anlamlı düzeyde daha yüksek puan vermeleri, yetişme sürecinde tamamen sahne performansına yönelik bir formasyon almış olmalarına bağlanabilir. GSF Müzik Bölümleri ve Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ABD mezunlarının böyle bir sahne eğitimi almadığı düşünüldüğünde sonuç normal karşılanabilir. Öte yandan, konservatuarda görev yapan puanlayıcıların stilistik yeterlik, sahnede tavır, çalgıyla bütünleşme gibi tamamen sahneye ve yoruma dayalı ölçütlere anlamlı düzeyde önem vermeleri yine aynı eğitim geçmişine dayandırılabilir. Ayrıca, çalıştıkları kurumun misyonuna uygun bir yaklaşım olarak da görülebilir.

Kaynakça

Asmus, E. P. (1999). Music assessment concepts. *Music Educators Journal*, *86*(2), 19-24.

Baki, A., & Gökçek, T. (2012). Karma Yöntem Araştırmalarına Genel Bir Bakış. *Electronic Journal of Social Sciences*, *11*(42).

Bergee, M. J. (2003). Faculty interjudge reliability of music performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, *51*(2), 137-150.

Ciorba, C. R.,& Smith, N. Y. (2009). Measurement of instrumental and vocal undergraduate performance juries using a multidimensional assessment rubric. *Journal of Research in Music Education*, *57*(1), 5-15.

Creswell, J. W., Plano Clark, V. L., Gutmann, M. L., & Hanson, W. E. (2003). Advanced mixed methods research designs. *Handbook of mixed methods in social and behavioral research*, 209-240.

Goolsby, T. W. (1999). Assessment in instrumental music. *Music Educators Journal*, *86*(2), 31-50.

Harvey, J. (1994). *These music exams*. Associated Board of the Royal Schools of Music.

Latimer, M. E.,Bergee, M. J., & Cohen, M. L. (2010). Reliability and perceived pedagogical utility of a weighted music performance assessment rubric. *Journal of Research In Music Education*, *58*(2), 168-183.

Parkes, K. A. (2006a). The effect of performance grading rubrics on the college music applied studio. *Unpublished doctoral dissertation. University of Miami.*

Parkes, K. A. (2012). Recent research in applied studio instruction: evaluation and assessment. *Journal of Research in Music Performance*, *1* (1).

Russell, B. E. (2010). The development of a guitar performance rating scale using a facet-factorial approach. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 21-34.

Silverman, M. J. (2011). Developing and testing the guitar song leading performance scale (GSPS). *International Journal of Music Education*, *29*(3), 283-293.

Smith, B. P.,& Barnes, G. V. (2007). Development and validation of an orchestra performance rating scale. *Journal of Research in Music Education*, *55*(3), 268-280. Thompson, S.,&Williamon, A. (2003). Evaluating evaluation: Musical performance assessment as a research tool. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, *21*(1), 21-41.

Thompson, W. F.,Diamond, C. P., & Balkwill, L. L. (1998). The adjudication of six performances of a Chopin Etude: A study of expert knowledge. *Psychology of Music*, *26*(2), 154-174.

Wapnick, J.,Campbell, L., Siddell-Strebel, J., & Darrow, A. A. (2009). Effects of non-musical attributes and excerpt duration on ratings of high-level piano performances. *Musicae Scientiae*, *13*(1), 35-54.

Wapnick, J.,& Darrow, A. A. (2012). Sectional versus intact evaluations of four versions of a Chopin étude. *Journal of Research in Music Education*, *60* (4), 462-474

Wesolowski, B. C. (2015a). Assessing jazz bigband performance: The development, validation, and application of a facet-factorial rating scale. *Psychology of Music*, 0305735614567700.

Wesolowski, B. C.,Wind, S. A., & Engelhard, G. (2015b). Rater fairness in music performance assessment: Evaluating model-data fit and differential rater functioning. *Musicae Scientiae*, *19*(2), 147-170.

Wesolowski, B. C. (2016). Exploring rater cognition: A typology of raters in the context of music performance assessment. *Psychology of Music*, 0305735616665004.

Wrigley, W. J.,& Emmerson, S. B. (2013). The experience of the flow state in live music performance. *Psychology of Music*, *41*(3), 292-305.

Zdzinski, S. F.,&Barnes, G. V. (2002). Development and validation of a string performance ratingscale. *Journal of Research in Music Education*, *50*(3), 245-255.

Çalgı Performansında Çalışma Stratejileri ve Müzik Özyeterliğinin Rolü

The Role of Practice Strategies and Music Self-Efficacy Beliefs in Instrumental Performance

GÖKMEN ÖZMENTEŞ*

ÖZET

Müzikte performans araştırmalarının temel konularından biri de çalışma sürecidir. Çalışma sürecinin sadece çalgı eğitimi süresi ile sınırlı kalmadığı, profesyonel bir müzisyenin günlük yaşamının bir parçası olarak bitmeyen bir çaba olduğu düşünüldüğünde verilen önem anlam kazanacaktır. Uzun süreli çalışmanın spor ya da birçok alanda ustalık performansının gelişimi üzerindeki olumlu etkileri açıkça ortaya konmuştur. Müzisyenlerin de çalgılarında ileri düzeyde bir performansa ulaşmak için uzun süreli ve etkili bir çalışma süreci geçirmeleri gerektiği alanyazında sıklıkla belirtilmiştir. Ancak, bu süreçte müzisyenlerin hedeflerine ulaşmak için uzun saatler boyunca çalışmanın yanı sıra kısa sürede etkili çalışma stratejileri kullandıkları da görülmüştür. Her türlü müzikal gelişimin merkezinde yer alan "çalışma" sürecinde müzisyenlerin kullandıkları üst-bilişsel becerilere odaklı bu çalışma stratejilerinin uzun süreli çalışma süresi kadar etkili olduğu bilinmektedir. Hatta çalışma sürecinin etkililiği üzerinde son dönemlerde yapılan araştırmalar ağırlıkla kullanılan stratejilerin çeşitliliği ve niteliğine odaklanmaktadır. Ustalık düzeyinin artmasıyla birlikte kullanılan stratejilerin de çeşitlenerek zenginleştiği görülmektedir. Bir başka deyişle, usta müzisyenler sadece uzun süre çalışmakla kalmayan, duruma ve güçlüğe göre kendilerine en uygun çözüm stratejilerini belirleyen müziksel problem çözücüler haline de gelmişlerdir. Ayrıca, usta müzisyenlerin bireysel stratejilerin yanı sıra zor pasajları daha küçük pasajlara bölerek çalışmak gibi ortak bir takım stratejiler kullandıkları da belirlenmiştir. Ayrıca, etkili çalgı çalışma sürecinde üst-bilişsel becerilerin yanı sıra odaklanma, güdülenme ve özyeterlik gibi değişkenlerin de etkisi son on yıllarda alanyazında önemle vurgulanmıştır. Bunlar arasında müzik yapma ve çalışma sürecinde temel bir sosyo-psikolojik değişken ve hatta müziksel kimliğin bir göstergesi olarak müzik özyeterliği öne çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda araştırmanın amacı; Antalya'da lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi görmekte olan öğrencilerin çalgı çalışma sürecinde kullandıkları stratejiler ve müzik özyeterlikleri arasındaki ilişkileri belirlemektir. Araştırma sonunda, müzik özyeterliği ve çalgı çalışma stratejileri arasında .87 düzeyinde korelasyon saptanmıştır. Bir başka deyişle, müzik özyeterliği yüksek olan öğrencilerin üst düzey çalgı

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Antalya, gozmentes@gmail.com
Assoc. Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Antalya, gozmentes@gmail.com

çalışma stratejisi kullanmaya eğilimli oldukları anlaşılmıştır. Öte yandan, Konservatuar öğrencilerinin müzik özyeterlik düzeylerinin GSF Müzik Bölümü öğrencilerininkine göre anlamlı şekilde yüksek olduğu görülmüştür. Ayrıca, öğrencilerin çalgıları ve sadece 1.düzey çalgı çalışma stratejisine verdikleri puanlar arasında anlamlı bir ilişki olduğu saptanmıştır. Tüm çalgı gruplarındaki öğrenciler en düşük strateji olan 1.düzey çalışma stratejisinden uzak durma eğilimi göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çalgı performansı, çalgı çalışma, çalgı çalışma stratejileri, müzik özyeterliği

ABSTRACT

Practicing is one of the main subjects of music performance studies. Considering that practicing is not limited to the instrument education period, but is an unending effort as part of a professional musicians' daily lives. It has been clearly demonstrated that long periods of practicing have positive effects on the development of mastery in sports or many other areas. It has been frequently stated in the literature that musicians similarly need long and effective practicing to reach advanced levels of performance. However, it has also been observed that musicians also use practicing strategies that are effective in a short period of time in addition to practicing for long hours to achieve their goals. These practicing strategies, which are focused on meta-cognitive skills, used by musicians in the practicing that is the center of all types of musical development, are known to be as effective as practicing for long periods. Moreover, recent studies about the effectiveness of practicing have focused on the quality and diversity of the strategies mainly used by musicians. The strategies become more diverse and rich as the level of mastery increases. In other words, expert musicians have become problem-solvers who not only practice for long hours, but also identify solutions that suit them the best considering the situation and the difficulty. It has also been determined that expert musicians use common strategies, such as practicing difficult passages by dividing them into smaller passages, in addition to individual strategies. In recent decades, it has been strongly emphasized in the relevant literature that variables such as focusing, being motivated and self-efficacy are influential in effective instrument practicing in addition to meta-cognitive skills. Among these variables, music self-efficacy has been highlighted as a fundamental socio-psychological variable in the process of making and practicing music and even as an indicator of musical identity. The aim of the study was to determine the correlations between undergraduate occupational music students' (Antalya, Turkey) musical self-efficacy and the strategies they use in instrument practice. The analysis suggests that there are significant and positive correlation (r=.87) between musical self-efficacy and instrument practice strategies. Conservatoire students' musical self-efficacy was higher than that of GSF Music Department students'. However there were no significant gender differences between conservatoire and GSF students in musical self-efficacy levels and practice strategies. Student in all instrument groups tend to avoid using 1.level practice strategy and close to use 5.strategy.

Keywords: Instrument performance, instrument practice, instrument practicing strategies, music self-efficacy

Giriş

Müzik performansının gelişimiyle ilgili alanyazında çalışma süresi ve performansın niteliği arasında doğrusal bir ilişki olduğunu vurgulayan araştırmalar ağırlık kazanmıştır (Ericsson ve diğ., 1990; Sloboda ve diğ., 1996). Çalgı eğitiminde başarı ve zamansal etkenler arasındaki ilişkilerin 90'lı yıllarla birlikte incelenmeye başladığını belirten Jorgensen (2003: 195), bu zamansal etkenleri üç başlıkta özetlemiştir: Çalgıya başlangıç yaşı, belirli/sınırlı bir zaman dilimindeki çalışma süresi (günlük/haftalık çalışma süresi) ve başlangıçtan bugüne dek geçen toplam süre (toplamda kaç yıldır çalgıyı çaldığı).

Çalgıya erken yaşta başlamanın elde edilecek başarıda çok önemli bir yer tuttuğu (bazı istisnalar hariç) artık bilinen ve tüm eğitimcilerin paylaştığı ortak bir görüştür. Ancak diğer iki zamansal etken başlığı altında yapılan araştırmalarda elde edilen farklı bulgular bu konuda dağınık bir görünüm üretmiştir. Ericsson ve diğ. (1993) tarafından yürütülen ve çalışma süresinin uzunluğu ve çalgıdaki başarı arasında doğrusal ilişki gösteren araştırmaların en ünlüsü olarak bilinen araştırmada Almanya'daki bir müzik okulundaki "iyi" ve "en iyi" olarak tanımlanan öğrencilerin çalışma süreleri karşılaştırılmıştır. Hepsi yaşıt (18) olan bu öğrenciler arasında iyi olarak tanımlananların toplamda ortalama 5301 saat, çok iyi olarak tanımlananların ise toplamda ortalama 7410 saat çalışmış oldukları görülmüştür. Aynı araştırmada sadece müzikte değil, satranç vb. sporlar da dahil elit bir performansın gelişimi için gereken süre en az 10 yıl olarak ifade edilmiştir (Ericsson ve diğ., 1993: 363). 8-18 yaşları arasındaki 257 çalgı öğrencisi ile yaptıkları araştırmada Sloboda ve diğ. (1996) müzikal başarı ile formal çalışma (planlı, düzenlenmiş) arasında güçlü, müzikal başarı ile informal çalışma (plansız, düzensiz) arasında zayıf bir korelasyon olduğunu görmüşlerdir. Çalgı başarısı daha yüksek olan öğrencilerin çalışma içeriklerini hafta hafta planlamaya, özellikle sabah saatlerinde teknik çalışmalara odaklanmaya eğilimli oldukları belirlenmiştir.

Çalgı Çalışma Stratejileri

Bu araştırmalarda müzikteki gelişim, sadece çalışma sürecinin uzunluğu ile açıklanmış, başka etkenlerin olası etkilerine değinilmemiştir. Ancak, son yıllarda çalışma sürecinin verimliliği (Hallam, 1998) sahip olunan özgüven ve özyeterlik düzeyi (Hallam, 2004; McCormick ve McPherson, 2003), strateji kullanımı (Nielsen, 1999; Hallam, 2001;

Chung, 2006; Rohwer ve Polk, 2006; Sikes, 2013), motivasyon ve düzenleme becerileri (McPherson ve McCormick, 1999: Austin ve Berg, 2006) ve öğrenme stilleri (Zhukov, 2007) gibi geniş düzleme yayılan etkenler de müzik performansının gelişiminde yeni açımlayıcı faktörler olarak incelenmeye başlanmıştır. Çalışma sürecinin etkililiği konusundaki araştırmalarıyla bilinen Hallam (1998) etkili çalışmayı "*...(çalgıda) istenilen ürüne, uzun vadeli hedefleri karıştırmadan, en kısa sürede ulaştıran çalışma*" olarak tanımlar. Hallam (2001) ayrıca, etkili çalışma sürecinde eldeki görevin niteliğinin (eserin güçlük düzeyi), kişinin çalgısındaki düzeyinin ve bireysel farklılıkların önemli olduğunu belirterek müzisyenlerin; zamanı etkili kullanma, konsantrasyonu koruma, güdülenemeyi sürdürme ve yüksek performans standartları için gereken ön hazırlıkların ne olduğunu kavrama gibi üstbilişsel stratejilere gereksinim duyduğunu belirtmiştir. Bu üstbilişsel stratejiler çalışma sürecinin etkililiğinde anahtar olarak tanımlanmıştır. Hallam'a (2001) göre çalgı çalışma sürecinde etkili strateji kullanımı çalışma sürecinin gözlemlenmesinde işe yarayacak işitsel şemaların kazanımına ve hataların düzeltilmesine bağlıdır. Nielsen (1999) ise çalışma sürecinde strateji kullanımında önceki bilgilerin yeni durumlarla başa çıkmadaki önemini ortaya koymuştur. Çalışma süreci böylece sistematik bir hale gelebilmektedir. Yapılandırılmış bir çalışma sürecinin yetenek gelişiminde etkili olduğunu belirten Chung (2006) ise etkili çalışmanın ilkelerini şöyle özetler: "*Genelde kısa süreli çalışma uzun süreli çalışmadan daha etkilidir; çalışmayı bir bütün olarak değil, zamana yayarak çalışmak daha etkilidir; hedef yönelimli bir çalışma hedefi olmayan bir çalışmadan daha etkilidir; denetimli bir çalışma denetimsiz çalışmadan daha etkilidir; çalgıda görsel modeller kullanmak başarıyı arttırır*". Rohwer ve Polk (2006) ise ortaokul çağındaki çalgı öğrencileriyle çalışmışlar kullanılan çalışma stratejileri ile performans gelişimi arasındaki ilişkileri incelemişlerdir. Bu araştırmada öğrenciler kullandıkları stratejiler bakımından dört kategoride toplanmışlardır: *Bütüncül- hatalarını düzeltmeden çalışanlar* (hata yaptığında durmayıp çalmaya devam edenler), *bütüncül-düzelterek çalışanlar* (hata yaptığında durup çalmaya devam edenler), *analitik- tepkisel çalışanlar* (hata yaptığında durup, sorunlu yerleri düzeltenler) ve *analitik-insiyatif kullanarak çalışanlar* (sadece hatalı pasajlara odaklananlar). Rohwer ve Polk (2006) performans gelişimi ve kullanılan çalışma stratejileri arasında pozitif yönde ilişki olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca, analitik kategorideki öğrencilerin performans gelişimlerinin holistik kategoridekilere göre daha yüksek olduğu görülmüştür. Sikes (2013) ise üniversite düzeyindeki 40 keman öğrencisi ile yaptığı çalışmada, serbest çalışma (en uygun stratejiyi o an belirleyip kullanmak), yavaş başlayıp giderek hızlanmak, küçük pasajlara ayırıp tekrar etmek, belirli pasajları seçip tekrar

etme gibi çalışma stratejilerinin kullanılma düzeylerini incelemiştir. Hallam ve diğ. (2012) tarafından yapılan bir çalışmada da şu çalışma stratejilerine eğilimin yüksek olduğu bildirilmiştir: zor pasajları belirleme, küçük pasajlara ayırıp çalışma, ısınma egzersizleri yapma, öğrenilecek eserin kayıtlarını dinleme, yavaş çalma, ne zaman hata yapıldığını belirleme, hata yapıldığında o pasajı daha yavaş çalma, zor pasajları tekrar tekrar çalma, partisyonda işaretlemeler yapma, metronomla çalışma, gam yaparak çalışmaya başlama, çalışmayı kaydetme ve ardından dinleme, müziği nasıl yorumlayacağını düşünme.

Orkestra ve bandolarda görev alan 11-12 yaşlarındaki çocuklarla çalışan Austin ve Berg (2006) ise motivasyon ve öz-düzenleme becerilerinin çalgı çalışma sürecinin en belirgin boyutları olduğunu belirtmişlerdir. Araştırmanın nitel verilerinden, kimi öğrencinin çalışma stratejisi sayılmayacak çalışma alışkanlıklarına sahip olduğu ancak bazı öğrencilerin farklı çalışma ve öz-düzenleme stratejileri kullandıkları görülmüştür. Motivasyonda ise kişisel ilgiler, çabanın niteliği ve çalışma sürecindeki duygusal tepkilerin etkili olduğu belirtilmiştir. Nielsen (2008) ise çalgı çalışma stratejilerini bilişsel, üstbilişsel ve sosyal öğrenme stratejileri altında ele almış ve aralarında .39 ve .64 arasında değişen orta düzeyde korelasyonlar olduğunu bildirmiştir. Yine Nielsen (2001) yüksek öz-düzenlemeli öğrenme stratejileri kullanan ileri seviyedeki konservatuar öğrencilerinin belirgin hedef belirleme, strateji planlama, kendi kendine öğrenme ve kendini gözlemleme gibi beceriler gösterdiklerini belirtmiştir. Bu öğrencilerin bir başka özelliği de kendilerini yine kendilerince belirledikleri ölçütler ışığında değerlendirebilme yetenekleridir.

Müzik Performansında Müzik Özyeterliğinin Rolü

Bandura (1977: 193) kendisine ait Sosyal Öğrenme Kuramı'nda özyeterliği anahtar bir kavramı olarak görmüş ve kişinin hedeflediği sonuca ulaşma davranışlarını başarıyla yürütebilme inancı olarak tanımlamıştır. Pajares (1996) ve Bandura'ya (2001) göre özyeterlik tamamen işodaklı bir inançtır. Bir başka deyişle, bir insan tek bir konu içinde bile çeşitli özyeterlik alanlarına sahip olabilir. Örneğin, bir kişi piyanoda konçerto çalmaya ve doğaçlama yapmaya ilişkin farklı özyeterlik inançları geliştirmiş olabilir (Ritchie ve Williamon, 2010: 2). Yüksek düzeyde özyeterliğin yüksek düzey bilişsel becerilerle ve strateji kullanımı ile ilgili olduğu yönünde bulgular mevcuttur (Pintrich ve DeGroot, 1990). Müzik özyeterliği ve müzik başarısı arasında da benzer yöndeki bulguların varlığı müzik özyeterliğinin son yıllarda sıklıkla incelenmesini sağ-

lamıştır (McCormick & McPherson, 2003; Nielsen, 2004; McPherson & McCormick, 2006).

McCormick & McPherson (2003) müzik alanında özyeterlik kavramını ilk çalışan araştırmacılar olmuşlardır. Kendisini müzikte yetersiz hisseden çocukların spora ya da serbest etkinliklere yöneldiğini ortaya koyan Hallam'dan (1998) aldıkları ilhamla yola çıkan araştırmacılar, Bandura'nın sosyal öğrenme kuramının anahtar kavramının müzikteki önemini ortaya koymuşlardır. 9-18 yaşları arasındaki 332 çalgı öğrencisi ile çalışan McCormick & McPherson (2003) ölçme aracı olarak 16 maddelik bir öz-düzenlemeli öğrenme ölçeği kullanmışlardır. Ölçeğin güdüsel öğeler boyutu altında sadece *"bugünkü sınavın gerekliliklerini ustaca yerine getirdim"* ifadesi ile ölçülen müzik özyeterliğinin, araştırma sonunda performans skorları ile .68 düzeyinde en yüksek korelasyona sahip değişken olduğu görülmüştü. Bu araştırmanın ardından McPherson & McCormick (2006) Bandura'nın (1997) görüşleri ışığında yeni bir müzik performansı özyeterlik ölçeği geliştirmişlerdir. Özyeterlik ölçeklerindeki ifadelerin "yapacağım" gibi geleceğe ya da bir niyete yönelik değil, "yapabilirim" şeklinde gerçek durumu ortaya koyan fiiller ile kurulması gerektiğini belirten Bandura'nın (1997) tavsiyeleriyle yola çıkan araştırmacılar özyeterliğin yanı sıra müzik performansı ile bilişsel strateji kullanımı, çalışmayı düzenleme, formal ve informal çalışma gibi faktörler arasındaki korelasyonları yapısal eşitlik modeli bağlamında incelemişlerdir. Araştırma sonunda çalgı performasındaki başarının en önemli yordayıcısı önceki araştırmada olduğu gibi yine müzik özyeterliği olarak belirlenmişti. Benzer şekilde Nielsen (2004) özyeterlik inançları yüksek olan öğrencilerin düşük özyeterlik sahibi öğrencilere göre öğrenme içeriğine bilişsel ve üstbilişsel açılardan daha fazla katılım gösterdiklerini belirlemişti.

Bu bağlamda araştırmanın amacı; çalgıda performans başarısının altındaki bu çok boyutlu zeminde öne çıkan belirleyici etkenler olarak müzik özyeterliği ve çalgı çalışma stratejileriarasındaki ilişkiyi belirlemektir. Ayrıca bu iki değişken ve bireysel özellikler arasındaki ilişkilerin ayrı ayrı belirlenmesi de amaçlanmıştır. Bu bağlamda araştırmada şu spesifik sorulara yanıt aranmıştır:

1. Öğrencilerin müzik özyeterliği ve kullandıkları çalgı çalışma stratejileri arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir ilişki var mıdır?
2. Öğrencilerin müzik özyeterliği düzeyleri onların cinsiyetlerine, okullarına, sınıflarına, çalgılarına, çalgı deneyimlerine ve günlük çalgı çalışma sürelerine göre istatistiksel açıdan anlamlı farklılık göstermekte midir?

3. Öğrencilerin kullandıkları çalgı çalışma stratejileri ile cinsiyetleri, okulları, sınıfları, çalgıları, çalgı deneyimleri ve günlük çalgı çalışma süreleri arasında istatistiksel açıdan anlamlı ilişkiler var mıdır?

Yöntem

Betimsel, parametrik ve non-parametrik istatistik teknikleri kullanılan bu nicel araştırmada çalışma grubunu Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü (n=33) ve Antalya Devlet Konservatuarı'nda (n=7) lisans düzeyinde okumakta olan 40 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmanın kavramsal açıdan sadece batı müziği ve çalgılarıyla sınırlı olması nedeniyle çalışma grubundaki öğrencilerin tamamı batı müziği çalgılarını çalan öğrencilerden seçilmiştir. Araştırmada veriler üç bölümden oluşan bir form ile toplanmıştır:

Kişisel Bilgiler

Bu bölümde öğrencilerin cinsiyetleri, okulları, sınıfları, çalgıları, çalgı deneyimleri ve günlük çalgı çalışma süreleri yer almaktadır.

Müzik Yeteneğine İlişkin Özyeterlik Ölçeği

Ölçek, Schmitt (1979) tarafından geliştirilen ve test tekrar-test yöntemi ile güvenirliği α=.91 olarak bulunmuş olan Self-Esteem of Musical Ability ve Özmenteş (2005) tarafından geliştirilen Müzik Yeteneğine İlişkin Özgüven Ölçeği (α =.87) adlı ölçekler temel alınarak Özmenteş ve Özmenteş (2008) tarafından geliştirilmiştir. Likert tipi beşli dereceleme kategorisine sahip olan ölçektemaddeler; Kesinlikle katılıyorum=5 puan, Katılıyorum= 4 puan, Az katılıyorum= 3 puan, Katılmıyorum= 2 puan, Kesinlikle katılmıyorum= 1 puan şeklinde puanlanmıştır. Ölçeğin araştırma kapsamındaki güvenirliği α=.91 olarak hesaplanmıştır.

Çalgı Çalışma Stratejileri Formu.

Hallam'ın (2001) kullandığı "Çalgı Çalışma Strateji Düzeyleri" başlıklı form araştırmacı tarafından düzenlenmiş, alınan uzman görüşlerinin ardından son haline getirilmiştir. Çalgı Çalışma Stratejileri Formunda öğrencilerden aşağıdaki çalışma stratejilerini kendilerine uygunlukları açısından, her ifadenin sağındaki parantezin içinde1-5 arası bir puan vererek, sıralamaları istenmiştir. Puanlamada şu ölçütlere uyulması istenmiştir: En uygun (5) Uygun (4) Az uygun (3) Uygun Değil (2) Hiç uygun değil (1). Her bir puanın sadece bir kez kullanılması istenen formda yer alan çalışma stratejileri şu şekilde sunulmuştur:

- Hatalarımı düzeltmeden, özensizce çalarım ( )
- Sadece bir-iki nota düzeltmesi yaparak çalışırım ( )
- Kısa pasajlara bölerek çalışırım ( )
- Büyük pasajlara ayırarak çalışırım ( )
- Zor pasajları önceden belirler, ayrı çalışır ve birleştiririm ( )

Aslında 1. düzeyden 5. düzeye doğru giderek karmaşıklaşan bu çalışma stratejilerinin düzeyleri hakkında formda herhangi bir ipucu sunulmamış, böylelikle öğrencilerin yüksek düzeydeki stratejilere yönelme eğilimi sonunda doğabilecek güvenirlik sorunu engellenmeye çalışılmıştır.

Bulgular

Müzik Özyeterliği ve Çalgı Çalışma Stratejileri Arasındaki İlişki

Öğrencilerin çalgı çalışma sürecinde kullandıkları çalışma stratejilerine ait betimsel istatistikler Tablo 1.'de sunulmuştur. Öğrencilerin genel olarak daha karmaşık stratejilere yönelme eğiliminde olduğu görülmektedir. Buna göre, 1. düzey strateji $\bar{X}$=1,32 olurken 5.düzey strateji $\bar{X}$=4,27 ile en yüksek ortalamayı alan strateji olmuştur.

Tablo 1. Kullanılan Stratejilere Ait Betimsel İstatistikler

Stratejiler	N	Minimum	Maksimum	$\bar{X}$	SS
Düzey 1	40	1	4	1,32	,65
Düzey 2	40	1	4	1,95	,74
Düzey 3	40	1	5	3,85	,89
Düzey 4	40	2	5	3,60	90
Düzey 5	40	2	5	4,27	,93

Müzik özyeterliği ve çalgı çalışma stratejileri arasındaki ilişkiyi belirlemek amacıyla yapılan Pearson korelasyon analizi sonucu ilk dört düzey çalgı çalışma stratejisi ile müzik özyeterliği arasında anlamlı bir ilişki olmadığı görülmüştür. Ancak, Tablo 2.'de görüldüğü gibi, 5.düzey çalışma stratejisi ile müzik özyeterliği arasında r=.39 düzeyinde orta düzeyde pozitif korelasyon bulunmuştur. Buna göre, müzik özyeterliği yüksek düzeyde olan öğrencilerin en üst düzey çalışma stratejisi kullanmaya eğilimli oldukları anlaşılmaktadır. Bunun dışında öğrencilerin müzik özyeterlik düzeyleri ile diğer çalışma stratejileri arasında anlamlı düzeyde ilişki saptanamamıştır.

Tablo 2. Çalışma Stratejileri ve Müzik Özyeterliği Arasındaki Korelasyonlar

Değişkenler	Özyeterlik	Düzey 1	Düzey 2	Düzey 3	Düzey 4	Düzey 5
Özyeterlik	1	-,260	,034	-,226	-,029	,39*

p<0.05

Müzik Özyeterliği ve Öğrencilerin Bireysel Özellikleri

Yapılan parametrik ve non-parametrik anlamlılık testleri sonucunda öğrencilerin müzik özyeterliği düzeylerinin onların; cinsiyetlerine (t=-.786; p=,437>0.05); sınıflarına (x2=,657; sd=2; p=,720>0.05); çalgılarına (F=1,003; p=,480>0.05); çalgı deneyimlerine (F=1,900; p=,147>0.05); günlük çalışma sürelerine göre (F=2,669; p=,083> 0.05) anlamlı farklılık göstermediği görülmüştür. Ancak, Tablo 3.'te görüldüğü gibi, yapılan non-parametrik Mann Whitney-*U* testi sonucuna göre konservatuar öğrencilerinin müzik özyeterlik düzeylerinin GSF Müzik Bölümü öğrencilerininkine göre anlamlı şekilde yüksek olduğu görülmüştür (Mann Whitney-*U*=53,500;p<.05).

Tablo 3. Öğrencilerin Okudukları Okul Türüne Göre Müzik Özyeterlik Puanları Arasındaki Farkın Anlamlılığını Test Etmek İçin Yapılan Non-Parametrik Mann Whitney-U Testi Sonuçları

Okul	N	S.T	S.O	*U*	z	p
GSF	33	18,62	614,50	53,500	-2,210	,027
Konservatuar	7	29,36	205,50			
Toplam	40					

p<0.05

Çalgı Çalışma Stratejileri ve Öğrencilerin Bireysel Özellikleri

Öğrencilerin kullandıkları çalışma stratejileri ile cinsiyetleri, okulları, sınıfları, çalgı deneyimleri ve günlük çalgı çalışma süreleri arasında anlamlı ilişki olmadığı saptanmıştır. Çalgı çalışma stratejilerine ait puan dağılımları Tablo 4.'de verilmiştir. Tüm çalgı gruplarındaki öğrencilerin en zayıf strateji olan 1.düzey stratejiye formdaki en düşük puanlar olan 1 (hiç uygun değil) ve 2 (uygun değil) puan verdikleri görülmüştür. Öğrencilerin %75'i (n=30) 1. düzey stratejiye 1 puan, %20'si (n=8) 2 puan, % 2,5'i (n=1) 3 puan ve yine % 2,5'i (n=1) 4 puan vermişlerdir.

Tablo 4. Kullanılan Stratejilere Ait Puan Dağılımları

Stratejiler	Verilen puanlar	f	%
Düzey 1-Hatalarımı düzeltmeden özensizce çalarım	1	30	75
	2	8	20
	3	1	2,5
	4	1	2,5
	5	0	0
		40	100
Düzey 2-Sadece bir-iki nota düzeltmesi yaparak çalışırım	1	9	22,5
	2	27	67,5
	3	1	2,5
	4	3	7,5
	5	0	0
		40	100
Düzey 3- Kısa pasajlara bölerek çalışırım	1	1	2,5
	2	1	2,5
	3	10	25
	4	19	47,5
	5	9	22,5
		40	100
Düzey 4-Büyük pasajlara bölerek çalışırım	1	0	0
	2	3	7,5
	3	18	45
	4	11	27,5
	5	8	20
		40	100
Düzey 5-Zor pasajları önceden belirler, ayrı çalışır ve birleştiririm.	1	0	0
	2	1	2,5
	3	10	25,5
	4	6	15
	5	23	57,5
		40	100

Tablo 5.'de görüldüğü gibi, ki-kare analizi sonucunda elde edilen p değeri (Asymp.Sig.=,007) 0.05'den küçük olduğundan öğrencilerin çalgıları ve sadece 1.düzey çalgı çalışma stratejisine verdikleri puanlar arasında anlamlı bir ilişki olduğu görülmüştür. Yani, tüm çalgı gruplarındaki öğrenciler en düşük strateji olan 1.düzey çalışma stratejisinden uzak durma eğilimi göstermektedir denilebilir. Diğer yandan, öğrencilerin diğer çalışma stratejilerine verdikleri puanlar ile çalgıları arasında anlamlı bir ilişki saptanmamıştır.

Tablo 5. Çalışma Stratejisi Kullanımının Çalgı Değişkenine Bağımlı Olup Olmadığını Belirlemek Amacıyla Yapılan Ki-Kare Testi Sonuçları

Gruplar		Çalgılar	Toplam	X2	sd	p
		1-15				
Düzey 1	1	30	30	67,682	42	,007*
	2	8	8			
	3	1	1			
	4	1	1			
Toplam		40	40			

*p<.05

Sonuçlar ve Tartışma

Araştırmada müzik özyeterliği ve en yüksek düzey çalgı çalışma stratejisi olan 5.düzey stratejiyi kullanma arasında düşük de olsa (.39) pozitif ve anlamlı bir korelasyon olduğu görülmüştür. Bu bulgu, ilgili alanyazındaki araştırma bulguları ile örtüşmektedir. Nielsen (2004) özyeterlik ve öğrenme/çalışma stratejileri arasında .19 ve .33 düzeyinde değişen korelasyonlar elde etmiş ve öğrenme kapasitelerine güvenen öğrencilerin aynı zamanda daha fazla öğrenme ve çalışma stratejisi kullandıklarını belirlemişti. McPherson ve McCormick (2006) de çalgı öğrencilerinin sınav başarılarının en önemli yordayıcısı olarak özyeterliğe işaret etmişlerdi. Yapısal Eşitlik Modeli kullandıkları araştırmalarında yazarlar, bilişsel strateji kullanımı ve özyeterlik arasında pozitif korelasyon olduğunu belirlemişler, çalışmayı düzenleme (practice regulation) becerisi ile özyeterlik arasında .37 düzeyinde bir korelasyona işaret etmişlerdir. Alanyazında da görüldüğü gibi, çalışma stratejileri ile özyeterlik/müzik özyeterliği arasındaki korelasyon orta-düşük sayılabilecek bir düzeydedir. Eldeki araştırmada saptanan .39 düzeyindeki korelasyon alanyazındakilere yakın bir düzeyi, hatta biraz daha yüksek bir düzeyi işaret etmekte ve önceki araştırmalarla uyumlu bir görüntü çizmektedir.İlerleyen çalışmalarda çalgı çalışma stratejileri bilişsel, üstbilişsel ve sosyal öğrenme stratejileri gibi daha detaylı kategoriler altında incelenmelidir. Odak grup görüşmeleri, formal/informal çalışma süreçlerinin kaydedilerek analiz edilmesi, örnek olay çalışmaları gibi nitel teknikler de çalgı çalışma sürecinin daha derinlikli anlaşılması için kullanılabilir.

Araştırmada müzik özyeterliğinin cinsiyete göre anlamlı farklılık göstermediği görülmüştür (t=-.786; p=,437>0.05). Bu bulgu, Ritchie ve Williamon'un (2007) bulguları ile örtüşmekle beraber, Nielsen (2004) ve Özmenteş'in (2014) bulguları ile örtüşmemektedir. Eldeki araştırma-

nın, Ritchie ve Williamon'un (2007) araştırması ile aynı bulguya işaret etmesini küçük gruplara odaklanmış çalışmalar olmalarına bağlayabiliriz. Aynı çalışma grubu üzerinde, ancak farklı katılımcılarla yapılan araştırmada ise (Özmenteş, 2014) erkek öğrencilerin müzik özyeterliği düzeylerinin kız öğrencilere göre anlamlı düzeyde yüksek olduğu görülmüştü ($t=-2.866$, $p<.01$). Zimmerman ve Martinez-Pons (1990) da genelde erkeklerin kadınlara göre daha yüksek özyeterlik sahibi olduğunu belirtmişti. Nielsen (2004) ise müzik özyeterliğinin cinsiyete göre farklılaşıp farklılaşmadığını gösteren çok sayıda araştırmaya gereksinim olduğunu belirterek konunun karmaşık doğasını işaret etmiştir. Bu çelişkili bulgular aslında özyeterlik ve cinsiyet arasındaki ilişkinin çok da genellenmemesi gereken bir durum olduğunu ortaya koymaktadır. Öte yandan bu bulgular, çelişkili bulguların altında yatan belirleyici etkenlere odaklanılması gerektiğini göstermektedir.

Araştırmada konservatuar öğrencilerinin müzik özyeterlik düzeylerinin GSF Müzik Bölümü öğrencilerine göre anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu görülmüştür. Bu bulgu, müzik özyeterliğinin okul programına/türüne göre değiştiğini ortaya koyan Nielsen'in (2004) bulguları ile örtüşmektedir. Öte yandan, Özmenteş'in (2014) aynı çalışma grubunda ancak farklı katılımcılarla yaptığı iki yıl önceki araştırmada müzik özyeterliğinin okula göre (Konservatuar ve GSF Müzik Bölümü) farklılaşmadığı saptanmıştı. Ancak, Randles'ın (2006) müzik özyeterliğinin zaman içinde çok değişmeyen, durağan karakterine yaptığı vurgu ışığında Özmenteş'in 2014 tarihli bulguları ve eldeki araştırmanın bulguları arasındaki farklı sonuçları sadece katılımcıların değişmesi ile açıklamak mümkün olabilmektedir. Ayrıca, müzik özyeterliğinin bireysel özelliklerin yanı sıra, okul, aile, akran çevresi, müzik ortamları vb. sosyal çevre içinde şekillendiği de unutulmamalıdır. Dolayısıyla müzik özyeterliğinin biçimlenmesinde okulun sadece "bir" faktör olarak yorumlanması gerektiğini düşünebiliriz. Sonuç olarak, ilerleyen çalışmalarda müzik özyeterliğinin farklı metodolojilerle ve çok boyutlu olarak incelenmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Araştırmada çalgı çalışma stratejilerinin öğrencilerin cinsiyetine göre anlamlı farklılık göstermediği belirlenmiştir. Bu bulgu, Hallam ve diğ.'nin (2016) bulguları ile uyuşmamaktadır. Hallam ve diğ. (2016), kız öğrencilerin sistematik çalışmaya ve anlık hata düzeltme gibi stratejilere, erkek öğrencilerin ise yüksek düzeyde konstrasyona daha yatkın olduklarını gözlemişti. Bu farklılığı Hallam ve diğ.'nin (2016) 6-19 yaş aralığındaki çok büyük bir grup üzerinde çalışmış olmalarına (2027 kız, 1225 erkek) bağlayabiliriz. Bu bağlamda, çalgı çalışma stratejileri ile cinsiyet başta olmak üzere farklı değişkenler arasındaki ilişkiler büyük gruplar üzerinde çalışılmayı beklemektedir. Öte yandan, özellikle cinsi-

yete göre belirlenen farklılaşmaların altındaki sebepler de çok boyutlu bir şekilde açıklanmalıdır.

Kaynakça

Austin, J. R., & Berg, M. H. (2006). Exploring music practice among sixth-grade band and orchestra students. *Psychology of Music*, *34*(4), 535-558.

Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. Psychological Review, 84, 191–215.

Bandura, A. (2001). Guide for constructing self-efficacy scales (revised). Available from F. Pajares, Emory University, USA

Chung, J. W. (2006). *Self –regulated learning in piano practice of middle –school piano majors in Korea* (Order No. 3205330). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305361923). Retrieved from http://search.proquest.com/docview/305361923?accountid= 15340

Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological review*, *100*(3), 363.

Hallam, S. (1998). *Instrumental teaching: A practical guide to better teaching and learning*. Heinemann.

Hallam, S. (2001). The development of metacognition in musicians: Implications for education. *British Journal of Music Education*, *18*(01), 27-39.

Hallam, S. (2004). How important is practicing as a predictor of learning outcomes in instrumentalmusic? *8th International Conference on Music Perception & Cognition, Evanston.*

Hallam, S., Rinta, T., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, I., Gomes, T., & Lanipekun, J. (2012). The development of practising strategies in young people. *Psychology of Music*, *40*(5), 652-680.

Hallam, S., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, I., Gomes, T., Lanipekun, J., & Rinta, T. (2016). Are there gender differences in instrumental music practice?. *Psychology of Music*, 0305735616650994.

Jorgensen, H. (2003). Instrumental practice and developing musicianship. In *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM Conference* (pp. 195-199).

McPherson, G. E., & McCormick, J. (1999). Motivational and self-regulated learning components of musical practice. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 98-102.

McCormick, J.,& McPherson, G. (2003). The role of self-efficacy in a musical performance examination: An exploratory structural equation analysis. *Psychology of Music*, *31*(1), 37-51.

McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and music performance. *Psychology of music*, *34*(3), 322-336.

Nielsen, S. G. (1999). Learning strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education*, *16*(03), 275-291.

Nielsen, S. (2001). Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music Education Research*, *3*(2), 155-167.

Nielsen, S. G. (2004). Strategies and self-efficacy beliefs in instrumental and vocal individual practice: A study of students in higher music education. *Psychology of Music*, *32*(4), 418-431.

Nielsen, S. (2008). Achievement goals, learning strategies and instrumental performance. *Music Education Research*, *10*(2), 235-247.

Özmenteş, G. & Özmenteş, S. (2008). Müzik yeteneğine yönelik özyeterlik ölçeğinin geliştirilmesi, *1. Ulusal Ölçme ve Değerlendirme Kongresi*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara.

Özmenteş, G. (2014). Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin müzik özyeterlikleri, benlik saygıları ve bireysel özellikleri arasındaki ilişkiler. *Eğitim ve Bilim*, *39*(171).

Özmenteş, G.(2005) Dalcroze Eurhythmics öğretiminin müziksel beceriler, müzik dersine ilişkin tutumlar ve müzik yeteneğine ilişkin özgüven üzerindeki etkileri, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Pajares, F. (1996). Self-efficacy beliefs in academic settings. *Review of educational research*, *66*(4), 543-578.

Pintrich, P. R., & De Groot, E. V. (1990). Motivational and self-regulated learning components of classroom academic performance. *Journal of educational psychology*, *82*(1), 33.

Randles, C. (2006). The relationship of compositional experiences of high school instrumentalists to music self-efficacy. Unpublished masters thesis, Michigan State University, USA.

Ritchie, L.,&Williamon, A. (2010). Measuring distinct types of musical self-efficacy. *Psychology of Music*, 39, 328-344.

Rohwer, D., & Polk, J. (2006). Practice behaviors of eighth-grade instrumental musicians. *Journal of Research in Music Education*, *54*(4), 350-362.

Schmitt, M. (1979). Development and validation of a measure of self-esteem of music ability. Dissertation abstracts international, 40, 5357A-5358A. (University Microfilms No.80-09164).

Sikes P. L. (2013). The effects of specific practice strategy use on university string players' performance. *J. Res. Music Educ.* 20 1–16.

Sloboda, J. A., Davidson, J. W., Howe, M. J., & Moore, D. G. (1996). The role of practice in the development of performing musicians. *British journal of psychology*, *87*(2), 287-309.

Zhukov, K. (2007). Student learning styles in advanced instrumental music lessons. *Music Education Research*, *9*(1), 111-127.

Zimmerman, B. J., & Martinez-Pons, M. (1990). Student differences in self-regulated learning: Relating grade, sex, and giftedness to self-efficacy and strategy use. *Journal of educational Psychology*, *82*(1), 51.

Sahne Korkusu İçin Düşünce Teknikleri

Mental Techniques to Overcome Stage Fright

ASLI ÖZSOY KÖRNER*

ÖZET

Sahne korkusu dediğimiz, zaman içerisinde, yanlış düşünce tekniklerinden oluşmuş çalışma sistemidir. Bu çalışmanın hedefi; bilinçli bir eğitim sistemi, çalışmalardaki farkındalık, konsantrasyon ve öğrenci-eğitmen arasındaki önemli bir bağ ile oluşturulan çalışma tekniklerine dikkat çekmektir. Sahip olduğumuz potansiyelin hepsini kullanmamıza yardımcı olabilecek çalışmalar bulunmaktadır.

Sadece düşünce teknikleri denildiği zaman, geliştirilmiş ve dünyada kullanılan, birçok insanın hayatında önemli rol oynamış ve kanıtlanmış bir düşünce biçimi olarak anlaşılabilir. Aslında çok önemli olan bu konu ile ilgili Türkiye'de yapılmış ayrıntılı bir çalışma bulunmamaktadır.

Düşünce şekliniz yapmak ve hissetmek istediğiniz durumu etkiler. Günümüzde, en büyük sanatçılar veya sporcular, bu disiplinli düşünce sistemine sahiptirler. Kendilerini herhangi bir performansa, iyi hazırlanmış düşüncelerle organize ederler. Sporcular üzerinde birçok antrenörün düşünce sistemi için uyguladıkları şekil; negatif düşünceleri tersine çevirerek, en fazla verimin alınacağı şekilde bir ön çalışmanın yapılmasını öngörür. James E. Loehr'un yetiştirdiği sporcular arasında bu sistemi uygulamış olanlar, çok büyük başarılara imza atmışlardır. Ancak düşüncelerini kontrol etmek herkes için kolay olmadığından, her insanın sahip olduğu potansiyeli yeterince kullanamadığı da bir gerçek. Çok çabuk uygulamaya konulamayacak bu düşünce sistemini, her gün çalışmak ve uygulamak gerekiyor.

En önemli unsur, bu tip düşünce alışkanlıklarını yeterince çalışıp, kontrol edebilmeyi öğrenmektir. Bu konuda yapılan araştırmaların çoğunda, birçok gencin daha çocuk yaşlarda bu tür alıştırmalarla eğitilmiş ve çok farklı bir biçimde başarı, performans gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bundan çıkarılacak sonuç; müzik alanında sanatçı yetiştirmek için yapılan eğitimin ilk yıllarından itibaren, hem sahne alışkanlığını doğru bir biçimde kazandırmak, eğlenceli bir hale getirmek ve hem de bu tür düşünce çalışmalarıyla, sanatçı adayının yaptığı işten zevk almasını sağlamaktır.

Düşüncelerimizin başka bir yöne doğru kaymaması için, her hissettiğimiz iyi ya da kötü duygunun bilincinde olmamız gerektiği, bu düşünce sisteminin temelini oluşturmaktadır. Yapılan hataların incelenmesi ve öğrencilerdeki stres hali, öğrencilerin verdiği tepkilerin farklılıkları, bunların nasıl ortaya çıktığını incelemek, bizi eğitmen olarak çözüme doğru götürür.

---

* Doçent, Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Bursa, aslikorner@uludag.edu.tr
Assoc. Prof., Uludağ University, State Conservatory, Bursa

Çalışırken ve konserlerde hissedilen duygular ve düşünce sistemi analiz edilerek, sınıfta tartışılır, böylelikle her öğrencinin, diğer bir öğrenciden örnek alabileceği hususlar ortaya çıkmış olur. Ortaya çıkan sonuçlar, bazen meslekteki başarısızlıkların tekrarlanmasına yol açabilir, bazen de "Sahne korkusu" dediğimiz yanlış düşünce sisteminden doğan ve kişiyi negatif yönde etkileyen bir problem olarak karşımıza çıkabilir. Yanlış düşünce sisteminden oluşan ve öğrencinin başarısını daha da uzun bir zamana yayan, geciktiren başaramama korkusu çoğu kişide bulunmaktadır. Öğrencinin yeterli bir derecede hazırlanmamış olması, performansına güven duymadığından, "yapamama" korkusunu beraberinde getirebilmektedir. Yapılması gereken; eğitmen tarafından gösterilecek doğru çalışma yolları ile güvensizlik duygusunu frenlemek ve kendine karşı güven duyabilmesi için "yapamama" düşüncesini uzaklaştırarak bu duygunun öne çıkmasını engellemek…

Anahtar Kelimeler: Sahne Korkusu, düşünce, eğitim sistemi, performans, konserler, sporcular

ABSTRACT

What we call stage fright is a system of incorrect mental processes, or techniques, developed over time. I am focusing on the important connection formed between practice techniques with an informed educational system, the consciousness during practice, concentration, the student and the educator. I believe that there is a practice that will be able to help us reach our full potential.

When we speak only of mental techniques that have been developed and used in the world, we can understand how important a role they have played in many people's lives and how they prove to shape thought. Actually, in Turkey I have yet to find any study about this important topic.

Your way of thought affects what you want to do and how you feel. Presently, the greatest artists and athletes incorporate this disciplined system of thought. During any performance they are able to organize themselves with well-prepared thoughts. Many sport trainers have discovered that the most efficient way to train a competitor to turn their negative thoughts into positive ones is through engaging them in a prepared way of thinking. Among the athletes who have worked with James E. Loehr they give testimony to the great success of this system. Because it is not easy for everyone to control what they think, however, it is certain that not everyone has learned to perform at their greatest potential. There is no easy, quick-fix implantation of this mental system, it is necessary to practice and implement it on a daily basis.

The most important factor is to be able to learn how to, through enough practice, control one's thinking patterns. It was found to produce a marked greater success in the performance of adolescents as well as in young children who were educated in these mental techniques.

From this we can deduce that for an aspiring artist to take pleasure in their performance they must be taught these mental techniques in a fun atmosphere in order to develop correct on-stage habits.

In order to prevent our thoughts from wandering in another we must be aware of every emotion, both good and bad. This forms the foundation of this mental

process. After examining the mistakes of our students, their stress levels and the variety of their reactions to their performance, whatever these may be, as educators we will be brought closer to a solution.

In classes every student can benefit from the factors that emerge as to what each student is learning about their mental processes as they discuss and analyse what they feel and what they are thinking while practicing and performing at concerts.

The conclusions that emerge during this process can unearth a problem, which sometimes may be from habitually practicing mistakes, or sometimes it may be birthed from the incorrect thought system which takes the person toward negativity, which we call "Stage Fright". The fear of failure, which was formed from this incorrect system of thinking and thus delays the student's success, is found in most people. This system is being processed in parallel with the student's discipline of preparation. Because the degree to which a student is unprepared brings insecurity to a performance, it can also bring along with it the fear of "I can't do it". The most important component however rests upon the educator, as it is their responsibility to demonstrate right practice and in this way, over a short period of time to be successful in preventing feelings of insecurity and to help the student distance themselves from the thoughts of "I can't do it", which erodes self-confidence.

Keywords: Mental Techniques, Stage Fright, practice, concentration,

Sahne Korkusu

Sahne korkusu dendiğinde, hepimizin aklında bazı olaylar yer alır. Belki bir konserde veya sınavda bizim veya öğrencimizin başından geçmiş bir stres anı, yapabildiğimiz yetileri ortaya çıkaramamak, titreme, korku, terleme belirtileri ile karşımıza çıkabilir. Ben bu konuya daha çok bir sporcu anlayışıyla, sanatçı penceremden bakmayı tercih ettim. Sahne korkusundaki genetik faktörler, yani genlerimizde olan ve herhangi bir tehlike anında oradan uzaklaşmak, kaçmak ve o anda kontrolümüzün kaybolması durumu. Bu his bazılarımızda fazla bazılarımızda azdır.

Sahne Korkusunun Gelişimindeki Faktörler

Küçük yaşlarda henüz farkındalık oluşmadığından dolayı, ileriki yaşlarda korku ortaya çıkabilir. 13-14 yaşlarındaki öğrencilerde heyecan hissi başlar, çünkü yaptığı şeylerin daha fazla bilincindedir. Diğer bir faktör aile yapısıdır. Ailedeki tutum çocuk için baskıcı bir formdaysa, o zaman da çocuğun başarısını etkileyeceğinden, yine sahne korkusu için bir zemin hazırlar. En önemli ve araştırmalarımda da gördüğüm eksikliklerden bir tanesi de sahneye hazırlanma. Nasıl bir eseri teknik ve müzikal anlamda çalışıyorsak, mental anlamda da sahneye hazırlanmak

gerekiyor. Bu hazırlanma süreci yine öğrencilik yıllarında başlamalı ve uygulanmalıdır. Bu konuda gerekli hazırlık yapılmadığı takdirde, sahneye çıkarken bir sürü ilaç bağımlılığı veya alkol bağımlılığı olan sanatçılarla karşılaşabiliyoruz.

Sahne korkusunu yenmek için kullanılan bir sürü metot bulunmakta. Ancak bu metotların içinde en çok işe yarayanlardan ve kullanılanlar arasında ünlü spor psikoloğu ve antrenörü James Loehr'un geliştirdiği yöntemler yer alıyor. Sporcuların bir maça hazırlanırken nelere dikkat etmeleri konusunda A' dan Z'ye yapılması gerekilen bütün unsurları bu sistemde görebiliyorsunuz. Bir sporcunun maça hazırlanmasıyla bir sanatçının sahneye hazırlanması arasında büyük benzerlikler bulunmakta.

Bu uygulamalar neler kısaca onlara biraz değinelim.

Sahnede kendimizi nasıl görmek istiyoruz, önce onun bir ön çalışması yapılır. Bu çalışmada önce sahne hayal edilir. O anda seyircilerin ve sahnenin resmi göz önüne getirilir. Eğer bu canlandırma doğru bir şekilde yapılırsa, o anda ortaya çıkabilecek kaslarda gerginlik, vücudun sertleşmesi, terleme, titreme gibi oluşabilecek duyguların sahne öncesi yaşanarak başa çıkılabilmesine yardımcı olunur. Bu durumda düşünce teknikleri ortaya çıkar. Bu düşünce tekniklerini de uygularken ki ilk adım, çalışmalardaki düşünce disiplini. En başarılı sporcuların kullandıkları bu metotların en önemli özelliği, maç anında kendilerini nasıl hissetmek istiyorlarsa antrenman sırasında da aynı yapıda çalışmaları, onları büyük başarılara hazırlıyor. J.Loehr 'un geliştirdiği yöntemlerin de biz sanatçılar için çok yararlı olduğuna inanmaktayım.

Disiplinli bir düşünce sistemi dediğimizde, çalışmalarımızda uygulayacağımız aslında çok basit bir oyun. Negatif düşünce yapısıyla çalıştığımızda, başarıya ulaşmak zordur ve bu negatif düşünceler biz performans halindeyken de ortaya çıkar. Dolayısıyla çalışma esnasında yapamayacağım, olmuyor, başaramayacağım gibi negatif düşünceler geldiğinde bir stop düğmesi varmışçasına bu düşünceleri durdurup tersine çevirmeye çalışılmalıdır. Tabii bu benim anlattığım gibi uygulaması o kadar kolay değildir ve çalışılması gerekir. Çalışma sürecinin uygulama süresi kişiden kişiye değişir. Her gün çalışmaya başlamadan önce, günlük çalışma performansının nasıl olması isteniyorsa, gözde canlandırılarak, çalışmaya başlanılır. Bu durum ilk günler zor olsa bile, çalıştıkça ilerleme kaydedilir. Her geçen gün çalışmadaki verim artarak çoğalır. Hani hep denir ya ''Kötü Günümdeyim'' ve bazen kendimiz bile söyleriz. Ama hemen tersine çevirmemiz bu düşünce tekniği ile mümkün… Burada bir tiyatrocu gibi davranmamız gerekiyor. Bir tiyatrocu düşünün kendini iyi hissetmese de ona verilen rolü çok iyi oynaması gerekir. Seyirciyi yeri gelir güldürmesi gerekir, yeri gelir ağlatması gerekir…

Sahneye Hazırlanırken Enerjik Bir Yapıya Sahip Olmak

Ünlü keman pedagogu ve hocası İvan Galamian'ın öğrencilerine söylediği bir söz çok önemli.'' Eğer çalışırken, sahneye yorumlayacağınız enerjik yapıyla hazırlanmazsanız, sahnede istediğiniz sonuca ulaşamazsınız.'' Öğrencilik yıllarında yapılan hatalardan biri de odada çalışırken ki çalışmaya gösterilen önemin ve özenin az olması da sahne korkusuna zemin hazırlayan etkenlerden.

Benim Almanya'daki öğretmenim Prof. Eckhard Fischer ile yaptığım çalışmalarda da bu çalışma sisteminin sahne korkusuna büyük yardımı olduğunu gözlemledim.

Formula 1 yarışlarında birinci gelmiş bir yarışmacıya, kazandığından dolayı kendini nasıl hissettiği sorulduğunda verdiği cevap çok ilginç. ''Ben bu yarışı zaten önceden yüz kez kazandım'' demiş. Tabii bunu röportaj yapan sunucuya açıklamak zorunda kalmış. Açıklamasında bu parkuru mental çalışarak gözünde canlandırmış ve bu düşünce disiplini ile çalışmış olduğunu söylemiş.

J. Loehr çalıştırdığı öğrenciler üzerinde büyük başarılara imza atmış bir antrenör ve spor psikoloğudur. Bunu örnek alarak sanat eğitim dünyasında da öğretmenler, bir anlamda öğrencilerin antrenörü olmak zorundadırlar. Bu uzun yolda, her öğrencinin farklı yapısını göz önünde bulundurarak, bir eğitim zemini hazırlamak gerekiyor ki mesleğini rahat, huzurlu ve mutlu bir birey olarak yapabilsin.

Ünlü viyolonselci Gerhard Mantel'in öğrencileri üzerinde gözlemlediği birçok problemin, yapamama korkusuyla ortaya çıktığını tespit etmiştir. Bu tür kaygılı bir yapıya sahip öğrencinin ilerlemesi ve başarıya ulaşması daha uzun bir zaman sürecine ihtiyaç duyar. Yeterli derecede ve şekilde hazırlanmadaki sorunlarda kaygılı bir düşünce yapısını ortaya çıkartır. Yapılması gereken doğru çalışma tekniği ile, bu doğrultudaki bloke eden düşünce yapısını ortadan kaldırarak, kısa zamanda başarı kazanılmasını sağlamak. Benim de yurt dışında gördüğüm eğitimde farkına vardığım husus, eğitmenlerin pedagojik yönlerinin bu konuda çok kuvvetli olması. Öğrencilik yıllarında yapılan hatalar, sınıf konseri sonrasında tartışılarak, öğrenciler arasındaki farklılıkların daha iyi ortaya konmasını sağlıyor. Çalışırken ve konserlerde hissedilen duygular ve düşünce sistemi, verilen analiz tablosu ile inceleniyor, tartışılıyor. Böylelikle her öğrencinin bir diğerinden örnek alabileceği hususlar ortaya çıkabiliyor. Bu tür çalışmalar eğitmenler tarafından göz ardı edildiğinde, maalesef hem öğrencinin kendini geliştirmesinde hem de böyle çalışma metotlarının varlığından haberi olamıyor. Ortaya çıkan sonuç ise, yanlış çalışma tekniği ve sistemi ile Sahne Korkusu diye adlandırılan bu problem, birçok müzisyenin meslek hayatında yer alıyor.

Detmold Müzik Yüksek Okulunun kütüphanesinde yaptığım araştırmalarda, yazıların çoğunda varılan ortak nokta; kaygılı öğrencilerin performanslarının ve ilerleme hızının diğer öğrencilere nazaran daha yavaş olması. Öncelikle sorgulanan, öğrencinin ne sebepten dolayı bu kaygıya kapılmış olması ve arkasındaki faktörler. Karşılıklı yapılan diyaloglardan sonra öğrencinin doğru bir yönlendirme biçimiyle çalışması sağlanarak, inanılmaz sonuçlar elde edilebiliniyor.

Görmek, Duymak, Hissetmek...

Bu konuyla ilgili size bir hikâye anlatmak istiyorum. Bir bankta oturan üç adam sohbet ederler. Birinci adam 'Keşke bir leylek olsam o zaman uçabilirim' der. İkinci adam 'Keşke iki leylek olsam hem uçar hem de uçtuğumu seyrederim'. Üçüncü adam ise 'Keşke üç leylek olsam o zaman hem uçar hem seyreder hem de uçarken nasıl göründüğümü gözlemleyebilirim' der. Bu üç noktayı baz alarak, düşüncelerimize yön verirsek, zannederim sahne korkusu konusuna, düşünce anlamında doğru bir yön vermiş oluruz.

Teknik yetiler sahne için yalnızca yeterli değil. İyi bir zemin için gereksinimler bulunmakta. Bunlar;

1. Kişilik Gereksinimleri: Kendini tanımlayabileceği, ispat edebileceği imkanlar anlamına gelir.
2. Sosyal Çevre: Aidiyet duygusu anlamına gelir.
3. İnsanın Temel Gereksinimleri: Uyku, sıvı tüketimi, besinler anlamına gelir.

Sahneye hazırlanılırken ve sahne performansı sırasında kendimizi değerlendireceğimiz bir tabela bulunmaktadır. Buna göre; 1'den 10 'a kadar yer alan hislerin arkasına puanlar yazılarak bir değerlendirme yapmak mümkün olur. İzlenecek yolu belirlemek ve sahnede başarıya ulaşmak ve eğer eğitmenseniz ulaştırmak daha kolay olur. Bu tabelada olumlu ve olumsuz düşüncelerin yer aldığı noktalar sıralandırılmıştır.

ausgeglichen/dengeli						launich/dengesiz
unerschütterlich/sarsılmaz						irritierbar/sarsılır
kämpferisch/savaşan						nicht kämpferisch/savaşmayan
selbstvertrauend/kendine güvenen						unselbststaendig/güvensiz
zielberwusst/amacı olan						schwankend/amacı belli olmayan
aggressiv/agresif						passiv/pasif
zuversichtlich/ümitli						unsicher/ümitsiz
geduldig/sabırlı						ungeduldig/sabırsız
diszipliniert/disiplinli						undiszipliniert/disiplinsiz
optimistisch/optimist						pessimistisch/pesimist
realistisch/doğruyu gören						unrealistisch/doğruyu göremeyen
standfest/sağlam olan						ängstlich/korkak
einsichtig/yanlışını bilen						uneinsichtig/ yanlışını bilmeyen
konzentriert/konsantrasyonlu						unkonzentriert/konsantrasyonsuz
abgeklärt/soğuk kanlı						unreif/olgun olmayan
motiviert/istekli						unmotiviert/isteksiz
emotional flexibel/duygusal						emotional unbeweglich/duygusal durgun
flexibel						schlecht im problemlösen/problemi zor çözen
gut im problemlösen/problemi kolay çözebilen						egoistisch/egoist
Mannschaftsbestand/takımını tanı-yan						nicht zu risiken bereit/risk almayan
risikobereit/risk alabilen						schauspielerisch unbedarft/sahnede kötü olan
Schauspielerisch versiert/sahnede iyi olan						Körpersprache/vücut dilini iyi kulla-namayan
Körpersprache/vücut dilini iyi kulla-nabilen						verkrampft/gergin
locker/rahat						energielos/enerjisiz
energiegeladen/enerjili						körperlich unfit/vücudu formsuz

Olumlu ve Olumsuz Düşüncelerin Puan Tablosu

Yukarıda gördüğümüz tabelada, her çalışmada, konserde veya imtihan sonrasında 1'den10'a kadar puan vererek, hangi konularda zayıf olduğumuzu ve buna bağlı olarak performansımızı hangi konularda kötü kullandığımızı sınıyoruz. (1 en düşük ,10 en yüksek puan olarak kullanılıyor)

Başarı Listesindeki Pozitif Faktörler

dengeli=stres halinde düşüncelerin dengeli kalabilmesi
sarsılmaz=hata anından etkilenmeyen
savaşan=performans anında kontrolü elinden bırakmayan
kendine güvenen=güvenini kaybetmeyen
amacı olan=bir hedef belirleyen
agresif=arkasını bırakmayan
ümitli= başarılı olacağına inanan
sabırlı=zorluklara sabırla yaklaşan
disiplinli=disiplinli bir düşünce yapısıyla olaya bakan
optimist= olumlu düşünen
doğruyu gören= yaptığının farkında olan
sağlam olan= yanlış yapmaktan korkmayan kontrollü
yanlışını bilen= hatalarını bilen ve o anda üzerine giden
konsantrasyonlu=konsantresi iyi olan
soğuk kanlı=düşüncelerine emosyonel hisleri katmayan
istekli= yapmak istediğini bilen
duygusal=duygularına güvenen
problemi kolay çözebilen=o andaki zorlukları çözüme götüren
takımını tanıyan= bireysel değil, olayı bir bütün olarak düşünen
risk alabilen= risk almaktan korkmayan
sahnede iyi olan=sahnede kendini rahat hissedebilen
vücut dilini iyi kullanabilen= vücudu ile hissettiklerini yansıtabilen
rahat=gerektiğinde kendini rahatlatabilen
enerjili= enerjik bir yapıya bürünebilen
vücudu formda olan=günlük vücut formunun iyi olması

Burada açıkladığımız başlıkların, puan açısından yüksek olabilmesine dikkat etmemiz gerekiyor! Bu tablonun uygulanmasında yapılan araştırmalar, iyi ve kalıcı bir başarı elde etmek için, çok önemli bir deneme olduğunu ortaya koymuş. Her gün yapılabilecek ve kendimizi daha iyi tanımamızı kolaylaştıracak bu sorgulama sistemi, Avrupa'da müzik okullarında kullanılmakta ve öğrenciler üzerinde etkileri bilinerek uygulamalı bir şekilde, eğitmenler tarafından gösterilmekte. Pozitif hislerin zıttı olan, olumsuz hisleri gösteren tablonun da başarıyı yakalama konusunda, çok önemli ipuçlarını ortaya çıkardığı gözlemlenmiştir. Yukarıdaki açıklanan olumlu düşünce sisteminin karşıtı olan tabeladaki başlıklar, tam tersi olarak düşük puana sahip olana kadar, başarıyı yakalamak için, bu çalışmayı devam ettirmek gerekiyor.

Başarı Listesindeki Negatif Faktörler

dengesiz-stres halinde düşüncelerine doğru yön veremeyen
sarsılır-hata anında kontrolünü kaybeden
savaşmayan-performans anında tüm becerisini göstermek için gayret sarf etmeyen
güvensiz-kendinden emin olmayan
amacı belli olmayan-işini gelişi güzel yapan, kendine hedef koymayan
pasif-isteksiz, işine çekimser yaklaşan
ümitsiz- kendinden emin olmayan, pesimist
sabırsız-zorluklar karşısında kendine anlayış göstermeyen
disiplinsiz-çalışmalarına sistemli bir şekilde yön veremeyen
pesimist-olumlu bir düşünce şeklini benimseyemeyen
doğruyu göremeyen-yaptığının bilincinde olmayan
korkak-yapabileceğine inanmayan, çekingen
yanlışını bilmeyen-yaptığı hataları göremeyen
konsantrasyonsuz-dikkatini toparlayamayan
olgun olmayan-hatalarını iyimserlikle kabullenemeyen
isteksiz-yaptığı işten zevk almayan
duygusal, durgun-duygularını aksettirmeyen, çeşitliliği olmayan
problemi zor çözen-problemler karşısında sağlam olmayan
egoist-takım işi yapsa bile sadece kendini düşünen
risk almayan-işinde riski göze almayan
sahnede kötü olan-sahnede kendini kötü ifade eden
vücut dilini iyi kullanamayan-sahnede vücudu ile ifade etmek istediklerini yansıtamayan
gergin-performans anında gevşeyemeyen
enerjisiz-enerjisini ortaya çıkartamayan
vücudu formsuz-vücudunu iyi hazırlamayan

Yukarıda yazılı olan ve performansımızı kötü etkileyen faktörlerin, puan tablosunda düşük olması için çalışılması gerekmektedir.

Kaynakça

Gerhard Mantel, *Mut zum Lampenfieber*,Serie Musik Atlantis ISBN3-254-08385-7
James E. Loehr, *Die Neue Mentale Stärke* BLV Buchverlag GmbH &C O. KG, ISBN 10:3-8354-0024-X

Eski Musikinin Son Rönesansı'nı Hazırlayan İki Virtüoz: Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan

Two Virtuosos That Heralded the Last Renaissance of Old Music: Tanburi Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan

BİLEN IŞIKTAŞ*

ÖZET

"Geleneksel" müzik kalıplarının değişmesi, formların kendini 20. yüzyılın rasyonel –kalıcı, artık eseri yaratanın imzası bulunan– yeni dünya tasavvuruna göre dönüştürmüştür. Özellikle bir saz için eser yazılması kolektif müzik hafızasının tüm sosyo-kültürel ve müziksel geçmişini süzerek bireye yeni anlamlar yüklemesiyle yaratıcılık öne çıkmış, performansta sese eşlik eden saz; solistlik konumuna sahip olmuştur. Diğerlerinden farklı olma isteği, özgün tavrı, başka bir şey söylemek, anlatmak istemesi anlamında kullanılan *bireysellik* bir çağ eskirken, yenisinin henüz doğmadığı bir zaman dilimine denk gelmektedir. Artık söz konusu bireyin kendi hakkında daha fazla söz sahibi olmaya başlayıp sınırlarını geliştirmesi, kişisel özgürlüğünün artarak kısacası "ben de varım" demesi, kurgusunu sözden daha çok yazılı metin üzerinden sağlaması içinde yaşadığı sosyal çevrenin ürünü olarak özerklik potansiyeli, kendini yönetme ve düşünme yetisiyle yeniden gerçekleşmektedir.

Bireyin, toplumsal söylemi taşıyan en önemli ifade kanallarından biri olan müzik aracılığıyla, kendi evrimi ve farkındalık (*awareness*) çabasıyla yetenek ile yaratıcı edimin (*act*) de sonucuyla atacağı adımın seslerini hiç duyulmamış olanla ifade etmesine sebep olacaktır. Modernleşmeye giden toplumsal süreçte müzik kendini başka bir icra pratiği üzerinden güncelleyecektir. Bu, müziğin icra tarihi için de yeni bir şeydir. Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan kamusal yaşam içinde özel bir varoluşla yer almışlardır. Kendi yetileri ve dehalarıyla müzikten bir mikro alan inşa eden bu iki virtüoz, seslerden kurulu bir çeşit görünmez estetik yapıyı yaşadıkları zaman, dönem ve toplumdan bağımsızlaşarak mevcut genel zevklerle çatışma halinde sürdürmüşlerdir. Tanbur, kemençe, ud gibi Osmanlı-Türk musikisi coğrafyasının kadim sazlarında üslup ve ekolün bu yaratıcıları, musiki meclisleri ve tekkelerin dışına çıkarak konser vermeye başlamış, sadece bestenin değil aynı zamanda icranın değişmesini sağlamışlardır. Tarihin sesini belgeleyen plak kayıtları sayesinde kolektif hafızanın intikalini sağlamış bu virtüoz isimler, özellikle taksimleriyle ve eserleriyle geçmişle bugün ve yarın arasında metotlarını bir bakıma sesle

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, bilen.isiktas@İstanbul.edu.tr
Asst. Prof. Dr., İstanbul University State Conservatory, bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

intikal ettirmişlerdir. Bu tebliğde virtüozluk öğelerinin icra tekniğinde yer almaya başlama sebepleri üzerinde durularak, 20. yüzyılda icranın gösterdiği büyük gelişimin müzikolojik tabanı Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan örnekleri üzerinden irdelenerek sosyo-kültürel zeminde ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bireysellik, İcra, Modernleşme, Müzik, Virtüozite

ABSTRACT

The change of "traditional" music patterns transformed forms according to the new, rational world vision of the 20th century made permanent with the signature of the composers. Especially, composition for a string instrument filtered the entire sociocultural and musical past of the collective music memory, attributing new meanings to the individual and highlighting individuality; with instrument accompanying voice in a performance earning the former a soloist position. *Individuality* referred to as a desire to be distinct from others, to have a unique attitude, to express or tell something different falls within a period in which an era was dying out while a new one was yet to be born. It's an age in which the individual starts to have a bigger say in oneself, develops their boundaries, increases their personal freedom with an assertive "Count me in" attitude, constructing more with written text than oral expression. All of these elements help the individual self-actualize with self-governance and reflection within the potential for autonomy that is a product of one's social environment.

Music becomes a major channel of expression bearing social discourse which enables the individual to express with something unheard of their own journey of efforts for evolution and awareness thanks to their own talent and creative act. On the social course of modernization, music will renew itself on a different execution practice. This is a novelty in the history of musical execution as well. Tanburi Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan occupied a singular position public life. These two virtuosos built a micro space of music with their own skills and geniuses, maintaining a certain type of invisible aesthetical structure made of sounds independent from time and society they belong to and in conflict with current general tastes. Creators of style and school for ancient string instruments such as tanbur, kemençe and oud from Ottoman-Turkish musical territories, these virtuosos started to give concerts beyond musical assemblies and lodges, paving the way for a change in not only composition but execution as well. Thanks to gramophone records documenting the sounds of history, especially their improvisations and compositions; they joined their methods between the past, present and the future with sound, as it were. This paper will focus on the reasons why virtuosity elements started to be incorporated into execution technique, with sociocultural analyses in the examples of Cemil Bey and Şerif Muhiddin Targan who laid the musicological foundation of the great development of execution in the 20th century.

Keywords: Individuality, Performance, Modernization, Music, Virtuosity

Giriş

Toplumsal dönüşümlere bağlı olarak sanatın değişime uğraması içeriğin ve estetik unsurlarının yeni kalıplarla biçimlenmesi Rönesans'tan beri yaşanan gelişmelerin de yansımasıdır. Eski canlılığını, biçimini yeniden kazanma, öncesinden daha iyi duruma gelme kısacası "yeniden doğuş" şeklinde tanımlayabileceğimiz Rönesans, taklitten çok bir dönüştürme eylemidir. Rönesans milli kültürün oluşması anlamını taşımaktadır. Bu hareket, yeni bir milli kültürün habercisidir. Bu bağlamda Rönesans'ı belli bir tarihsel dönemde ve belli bir mekânda, sadece bir döneme özgü, bir olay olarak görmek bir bakıma anlamını daraltmaktadır. Cahit Tanyol'a göre (1985) "Rönesans yok, Rönesanslar vardır. Önemli olan Rönesans'ın tarihi değil, onun anlamıdır. Bu zihniyet nerede oluşmuşsa, orada bir Rönesans başlamış demektir". Ayrıca Tanyol, Rönesans'ın gerçekleşmesi için milletlerin zihinsel bir olgunluğa erişmeleri gerektiğinden ve böyle bir düşünce deneyimi geçirmemiş olan toplumlarda Rönesans hareketinin olamayacağına değinmektedir (s. 23). Son dönem tarihsel araştırmalar İtalya merkezli Batı Rönesans'ı kavramsallaştırmasını tartışmaya açtığı gibi Hint, Japon, Arap Rönesans'ı kavramalarını da gündeme getirmiştir. Geç Osmanlı tarihi yeni bir toplum düzeninin sancılarını barındırdığı gibi sanat anlayışına da yeni bakışlar kazandırmıştır. Osmanlı resmi ve musikisi, hat, tezhip gibi geleneksel sanatlar da yeni dönemin ruhuna göre biçimlenmiştir. Bu yeni yaklaşımlar dönemin eğilimlerini ortaya çıkarmakla kalmamış onu temsil edecek yaratıcılığa sahip sanatçıları da sahneye taşımıştır. Söz konusu sanatçı portreler kendi içinde bir başkaldırının ifadesi olmalarının yanında orijinal bir yaratıcılığın simgelerine dönüşmüşlerdir.

Yeni sanatın bir başkaldırısı vardır. Onu, katı geleneğin kuşattığı -yapılamazlar, olamazlar- penceresinden ayırır. Zamanın ruhundan doğan bir eğilim söz konusudur. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın hemen başında -Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e geçişte- sanatçının dünyası derin bir biçimde değişmiştir. Başka biçimlerde tanımlanabilecek bu dünyanın öncekine benzemeyen bir ruhu ve çok çeşitli alışkanlıkları vardır. Söz konusu çevrede inşa edilen sanat özellikle de müzik doğal olarak bu atmosferin ifadesidir. Batı ile yoğunlaşan kültürel ilişkiler, yeni insanlar ve toplumlar, sanatkârın betimlediği konuları ve şekilleri farklılaştırmıştır. Yeni sanat, Rönesans'ta olduğu gibi bireyseldir. Kendi öznelliğini yansıtmaya başlamış kendine has olan eseri yaratmak için hareket etmiştir. Bu dönemde yetişen sanatçı tipi geçmiş dünyanın aksi-

ne eserini çoğunlukla imzalıyor ve ona her bakımdan kendi damgasını vurmaya çalışıyordu.

Osmanlı-Türk sanat evreni içinde bireyin gelişiminin bariz görülebildiği alanlardan biri saz müziği icrasıydı. Musiki geleneği içinde ihmal edilmiş bir alan olan saz musikisi 18. yüzyıl sonundan itibaren kendisine yer açmaya başlamıştı. 18. yüzyıl sonlarında Tanburi Emin Ağa, saz eserlerinde, usül geçkilerindeki şaşırtıcılığı ve özgün melodik yapılarıyla kendinden öncekilerle rastlanmayan bir yenilik arayışı içinde görülür. Her iki yüzyılı bir arada yaşayan Numan Ağa ve oğlu Zeki Mehmet Ağa sözlü eserlerin yanında son derece özgün peşrevleri, saz semaileri besteler. Söz konusu çabalar karşılığını gösterir ve yalnızca saz eserleri besteleyen sanatçılar yetişir. Veli Dede, Tanburi Büyük Osman, Neyzen Yusuf Paşa klasik tavırdan beslenen, ancak yeni tatlar içeren özgün eserlere imza atarlar. Elbette tüm bu gelişmelerin bireysellik ve onun müzikal varyantlarından biri olan virtüoziteyle ilişkisi müziğin üretim sürecinin ötesine geçecek biçimde icrasına, özellikle ileri düzey icra yeteneğine sahip sazendelerin tarihsel sahnede yer almasını sağlayacak öncü gelişmeleri hazırlamış olmasından dolayıdır. Önceki yüzyıllara göre genel repertuvar içinde icra düzeyinde sınırlı bir yeri olan saz musikisinin giderek özerkleşmesi kaçınılmaz biçimde icracı niteliğinin de yükselmesine, virtüoziteye giden yolun açılmasına olanak sağlamıştır. 20. yüzyılın başlarında Osmanlı-Türk musikisi icra pratiğine yepyeni bir boyut getiren Tanburi Cemil Bey, saza kişilik kazandırma ve saz bilincine sahip olma açısından benzersiz bir örnek oluşturmuştur (Aksoy, 1985, s. 1229-1231). Bu örnek kendisi gibi ileri icra tekniği ve sanatsal yaratıya sahip halefler üretecektir. Cemil Bey'in (1873-1916) tanbur, kemençe, lavta ve viyolonsel icralarında sergilediği ustalık sonraki dönemde Şerif Muhiddin Targan'ın (1895-1967) ud'da ve viyolonsel'de yaptıklarının ilham kaynağıdır.

İki Dehanın Karşılaşması

19. yüzyılda imparatorluğun kültürel dönüşümlerinin merkezinde yer alan İstanbul'da yaşanan değişim ve dönüşümler sanatsal dehaları gün ışığına çıkarmıştır. Cemil Bey ve Targan şüphesiz bu ortamın tezahürüdürler. Şerif Ali Haydar Paşa'nın Çamlıca'daki köşkünün ziyaretçileri arasında zamanın önde gelen sanatkârlarının, edebiyatçılarının, ilim erbabının ve yüksek siyasi çevrelerinin mensuplarının yer alması Targan'ın daha yetişme döneminden itibaren toplumsal konulara duyarlı, sanatın yüksek biçimine eğilimli bir kişi olarak yetişmesini sağlamıştır. Targan, bu sayede Leopold Godowsky (1870-1938) gibi Batı'nın, Cemil gibi Doğu'nun büyük üstatlarını tanıma ve onların müziğini inceleme

konusunda fırsatlar yakalamıştır. O, küçüklüğünde Cemil Bey'i ilk defa bu kültürel iklimin içerisinde dinlemiştir. 1966 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda evlerine konuk olan Cemil Bey için şu açıklamalarda bulunmuştur: "'pianissimo' ile başlayan uzun ve pek güzel bir taksim yapmış, sonra da Gazi Giray Han'ın Hüzzam Peşrevi'ni çalmıştı" (Güntekin, 2001, s. 34). Onun ve Cemil Bey'in yolları ilk defa burada kesişmiştir.

Osmanlı son döneminde müziğin üretildiği ve sanatçıların yeteneğini sergiledikleri geleneksel ortamlar arasında ev ve konaklarda gerçekleştirilen musiki gecelerinin büyük bir yeri vardır. Bu geceler hem sanatın himayesi için önem taşımakta, hem de İstanbul'un renkli sosyal yaşamının ayrılmaz parçası olmaktadır. Yüksek sınıfa mensup birçok aile, evlerinde meşk akşamları, musiki meclisleri düzenlemişlerdir. Örneğin Sadrazam Said Halim Paşa'nın meclisleri dillere destandır. Bu meclislerde dönemin önemli icracıları arasındaki Nevres Bey, Kemençeci Vasil, Kemânî Memduh, Lavtacı Hristo ve elbette Tanburi Cemil Bey gibi isimler davetlilere eşsiz musiki ziyafetleri sunarlar. Bu ortamların en önemli özelliklerinden biri de sanatçının yeteneğini ve performanstaki yaratıcılığını küçük bir seçkinler topluluğu önünde sergileyebilmesidir. Bu topluluk konser salonundaki genel dinleyici profilinden farklıdır. Meclislerde musiki ve edebiyattan anlayan, iyi eğitimli, toplumsal statü sahibi, çoğu Doğu'nun ve Batı'nın medeniyet unsurlarına aşina olan, meclis adabının gereklerini yerine getiren, dinlemesini ve takdir etmesini bilen bir topluluk söz konusudur. Böyle bir ortam sanatçının yaratıcı sınırlarını keşfetmesinde ona imkânlar da tanımaktadır. O nedenle gerek Cemil Bey'in gerekse daha onu çok küçük yaşlardayken köşklerinde dinleyen Targan'ın yetişmesinde meclisler önemli bir kültürel yere sahiptir.[1] Seçkinlerin meclisleri genç ve yetenekli sanatçılar için aynı zamanda sınıf atlama fırsatları da sunmaktadır. Bu köşk ve konaklar öğrenime, nüfuza ve güce erişim imkânları sağlıyor; buralardaki icraya çağrılanlara diğer konakların kapılarını açıyordu. Böylelikle musiki yaşamı içinde yer edinmek isteyen yetenekli icracıların, iyi sazende ve hanendelerin isimleri varlıklı ve mümtaz sanatseverler arasında yayılıyordu.

---

[1] Avrupa sanatında da ev ve seçkinlerin yaşam alanlarında gerçekleştirilen konser ve sunumların sanatçının gelişiminde etkili olduğu inkâr edilemez. İtalyan Rönesans'ının mimarlarından Medici ailesi, Monteverdi gibi bestecileri ve dönemin icracılarını desteklemişlerdir. Yakın Doğu İslam geleneği için de bu durum geçerlidir. Örneğin 1920'li yılların başlangıcında kozmopolit bir kültüre sahip olan Kahire'de sanatçı kişiliğini geliştirmeye çalışan Ümmü Gülsüm de seçkinlerin meclislerinde kendisine ayrıcalıklı bir konum edinmişti. Kahire'deki seçkin zümrenin devam ettiği Abdurrâzık'ın evinde hem müzikal yeteneğinin sınırlarını dinleyiciye sunabilmiş hem de onların davranış kalıplarını yaşamına adapte ederek bilgi ve görgüsünü geliştirebilmiştir (Danielson, 2008, s. 104-105).

Tanburi Cemil Bey ile yolu ilk defa böyle bir ortamda buluşan Targan, Cemil'den aldığı ilhamla onun tanburda yaptığını ud'da yapacak, saza tarihsel misyonun ötesinde hem teknik hem de icra anlayışı olarak yepyeni bir şahsiyet kazandıracaktır. Musiki geleneği içinde icra pratiğinin (*performans*) yanı sıra kuramsal bakımdan da önemli bir araç olarak rol üstlenen tanbur ve ud bu iki büyük isim sayesinde solist saz kimliğine kavuşacaktır. Elbette söz konusu süreçte Osmanlı-Türk musikisinin 20. yüzyılın başında yaşadığı dönüşüm, modernleşmenin katkılarıyla bireyin yükselişi ve bireyselleşmenin en yetkin tezahürü olan virtüozite olgusunun etkilerini de göz önünde bulundurmak gerekir. Geleneksel Osmanlı toplumunda insan yaşadığı cemaatin ayrılmaz bir parçasıdır. Oysa modernleşmeyle birlikte cemaatten kopuş gerçekleşmekte, özgün ve farklılıklar içeren bir kimlik üzerinden yeni bir birey doğmaktadır. Tanzimat'la başlayan sürecin yarattığı bireyi özellikle şiirde ve romanda görmek mümkündür. Müzikal anlamdaki en çarpıcı örnek ise mızrabıyla dönemin karakterini kendi bireysel ifadesiyle ortaya koyan Cemil Bey'dir. Onun mirasını doğru okuyan ve yine kendi bireysel imzasını özgürce ortaya koyan bir diğer isim ise Şerif Muhiddin Targan'dır.

Cemil Bey ve Şerif Muhiddin, ikisinin de ortak bir noktası Abdülhamid rejiminin hüküm sürdüğü İstanbul'da birer bürokratın çocukları olarak doğmuş olmalarıdır. Ne var ki arada bir fark bulunur Cemil Bey, küçük rütbeli bir bürokratın çocuğu olarak mütevazı bir konakta doğmuşken, Targan, Haşimi ailesinin bir ferdi olarak sonradan Mekke emirliğine de atanacak, -Meclisi Ayan üyesi Şerif Ali Haydar Paşa'nın oğlu- Üsküdar'da zengin yaşamıyla göz kamaştıran bir köşkte dünyaya gelecektir. Her iki portre de İlber Ortaylı'nın (2006) "Tanzimat Adamı" -yetenekli, okuyan ve yabancı dil öğrenen, yeni devrin kültürel atmosferine, çalışma yöntemlerine uyum sağlayan- olarak tanımladığı yeni bir birey kimliğinin temsilidir aslında (s. 239). Bu yeni birey Mesud Cemil (2012) tarafından şu veciz üslupla ifadelendirilir: "…İlk gençliğini idrâke başladığı bir zamanda böyle muhit, bütün şekil ve muhtevasıyla Tanzîmât'ı karakterize eden böyle bir vasat içinde bulunuşu Cemil'in genel kültürü, geniş ansiklopedik bilgisi, san'at anlayışı, dünya görüşü, eskiyle yeni arasındaki endividüel (individuel, kendine has) terkibe götüren ruh yapısı üzerinde kuvvetle müessir olmuşdur" (s. 68). Bu bağlamda İhsan Özgen'in (2012) felsefi yaklaşımı da vurgulanmalıdır: "Cemil Bey araştırıcı düşünme tarzı ile bir müzikolog, folklorculuğu ile bir Béla Bartok, Neva Peşrevi'nin bestekârı olarak bir Tanburi Büyük Osman, çizdiği müzik eksizleriyle bir empresyonist ressam, estetik dünyasında hakikati arayan bir filozoftur" (s. 104).

Cemil Bey ve Targan'ın yaşamında ortaklıklardan biri de yaşamlarının bir döneminde ekonomik anlamda yaşadıkları sıkıntılardır. Şerif Ali

Haydar Paşa'nın oğlu olan Şerif Muhiddin yaşamın ilk döneminde oldukça refah içinde bir yaşam sürerek, aristokrat bir aileye mensup olmanın ayrıcalıklarını kendini geliştirme sürecinde layıkıyla kullanabilmiştir. Ancak İmparatorluğun çöküşüyle birlikte ailenin servetini yitirmesi onun yaşamında sıkıntılarla karşı karşıya kalmasına neden olmuştur.[2] Cemil Bey'in maddi sıkıntılarını biraz hafifletmek amacıyla plaklar[3] kaydetmesi gibi Targan da kendisine yeni bir müziksel kariyer inşa edebilmek ve daha rahat bir yaşam bulabilmek için New York'a gitmeyi tercih etmiştir. Dikkat çekici bir başka yönleri ise kişisel saygınlıklarıdır. Cemil Bey yaşadığı toplumsal yapı içinde ayrıksı bir kimlik olarak belirse de yeteneği, yaratıcı özelliği ve yaşamıyla saygın bir portre oluşturmuş, her kesimden takdir ve saygı toplamıştır. Aynı şekilde Targan mensubu bulunduğu mümtaz ailenin ona sağladığı doğuştan gelen itibara saygın yaşamı ve karakteriyle her çevrede hayranlık uyandırmıştır. Ulunay'ın (1967a) Şerif Muhiddin'den söz ederken *"Kendisinde yalnız Resul Allah efendimizin ihtişamı mevcut değil, o aileye has olan her türlü necabet dahi mevcut idi"* yorumunda bulunuşu dikkat çekicidir (s. 2). Mehmed Âkif'in ya da onun çevresindeki yakın dostlarının ifadeleri de bunu destekleyecek niteliktedir. Kısacası Cemil Bey ve Targan müzikal yetenekler olmanın yanında saygın toplumsal portreler olarak da yaşadıkları çağda iz bırakmışlardır.[4]

---

[2] Osmanlı toplumunda sanatın bağımsız bir kariyer olarak görülmediği, sosyal sigorta gibi kurumların devletin eliyle tam manasıyla gelişmediği dönemlerde doğal olarak sanatın ve sanatçının himayesi seçkinlerin eliyle gerçekleşmekteydi. Bu nedenle söz konusu himaye ve patronaj ilişkilerinin zayıf olduğu süreçlerde sanatçılar, bestekârlar ya da icracılar sıkıntılarla karşı karşıya kalıyorlardı. Örneğin görünürde sarayla yakın ilişkiler kurmuş olan, hatta saraydan bir eş almış olan Hacı Ârif Bey dahi birikimini bankerlere kaptırdıktan sonra ekonomik zorluklar yaşamış, Süleymaniye semtinde yaptırmak istediği evin tamamlanabilmesi için saraylı eşi Çeşmidilber Hanım ile ortak imzalı bir dilekçe kaleme alarak dönemin Padişah'ına başvurarak yardım istemiştir. Bu dilekçede "lütfen ve merhameten bizleri haksızlıktan vikayeten [korumak] matlubatımızın bu şahıslardan çabucak tahsiliyle bizlere ita [ödeme] ve teslimi bâbında Deâvi Nezareti'ne emir ve ferman buyurulması hususuna müsaadeleri" denilmekteydi (Mert, 2007, s. 48-49).

[3] Tanburi Cemil Bey, müziğinin büyük kitlelere ulaşmasında somutlaştırıcı ses metalarına ihtiyaç duyacak; dışsal araçların ticari kısmını kamusal zeminde sanat ve teknoloji arafında kalarak yaşayacaktır. Bu bağlamda Cemil Bey ve kayıt teknolojisi, plaklar, kültür ve müzik üzerine yapılmış bir çalışma için bkz. (Işıktaş, 2016a).

[4] Cemil Bey'in yaşamının trajik yönlerinden biri de bunca takdir ve saygı toplayan bir sanatkâr olmasına rağmen Birinci Dünya Savaşı'nın karanlık bir döneminde veremden öldüğünde cenazesine son derece sınırlı bir katılım olmasıdır. Sonraki yıllarda mezar yerinin unutulması dahi yaşadığı dönemde gördüğü itibarla çelişkili bir durum oluşturmaktadır.

Sazların İnkişafı

Osmanlı-Türk musikisi geleneğinde sazende topluluğun içinde bütünün bir parçasıdır. Batı Avrupa müziğinde görülen solist kavramı bu gelenek içinde yer almaz. Sözlü musikinin hâkimiyetine teslim olmuş bir gelenek içinde saz "*natamam*" olarak nitelenir ve ancak eşlikçi kimliğiyle var olurdu. Racy (2003), Doğu müziğinde eşliğin duygu uyandırma sürecinde can alıcı bir rolü olduğuna işaret ederken, temelde eşlik eden sazendenin çok fazla öne çıkmadan ya da göze batmadan müzik açısından etkili olması gerektiğinin altını çizer. Buradaki yoruma göre iyi bir sazende, mutribe ile yarışın cazibesine kapılmamalıdır. Makamın daha yüksek tonal alanlarını inceleyerek şarkıcının önünde gitmekten, vokalistten daha yüksek volümde çalmaktan, eşlik edilenden daha karmaşık ya da daha süslü ezgiler üretmekten sakınmalıdır (s. 83). Böyle bir anlayış içinde yalnızca gölgede iyi bir eşlikçi olarak var olabilen sazendenin sazında bireysel kimliğini özgürce ortaya koyarak virtüoz bir icracı düzeyini hedeflemesi kolay değildir. Osmanlı-Türk musikisinde bu kalıplaşmış anlayışı ve sınırları zorlayarak, saza solist kimliği kazandıran ve icrasındaki teknik üstünlükle tanbur tavrını köklü biçimde değiştiren kişi Cemil Bey'dir. O, canlı bir üslup yaratmış ve böylelikle sazında virtüozitenin yolunu açmıştır. Bu gelişmede Cemil Bey'in özel kişiliğinin etkisi büyüktür. Daha 12 yaşından itibaren İstanbul'un musiki çevrelerinde yeteneğiyle temayüz etmiş Tanburi Ali Efendi gibi isimlerin takdirini toplamış, Tanburi Küçük Osman gibi isimleri ürkütmüştür. 20 yaşına geldiğindeyse yeteneği hakkında konuşulanlar İstanbul'un çeşitli muhitlerinde efsaneler halinde dilden dile aktarılıyordu.[5] Targan'ın yeteneğinin keşfedildiği alanlar ise İstanbul'daki çeşitli sahneler değildi. Şerifler Köşkünün güzide misafirleri evin yetenekli çocuğunun yaptıkları karşısında hayrete düşüyorlardı. Ali Rifat Bey'den, Mehmed Âkif'e, İsmail Hakkı İzmirli'den Godowsky'ye kadar şehrin entelektüel ve edebi çevreleri genç virtüozu konuşuyordu.[6]

---

[5] Cemil Bey'in diğer sazendelere göre şanslı olduğu yani birçok sazı ustalıkla çalabilmesidir. Doğaçlama yeteneğinin ve icra tekniğinin üstünlüğüyle her türlü yeniliğe açık olması onun farklı konuma iten nedenlerdendir. Kendisinden önceki dönemlerin tanbur icra tekniklerini kökünden değiştirmesi ve tanburu yay ile çalması onun keşiflerindendir. Başka olanı bulma isteği sayesinde viyolonseli, lavtayı Türk müziği sazı olarak kullanma yolunu açmıştır. Cemil Bey'in bağnazlık bilmeyen yapısı, yenilikçi tavrı, dehası ve devrimciliği kendisine yepyeni bir anlatım, aktarım olanağı sunmuştur (Ünlü, 2004, s. 46).

[6] Cemil Bey ve Targan'ın virtüozluğuna yönelik Cem Behar'ın tespitleri önemlidir. Behar'a göre (1991) Tanburi Cemil'in virtüozluğu maalesef sadece taş plaklardaki icra ve taksimlerinde kalmıştır. Yepyeni bir tanbur çalma üslup ve ekolünün yaratıcısı olan ve çok sayıda izleyicisi bulunan Cemil Bey ardında bu virtüozluğu uygulatabilecek ve geliştirecek nitelikte saz eserleri bırakmamıştır. Daha önemlisi, kendi özgün icralarını aydınlatıp öğretebilecek bir tanbur metodu da aktaramamıştır. Tanburi Cemil'den de etkilendiği bilinen viyo-

Targan'ın aksine Cemil Bey ilk andan itibaren profesyonel bir müzisyen olarak beliriyordu. O, müzikte profesyonel bir icracı kimliğine işaret eder. Sennet'e göre (2013) "profesyonel icracı, aktif olan tek kamusal şahsiyet, başkalarının kamusal alanda güçlü duygular hissetmesini sağlayabilen tek kişidir" (s. 258). Şüphesiz bu duyguyu üretmede onun becerilerinin payı büyüktür. 19. yüzyılda sanatta yaratıcı etkinlik sanatın içkin hali ve kişilik arasındaki bağın en önemli göstergesi olarak görülmeye başlamıştır. Nitekim Raymond Williams, *Kültür ve Toplum* adlı kitabında 1820'lerden itibaren Romantiklerin de desteğiyle yaratıcı etkinlikle ilgili sözcüklerin nasıl değiştiğini göstererek bu duruma işaret eder:

> *"...(bir sanatçının tanımlanışında) beceriye verilen önem giderek duyarlılık üzerine kaydı; bu yer değiştirme yaratıcı... özgün... dâhi gibi sözcüklerdeki paralel değişimlerle destekleniyordu. Yeni anlayışa göre sanatçı'dan, sanatsal ve sanatkârca olan sözcükleri türemişti ve 19. yüzyılın sonunda bunlar beceri ve pratikten çok yaratılışla ilgiliydi. Estetik... yine "özel bir tür kişiyi" belirten estet'e kol kanat geriyordu" (Sennett, 2013, s. 261).*

19. yüzyıl sanata ve sanatçıya dair algıyı ve terminolojiyi değiştirirken virtüoz kavramı sazendelerin üstün teknik yeteneklerinin ve icracılıklarının önünde bir sıfata dönüşmüştür. Burada üzerinde durulması gereken bir nokta da virtüoz icracının yalnızca teknik bir maharet ve üstünlük noktasında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği meselesidir. İhsan Özgen, Cem Behar ve Süleyman Seyfi Öğün gibi Türk müziğinde virtüozite kavramı üzerine yazan isimlerin işaret ettiği gibi virtüoz icra yalnızca teknik üstünlükle ölçülemeyecek bir durumdur. "Virtüozluk, en az pratik icra teknikleri kadar çalgı öğretim yöntemlerinin, yani metotların ve bunun yanı sıra virtüozluğa müsait bir eser dağarının bir araya gelmesiyle oluşur ve ancak o sayede var olur ve zamanla süreklilik kazanabilir." Virtüozca icraların anlamlı bir sürekliliğe kavuşması, kurumsallaşması için şu üçlünün varlığı ve devamlılığı mutlaka gereklidir: 1-virtüoz icracılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri; 2- özel çalgı icra teknikleri; 3- virtüozluk becerilerinin sergilenmesine imkân sağlayan bir çalgı repertuarı. Tüm bunlar elbette bir sazın teknik olanaklarını, ses potansiyelini çeşitli açılardan zorlamayı, onları sürekli olarak genişletmeyi gerektiren bir anlayışa eşlik edecektir (Behar, 2015, s. 67-

---

lonselci ve ud virtüozu Şerif Muhiddin Targan'ın durumu ise çok farklıdır. Şerif Muhiddin, Batılı çalgı metotlarından esinlenerek başından beri udda virtüoziteyi sistemli olarak düşünmüş bu yolla kaprisler, etütler bestelemiş ve virtüoz yetiştirmeye yönelik ciddi bir metod kaleme almış ilk saz icracımızdır. Uduyla yurtdışında resitaller veren ve özel olarak ud için yapılmış ilk parçaları besteleyen Şerif Muhiddin, udun çalınış tekniğini büyük ölçüde geliştirmiştir (s. 7).

68). Tanburi Cemil Bey, Rauf Yekta'nın tabiriyle Türk musikisinde *"tanburda bütün manasıyla bir mübdi', bir müceddid"* icracı, öncü bir portredir (İnal, 1958, s. 118). Ve yine Yekta'ya göre Cemil Bey, tam anlamıyla bir *musikardır*. Osmanlı-Türk musikisi terminolojisine yabancı olan bu kavramı Yekta, aslında 1916 yılında şu şekilde kullanmıştır: "Miri mağfurun "musikar" lafziyle tercemesini münasib bulduğumuz "virtuose zümresi" fahiresine dâhil bulunduğu tezahür eder ki bu zümrei güzide erbabı, tarihi musikide "san'âtkar sazendeler"in de fevkinde bulunan ve ameliyatı musiki erbabınca a'lelmeratib ad olunan bir payei bülend sahibidirler" (İnal, 1958, s. 120). Cemil Bey ve Targan'da virtüoz kimliği güçlendiren bir yön de müziğin nazariyatına da eğilmiş olmalarıdır. Cemil Bey'in *Rehber-i Musiki* adlı eseri benzersiz bir sazendenin, icracı kimliğinin yanında kuramsal ilgisine de işaret eden bir eserdir. Burada makamsal yapılara bakışı geleneksel çizgidedir. Batı terminolojisini dışlayan ve Türk müziği kalıpları içinde hareket eden bir yaklaşım sergileyen Cemil Bey, Güray'ın (2006) da işaret ettiği gibi bu yönüyle nazariyatta gelenekle bağı kurar (s. 95-97). Targan ise bir nazariyat kitabı yazmamakla birlikte ileri icra tekniklerini içeren, doğrudan virtüoz yetiştirmeye yönelik bir metot kaleme alır. Ölümünden yıllar sonra yayınlan bu metotta yeni bir bakış açısı ortaya koyar. Burada her şeyden önce sazı çalmayı değil onda ileri düzeyde bir performansı hedeflediği görülür.[7]

20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin öğretim ve aktarımı çoğunlukla *meşk* adı verilen yönteme dayanırdı. Eser dağarcığını edinmeye ve onu genişletmeye çalışan öğrenciler *meş*kin yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa intikalini bir hoca aracılığıyla sağlamışlardır. *Rehber-i Musikî*'nin 1905 ve 1924 yıllarında bazı farklılıkları içeren iki baskısı yapılmıştır. Cemil Bey'in Dersaadet Mahmud Bey Matbaası'nda ve 1321 [1905] yılında yapılan ilk baskısının "Mukaddime"sinde yer alan bazı ifadeler onun geçmişte kullanılan yöntemlerle birlikte başka modern eğilimlere de sahip olduğunun açık göstergesidir. Artık, sazlar için metotların hazırlandığı, yurtdışında ansiklopedilere Türk musikisi maddelerinin yazıldığı bir dönemdir. Zamanın farkında olan Cemil Bey'e göre "Şark musikisi için yazılacak eserin, bu lisan-ı manevînin yazısı, lâzım-ı gayr-ı müfârıkı [ayrılmaz parçası] olarak muhassenâtı [yararlılığı] herkesçe takdir edilmiş olan kavâidi ile nazariyât-ı musikîyemizin [uyuşmasından] mütehassıl ve muallimsiz bile anlaşılacak

[7] Şerif Muhiddin Targan'ın hayatı, besteciliği, eserleri Hakan Cevher tarafından incelenmiştir. Kitabın üçüncü bölümünde ud metodunun içerik analizi yer alır. Konuyla ilgili olarak bkz. (Cevher, 1993, s. 17-21).

surette ve sehlü'l-ibâre olması elzemdir" (Paçacı, 2010, s. 125). Bu bağlamda "muallimsiz bile anlaşılacak" ibaresi oldukça dikkat çekicidir.

Tanburi Cemil Bey eline aldığı her sazı çalabilen, sazın sırrını çözebilen bir yetenektir. Hemen her sazda virtüoziteye ulaşabilecek bir icraya sahiptir. Nitekim Tanburi Cemil Bey'in yaşamında özel bir yeri olan Ferik Yanyalı Mustafa Paşa'nın oğullarından Mahmud Demirhan'ın Mesud Cemil'e yazdığı mektubunda, Tanburi Cemil Bey hakkında yarım asırlık büyük bir dostlukla birlikte biriktirilen musiki yaşamına dair notlar bu duruma işaret etmektedir (Mesud Cemil, 2012, s. 122-149). Mektubun satır aralarında gizlenmiş bazı ifadeler günümüzde hala dile getirilen kimi yorumların tashih edilmesi gereğine de vurgu yapmaktadır. Cem Behar'ın (2012) ısrarla ifade ettiği "…Cemil Bey'in hiç icra etmediği bir çalgı olan ud" (s. 191) ve "…Cemil Bey'in taş plaklardaki taksim ve icralarını can kulağıyla defalarca dinleyip onların üslubunu taklide çalışan ve dinlediklerinden ciddi biçimde etkilenen tanbur, kemençe ve hatta -Cemil Bey'in hiç eline almadığı bir çalgı olmasına rağmen- ûd sanatçıları vardır" (2015, s. 98) gibi yorumları vesikalar karşısında güncellenmeye muhtaçtır. Örneğin Demirhan'a göre Cemil Bey'in "ûddaki mahâreti yalnız, Gerdâniye krişleri üzerinde Vasil'in Kürdîlihicazkâr peşrevini falsosuz çalışından belli olmuşdu. Buna o zamanlar hiçbir ûdî muvaffak olmamışdı." Bu cümleler Mesud Cemil'in kaleme aldığı ve yıllardır okunan *Tanburî Cemil'in Hayatı* adlı kitabın içindedir (s. 144) ve bu eser Cemil Beyle ilgili ilk referans kaynaktır. Oysa çok tanınan ve atıf yapılan bu eserin zannedildiği kadar ayrıntılı biçimde tetkik edilmediği anlaşılmaktadır. Ayrıca *Anbarlı Çiftliği* başlığıyla yer alan bölümdeyse Cemil Bey'in "Tanbur, kemençe, lavta, çöğür, viyolonsel, ûd, keman gibi mızraplı ve yaylı sâzlar, onu tanıyanların dedikleri gibi, elinde titreşirlerdi" ibarelerine rastlanmaktadır (Mesud Cemil, 2012, s. 52). Bir başka örnek ise Tanburi Cemil'in ölümünden dört yıl sonra, onun için Kemal Emin (Bara) Bey tarafından bir önsüzü de içeren küçük bir nota derlemesinin içindedir. *Külliyat* başlığıyla Dârü't-ta'lim tarafından [1 Nisan 1335] yayınlanan eserin iç kapağında Kemal Emin şu satırlara yer verir: "Cemil Bey elinin altında hazır bulduğu sazların hepsinde zevk-i selimini tecrübe ederek kanunu zevksiz, kemanı pek sert bulmuş, uda ısınamamış yalnız tanburla istinas peydâ edebilmişti [yakınlık kurabilmişti]" (Paçacı, 2010, s. 243). Demirhan'ın Mesud Cemil'e yazdığı bahsi geçen mektubunda Cemil Bey'in "her sâzın üstâdı ve hâlıkıydı" [yaratıcısı] (s. 144) olduğu vurgulanmaktadır. Eline aldığı tüm sazlardaki ustalığı tartışmasız olan Cemil Bey'e dair vesikalar arttıkça belki de onun gelişimine katkıda bulunduğu ve üstatça icra ettiği başka sazlar hakkında da bilgilerimiz gelişecektir. Eldeki verilerin sunduğu kadarıyla ve açıkça denebilir ki Cemil Bey, saza olan yaklaşımıyla tar-

tışmasız virtüoz bir icracıdır. Hakkı Süha Gezgin'in (1999) de ifade ettiği gibi Cemil'in, tanburda, kemençede, lavtada hülasa eline aldığı her sazda âletin ona biat ettiğini görülür. Bu sazlar onun elinde ram olarak başkalarının çıkaramadığı sesleri verir. "Çünkü saz da kılıç gibidir. Zafer arşına asılmak için bir kahramanın eline geçmesini bekler" (s. 379). Cemil, artistik yeteneği ve sanatsal dehasıyla kullandığı her sazda zafere ulaşmış büyük bir icracıdır.

Virtüoz İcracılar ve Yaratıcılık

Alışılagelmiş, geleneğin kalıcılığıyla biriken sesleri sosyal dönüşümlerin de etkisiyle yeni duyulacak sesler haline getiren tanbur'un ve ud'un ustaları çağa toplumsal hayatın başka alanlarında olduğu gibi, müzikte de reformcu hareketleri sazlarıyla sunmuşlardır. "Yıkıcılık ve yapıcılık" özellikle bu iki önemli bileşke Cemil Bey'in ve Şerif Muhiddin'in yaratıcılık anlayışlarının tipolojisidir. Onlar yerleşik değerler kalıplarını, kavramlarını değiştirmiş ve yenileşme yönündeki üstün nitelikleriyle geçmişe savaş açmadan geçmişin sanat anlayışını da icralarına yansıtarak Osmanlı-Türk musikisinin bütün toplumsal tabakalarına seslenmişlerdir. İnceden inceye işlenmiş felsefi göstergeler düzeni -müziksel formlar, taksimler, notalar- kültür kodlarının birbiri içine geçtiği bir zaman ve mekânda benimsenmiş bir estetiği barındırıyor içinde. Burada yaratıcı bireyselliğin kendini gösterdiği yaklaşımın ortaya çıktığı görünmektedir.[8] Bu durum Osmanlı sanat evreni için yeni bir evredir şüphesiz. Bir sanatçının hangi alanda olursa olsun kişiselliğini ortaya koyması, bireysel kimliğini kazıması gelenekten sıyrılarak gerçekleşecektir. Bu bağlam-

[8] Süleyman Seyfi Öğün, ilk baskısı 2000 yılında yayınlanan *Türk Politik Kültürü* adlı kitabının Tanburi Cemil Bey başlıklı bölümünde Cemil Bey'i bireyselleşmenin müzikteki en önemli yansımalarından biri olarak değerlendirip onu virtüoz olarak tanımlarken (s. 444) sonraki yıllarda bu görüşü tashih edecek biçimde onun yaşamını "zorunlu kültürel baskılar yüzünden bireyselleşmek zorunda bırakılmış bir insanın dramı" olarak nitelendirmiştir. Öğün'e (2016) göre Cemil Bey, virtüoz olması için her türlü şart ortada olmasına rağmen virtüoz olmak istemeyen bir kimsedir (s. 22). Oysa yazarın Cemil Bey'in *nevrotik* ve içe kapalı ruh halini dikkate alarak belirttiği onun sazındaki artistik gösterilerden aslında çok da hoşlanmadığı şeklindeki yaklaşımı farklı biçimlerde de yorumlanabilir. Öğün için Cemil Bey, tüm sıkılgan kişiliğine rağmen kesinlikle *exhibitionist* bir portredir. Sazında ortaya koyduğu farklılığı her ortamda sergilemiştir. Tanburi Küçük Osman gibi iyi bir sazendeden söz ederken bile "ilk öğrendiğimde ben de böyle çalıyordum" şeklinde egosantrik ifadeler kullanması bunun bir göstergesidir. Sağ ve özellikle sol el tekniğindeki üstünlük ve ajilite onun müzikal yeteneğinin yüksek bir sunumuna imkân sağlayacak teknik göstergelerdir. Elleri onun büyüyen egosunun en etkin uzantılarıdır. O, ellerini sazını yalnızca doğru şekilde çalmak için değil onu adeta her seferinde daha fazla takdir görecek biçimde yaratıcılığının aracı olacak şekilde kullanmıştır. Ayrıca Jim Samson'un da ifade ettiği gibi virtüozite "parmaklarla düşünmekse" Cemil Bey bu tanımın gereğini yerine getirmiştir (Işıktaş, 2016b, s. 392).

da Franz Carl Endres'in (2013) yorumu dikkat çekicidir. O, doğuluların eski sanat mesleklerinin gözlemlenmesinde ortak bir şeyin tespit edildiğini vurgulamaktadır. "Sanatkâr eserinin arkasında kaybolur, adı unutulur" (s. 257). Peki, özellikle Batı Avrupa'da bu durum nasıldı? Rönesans dönemiyle sanatçıların kendi bireysellikleriyle artık öne çıktıklarını, eserlere kişisel yaratılar ekleyerek sahip çıktıkları görülmektedir. "Ortaçağ loncalarında sanat tamamen lonca kuralları çerçevesinde, önceden kabul görmüş ustaların "izlenmesi"ndeki beceri ile ölçülmekteydi" (Akyürek, 1994, s. 149). Zamanla bu tarihsel sürecin değiştiği anlaşılmaktadır. Çözülmeye başlayan bu sistem yaratılarını kendi adıyla ve özgür iradesiyle ortaya koymaya başlayan sanatçıya boyun eğecektir. Artık bir sanat eserini hayata geçiren ve ondan zevk alan sanatçının, o zevki yenilemek için aynı yaratma hareketini tekrarlayacağı bilinmelidir. Aslında sanatkâr zamanının tarihi olmayan bir zaman bölgesinde yaşamaktadır. Siyasi, dini ve geleneğin içindeki kimi otoriter sınırlar sanatçıyı eserinden ve imzasından mahrum edemez.

> "XVII. yüzyılda sonat, çalgıcıya hem ustalığını hem de anlatım gücünü özgürce geliştirme olanağı tanır. Daha sonra XVII. yüzyılın sonuna doğru, bir solistin bireysel anlatımıyla ona yine de eşlik eden, onu değerli kılan; harekete geçiren ve onunla yarışan bir orkestra arasındaki gerilimi öne çıkarır. ...Romantik dönem güçlü bir dengesizlik yaratmaktan korkmaksızın "ben"in anlatımını güçlendirir; böylelikle yeni bir ben türü çıkar ortaya, yeni bir birey imgesi, yalnızca bağımsızlığını ilan etmekle kalmayan, aynı zamanda kendisini aşan güçlere, özellikle de doğanın, bilinçaltının ya da kozmosun güçlerine teslim olarak kendini gerçekleştirmeye çalışan bir bireydir bu" (Todorov, Foccroulle ve Legros, 2014, s. 104).

Yaratıcılık sanatçının içinde bulunduğu toplumsal, kültürel ve zihinsel hatta ontolojik ortamın özellikleriyle biçimlenir. Velioğlu'na (1978) göre "Yaratmanın fikir çağrışımları aşamasında, zengin bir kişilik yapısı, hayal yeteneği, yoğun bir iç yaşantı, her türlü etkiye açık bir duyarlık, fikir ve istem gereklidir. Bilinçdışına itilmiş kompleks ve komflikt'ler bireysel ve özgün yaratma gereçleridir. Sublimasyon'la yaratmanın yapı taşları niteliğini kazanırlar. Bir ana heyecanın çevresinde toplanan fikirler bir disiplin içinde, belli bir yönelim kazanırlar" (s. 54). Cemil Bey ve Şerif Muhiddin tüm bu karmaşık yaratıcılık sürecini ve iç dünyalarındaki özlemleri sanatsal ifadeyle ortaya koymuşlardır. Her bireyin kendine öz bir dünyası vardır ve yaratıcılığını bu dünyanın zenginlikleri besler. M. Scheler, bireysel kişilerin dünyalarını *"mikrokosmos"* ide's, olarak adlandırır. Ayrıca, bütün mümkün dünyaları bağlayan apriori öz dışında, tek bir aynı gerçek zamanda *"makrokosmos"*un parçaları oluşları onların kendi bağımsızlıklarını, özelliklerini, kendilerine öz durumlarını

ortadan kaldırmaz (Velioğlu, 1978, s. 30). Gerek Cemil gerekse Targan'da dikkati çeken husus iç dünyalarının ilhamıyla ortaya çıkan sanatsal yaratılarını *makrokosmos* içindeki bağımsızlıklarının ve birey oluşlarının eseri olarak sunabilmeleridir. Bu durum onları modern sanatçı kimliğiyle örtüşen tarihsel özneler haline getirmektedir. Modern sanatçı yaratısını doğa karşısında var olabilmenin sonucu olarak kendi hayal gücünün yarattığı sonsuz güzelliklere sığınarak ortaya koyan kişidir. Böylece yaratıcılığının yardımıyla hem ölümlü olmanın acısını gidermeye çalışan hem de çeşitli ilkeler ortaya koyan bir bireydir. Yeni yapıtları kamçılayan şey bir tutkununun baskısıdır. Aslında bu yaratıcı tutku, sanatçıdaki özgürlük bilincidir (Ersoy, 1983, s. 63). Cemil Bey daha çocukluk yıllarından başlayarak ilgilendiği tüm sazları özgürce ve sınırlarını zorlayıp daha ileriye taşıyacak biçimde sanatının aracı kılmıştır. Aynı durum Targan için de söz konusudur. Birçok vesileyle verdiği mülakatlarda biyografisine dair ayrıntılar sunarken çocukluk yıllarında tahta parçaları ve eve gelen sazendelerin attığı tellerle yaptığı ilk saz denemelerini anlatmıştır. Tüm bu veriler virtüoziteye giden yolun mütevazı adımları olmanın ötesinde onun yaratıcılık arayışının ilk göstergeleri olarak okunabilir. Cemil Bey'in Şedaraban Saz Semaisi ya da Targan'ın Ferahfeza Saz Semaisi yaratıcı ifadelerinin sunumu olduğu kadar kendilerini müzik yoluyla özgürce ifade edebilmelerinin de aracıdır aynı zamanda. Ancak bu özgürlük tutkusunun en belirgin olarak yansıdığı icra alanı taksim formudur. Tanbur ve ud gibi Osmanlı-Türk musikisinin iki temel sazı 19. yüzyılın sonunda doğmuş olan iki büyük virtüozun elinde adeta müzikal sınır ihlallerinin aracı haline gelmiştir.

Cemil Bey ve Targan'a yönelik yorumlarda onların bestekârlık anlamındaki büyük yeteneklerine rağmen bu yöndeki üretimlerinin sınırlı kaldığına vurgulanır. Oysa iki sanatçı da taksimlerinde ortaya koydukları kompozisyon anlayışıyla aslında birçok besteye imza atmıştır. "Sanat olarak müzik; sesleri erekli (maksatlı) olarak estetik bir yapıda birleştirme sürecidir. Bağdama (yaratma) ve seslendirme (yorumlama) bu sürecin iki ana halkasıdır. Doğaçlama ise bu iki halkanın bir kesişimidir (Uçan, 1994, s. 24)". Cemil Bey, taksim formunun müstakil bir kimlik kazanmasının en önemli nedenidir. Taksimlerinde cümlelerin kuruluşu, genel ve özel inşası, birbiriyle bağlantısı, terkip, renklerin uygunluğu bakımından son derece özgün parçalardır (Öztuna, 1969, s. 128). Tanrıkorur'un (2004) ifade ettiği gibi "Cemil Bey'i ölümsüz yapan usûllü eserlerindeki besteciliği değil, taksimlerindeki besteciliğidir" (s. 292). Doğaçlama Cemil'in ruhsal derinliklerini keşfetmeden en yüksek verimi sağladığı alandır. Taksimlerini özgün kılan yönü orijinal olmalarını sağlayan asıl nokta yaratıcılığını ortaya koymada bu formu özgün bir form olarak görmesindedir. Bununla birlikte özgünlüğü gelenekle ilişkisinin

tümüyle koptuğu anlamına gelmemektedir.[9] Onun taksimleri birer küçük beste hüviyetine sahip olduğu gibi onun melodik orijinallik üretmedeki yeteneğinin de göstergesidir. Mesud Cemil, 1922 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda babası hakkında şunları söylemektedir: "Efendim, pederim esâsen bir virtüoz idi. Bestekâr değildi. Yirmi beş-otuz parça eseri varsa da, bunlar tecrübe nev'inden olarak yapılmışdı. Güzel olmakla berâber, onlardan daha çok güzelleri eslaf tarafından bestelenmiştir. Zaten bunların çoğu, o âsâr-ı eslafın nazire ve taklidlerdir ve şübhesiz muvaffak olunmuş taklidleridir" (Mesud Cemil, 2012, s. 239).

Yüksek sanat biçimlerinde yaratıcı muhayyele ve yetenek aynı zamanda cüretkârlığı ve yıkıcılığı da içermektedir. Bununla birlikte buradaki yıkıcılık yok etmek, bütünüyle ortadan kaldırmak değil onu daha farklı bir forma dönüştürmek anlamında da kullanılabilir. Yaratıcılık, yıkıcılık ve yapıcılık gibi iki önemli bileşkeden oluşur. Bir sanatçıyı nevrotik bir varlık olmaktan çıkaran ve üreten bir kişiliğe dönüştüren özelliği de yıktığının yerine yeniyi yaparak koymasıdır. Burada elbette yüzeysel bir estetizme işaret eden sahte biçimdeki yaratıcılıkla gerçek anlamda otantik yaratıcılık arasındaki farkı belirlemek gerekir (May, 2015, s. 63). Cemil ve Targan söz konusu olduğunda yaratıcılık *"yeni bir şeye varlık kazandırma sürecine"* işaret etmektedir. Cemil Bey'in yeni bir yolun ilk temsilcisi olarak eski musikide bir Rönesans'ın kapılarını açtığını söyleyebiliriz. Giriftzen Âsım Bey'in oğlu Musa Süreyya'nın 1924 yılında kaleme aldığı Darülelhan Mecmuası'ndaki makalesinde bu durumu oldukça veciz biçimde ortaya koyar:

> "Cemil Bey merhum, …tanburun terennüm tarzında yeni bir yolun keşfedicisi, edâ ve ifade de müstesna özelliğe sahip bir sanat üstadıydı. Tanburu, lavtayı, kemençeyi, viyolonseli aynı derecede kudret ve maharetle çalardı. Fakat ruhuna en yakın olanı tanburdu. Hissiyâtın samimî heyecanlarını bu sazla ifade ederdi. …Cemil Bey'in ince sanatı özellikle taksimlerinde tecelli ederdi. Hususi bir üslubu vardı. Her taksimi kıymetli bir eser, yüksek bir besteydi. Müziğin bu nevinde nihayetsiz bir ilham hazinesine sahipti. Özel bir üslubu vardı. Geçmişle alakası kesilmişti. Eski musikinin ilahi ve semâvi esrarına fikren vâkıftı; Fakat dergâh musikisinden tamamıyla ayrılmış olarak doğrudan doğruya ruhunun acı hislerini terennüm ederdi. Bütün nağmeleri tesirliydi. Ruhunda edebi mâtemin hicranları vardı. Tak-

[9] Cemil Bey Osmanlı-Türk musikisi geleneğinin tarihsel fay hatlarından birinde yer almasına ve yeni bir çağı temsil etmesine rağmen gelenekle bağları tümüyle koparmış değildir. Örneğin makam kavramına yaklaşımı bu konuda dikkat çekicidir. Levendoğlu (2004), Tanburi Cemil'i makamsal yapıların değişime uğradığı üç tarihsel kesit içinde Kantemiroğlu ile başlayan ve içinde Nâyî Osman Dede, Nâsır Dede, Hâşim Bey ve Rauf Yekta gibi isimlerin de yer aldığı üçüncü evreye dâhil ederken bu durumun da altını çizmiş olur (s. 135).

simlerinde bür hüzünlü tavır gizlenmişti. Çıkardığı sesler, hissiyât içinde bir feryattı" (Kolukırık, 2015, s. 123-124).

Cemil Bey tanburda eski Türk üslubunu yıkmış ve kendisinden sonra gelen sazendeleri kendi sihri etrafında toplayacak biçimde bambaşka bir üslup inşa etmiştir. Dr. Subhi Ezgi ve Rauf Yekta gibi tanburda tarz-ı kadimin ihyasını zorunlu görenlerce tenkit edilse bile müzisyenliği ve yeteneği, orijinal bulguları her ortamda takdir konusudur. Bağlama gibi tanbur çaldığı şeklindeki eleştiriler ise dar bir çevrede kalmıştır.[10] Aynı tür eleştiriler kimi zaman Targan için de dile getirilmiştir. Ud'da ulaştığı teknik üstünlük onu Batılı anlamda gerek bir virtüoz konumuna taşırken döneminde ve sonrasında bu sazı gitar gibi çalmakla itham edilmiştir.[11] Oysa Udi Nevres Bey gibi bir isim Peygamber ailesinden gelen bu büyük sanatçının mucizesi olarak ud'da yaptıklarını göstermiştir. 1928 yılında büyük ses getiren New York'taki Town Hall konserleri sonrasında Amerikan basınında yer alan yazılarda tıpkı Andrés Segovia (1893-1987) gibi sazında o güne değin görülmemiş bir yenilik getirdiği söylenmiş ve övgü toplamıştır.[12] Cemil Bey ve Targan'a yönelik bu tür övgüler ya da önyargılı tenkitler onların zamanlarının ötesinde yaşadığına işarettir. Geleneksel toplumlarda yeniliklerin anlaşılması her zaman hızlı biçimde olmamaktadır. Geçmişle bağın güçlü ve sarsılmaz olduğu toplumlarda sanatta da atalar kültüne bağlılık yeni ifade sahiplerine yönelik önyargıları beraberinde getirmiştir. Cemil ve Targan, klasik birer icracı olmanın ötesinde 20. yüzyılın sanat adamı kimliğine sahiptirler. Cemil Bey'in "sınırlı besteleri müzik hayatına yeni bir ruh üfledi" diyen Musa Süreyya bir gerçekliğe işaret eder. "Eserleri eski eserlerden

---

[10] Bununla birlikte Tanburi Cemil Bey'e yönelik getirilen eleştirilerden biri de musiki nazariyatı konusunda eksik olduğu iddiasıdır. Örneğin İsmail Fenni Bey, Rehber-i Musiki adlı eserin de yazarı olan Cemil Bey'i nazariyat konusunda eleştirirken Rauf Yekta Bey de *Tasvir-i Efkâr*'daki bir yazısında "Nazariyat-ı musikiye ile iştigalden zaten telezzüz etmediği gibi bir aralık Sabah gazetesinde intişar eden musiki makaleleri dahi tanburnevazlıktaki şöhret-i fevkaladesiyle mütenasib düşmemişdir" yorumunda bulunmuştur. Bu konuda Rauf Yekta, İsmail Fenni Ertuğrul ve Cemil Bey arasında yaşanan ve zaman zaman gazete köşelerinde polemiklere de yol açan tartışmaların ayrıntıları için bkz. (Arslan, 2011, s. 101).

[11] Targan'a yönelik yazdıkları çelişkili ifadelerle dolu olan ve bir yerde onu (2004) "Batının majör ve minörüne hapsolmuş bir besteci" (s. 292) olarak tanımlayan Cinuçen Tanrıkorur bir başka yerde ise şu ifadeleri kullanır: "Gazete-dergi bulmacalarında "bir şark müziği âleti" diye geçen, bir kısım aydınlarımızın "alaturka çalgı" diye burun kıvırdığı udu eline alıp 1924'te New York Town Hall'de verdiği konserde yüzlerce insanı büyüleyen (20 gazetenin müzik eleştirmenlerinin bir hafta boyu öve öve bitiremediği) üstad Şerif Muhiddin Targan'dan sonra belki ilk defa batının sanat merkezlerinden birinde, seyirci önünde 3 saatlik canlı radyo konseri verecektim. Arkamda üstad Targan'ın birikimi de yoktu" (Tanrıkorur, 2003, s. 319).

[12] Şerif Muhiddin'in Amerika'da verdiği konserlerin ve müziğiyle yarattığı kültürel etkileşimlerin değerlendirmeleri için bkz. (Işıktaş, 2015, s. 44).

farklıdır. Bestelerinde özellikle icrası zor ve işitilmemiş nağmelere rastlanır. Semailerinin dördüncü haneleri çoğunlukla Batı ve periyodik olarak düzenlenmiştir. Üslubu dini olmadığı gibi son senelerin soysuzlaşmış mey âlemlerinin asaletten mahrum evsafı da yoktur" (Kolukırık, 2015, s. 125). Bununla birlikte Cemil'in dehasını geçmişin büyük dehalarıyla kıyaslayan ve onu seleflerine halef kılan yorumlar da yok değildir. Örneğin Ref'i Cevad Ulunay'a (1967b) göre, "Tanburi Cemil merhum son asır Türk musikisinin ancak Dede'lerle, Seyyid Nuh'larla, Hafız Post'larla mukayese edilebilecek bir "deha"dır." Tanburi Cemil Bey bu anlayışa göre yalnızca geçmişin üstatlarından beslenmekle kalmamış onlardan gelen musiki dehlizlerinin barındırdığı zenginliği kendisinden sonraki sanatçı kuşağına aktaran bir köprü vazifesi görmüştür. Nevzad Atlığ (2005) bu kültürel aktarıcılığını şu şekilde ifade eder:

> "Mûsikî icracılığımızda çığır açan üç büyük musikişinas tanıyorum. Bunlardan ilki, Tanbûrî Cemil Bey'dir. Yaşadığı dönemde ve sonrasında hiçbir saz sanatkârı Cemil Bey'in seviyesine ulaşamadı. Tanbûr ve kemençe icrâcılığına kalıcı yenilikler getirdi. Mûsikîmizin vazgeçilmez değerlerini koruyarak, kendisinden öncekilere hiç benzemeyen icrâ biçimleriyle, büyük devrim yaptı. Özellikle tanbur icrasıyla öyle etkili olmuş, ortaya koyduğu icrâ biçimi öylesine benimsenmiştir ki, kendisinden önceki tanbur çalma tekniği kısa süre içinde unutulup gitmiştir. Türk mûsikîsinde enstrümanın nasıl çalınması gerektiğini örnekleyerek, yalnız tanbûr ve kemençe çalanlara değil âdeta, bütün saz sanatçılarına önderlik etmiştir. Kısacası getirdiği yeniliklerle saz icrâcılığımızda büyük bir çığır açmıştır" (s. 182).

Başkaları üzerinde egemenlik kurmaktan çok kendi sazları üzerinde egemenlik kurmayı amaç edinmiş iki virtüoz -Cemil Bey ve Targan- müziğin o güne değin dile getiremediklerini ortaya koymuşlardır. Hüner göstermek, el becerisini sazda en ileri noktaya taşıyarak "sazı yenmek" ve ona ayrı bir kişilik kazandırmak Cemil Bey ve Targan'ın ortak yönleridir. Müzikal sınırların ötesine geçebilme, yeni söyleyiş tarzları ve ifade biçimleri ya da estetik unsurlar keşfedebilme güdüsü mutlak biçimde bir arayışın, buna bağlı bir keşif sürecinin eseridir denebilir. Stravinsky'nin (2000) işaret ettiği "her yaratı, başlangıçta keşfin bir ön beğenisiyle ortaya çıkan bir çeşit isteği gerekli kılar. Yaratıcı eylemin bu ön beğenisi, zaten sahip olunan ama henüz anlaşılabilir bulunmayan, ancak özenli bir teknik çaba ile tanımlanabilecek bir bilinmeyenin öznesine eşlik eder" (s. 45). Tanburi Cemil Bey ellerindeki üstün hareketlerini bütün duyuları kullanarak yapmıştır. O, adeta dış dünyayı işlemiştir ve o dünya üzerinde seslerle egemenlik kurmuştur. Herhangi bir estetik yönelimi kapsamayan sadece pratik amaca yönelik el işçiliği, ancak sanatsal bir bağlamın ve soyutlama yeteneğinin kazanılmasıyla bilince

dönüşür ve insan eliyle bir alet olarak biçimlenir. Bu süreçte tekniğin nesnel yüksek düzeyi aynı zamanda çalışan insanın gelişme düzeyini de gösterir. Söz konusu gelişmeye ait önemli bir noktayı Engels şu şekilde ortaya koymaktadır: "İlk çakıl, insan elinde bıçak olarak işlenene değin büyük bir olasılıkla o denli uzun bir zaman geçirmiştir ki, bunun karşısında bildiğimiz tarih önemsiz kalır. Ama önemli adım atılmıştır: El, artık özgürlüğüne kavuşmuştur ve böylece giderek daha çok beceri kazanmıştır; bu becerilerle birlikte, giderek artan kıvraklık da kuşaktan kuşağa geçmiştir. Bu açıdan bakıldığında el, çalışmanın yalnızca bir organı değil, aynı zamanda bir ürünüdür" (Lukacs, 1978, s. 153). Burada Engels aslında özgül insancıl bir durumu, duyuların incelenmesi ve ayrımlaşması olarak vurgular ve taş devrine dair tarihsel bir kazı yapar. Kısacası, insanın nesneleri algılama yeteneğinin çalışmayla ve deneyimle nitelik kazandığı ortaya çıkmaktadır. Ancak ses-kayıt teknolojisinin sağladığı imkânlarla anlamaya çalıştığımız, icranın ve üslubun öz yapısına ilişkin müziksel bir değerlendirmeden yoksun bir sazı Cemil Bey, Fétis'in deyimiyle "Tamburı kebiri Türkî"[13]yi saf sesleriyle iradeyi doğrudan doğruya ifade ederek sanatın en ideal aracı haline getirmiştir.

Bununla birlikte virtüozite kavramı Cemil ve Targan'ın sanatları söz konusu olduğunda teknik maharetin çok ötesinde anlamlar içeren bir olguya dönüşür. Serhan Aytan'a göre Cemil Bey "kemençesi ile "Ayşanım, Fatmanım" diye resmen konuşuyor. Cemil Bey, bunu oyun olsun diye yapmamış bana göre, resmen sazında nereye geldiğini göstermiş, açıkça mütevazılıkla, bu oyuncak değil, herkes oyun zannediyor" (Kızıltuğ, 1995, s. 27). Bu bakış açısı Cemil Bey'in sazındaki başarısının ortaya konmasında önemli bir tespit gibi görülse de sosyokültürel bağlam açısından oldukça zayıftır. Cemil Bey'in ileri düzeyde bir hayal gücüne sahip olduğu zaten ninni ve çoban taksimlerinden kolayca anlaşılmaktadır. Söz konusu durumu Cemil Bey, pastoral temaları ve tasvirleri resim sanatındaki post-empresyonizm hareketinde (1880-1905) olduğu gibi nesnelerin cisimselliği ve duyguların renkler yoluyla ifade edilmesi gibi unsurların üzerinde bir yaklaşım ve tarz olarak kullanmıştır. Yaylı tanburla çaldığı ninnisinden ve kemençesinden "Fatma Hanım, Hatçe Hanım!" gibi sözcüklerin hemen hemen harfi harfine duyulması konusu Tanburi Cemil'e sorulduğunda vereceği cevap onun hangi şartlar altında sanatını yapmaya çalıştığının açık -bir o kadar da düşündürücü- göstergesidir: "Hayır, bunun mûsıkîde kıymeti ve yeri yokdur. Fakat halkın rağbeti o cihettedir. Onun için oldu" der (Mesud Cemil, 2012, s. 107). Aslında durum çok açıktır. Osmanlı-Türk musikisinin hamisi, -saray-

[13] Hüseyin Sâdeddin Arel'in (1990) *Türk Mûsıkîsi Kimindir* adlı eserinde Fétis'in iddialarına yanıt verirken tanburun üstündeki Türklük imzasına değinmektedir (s. 9).

tercihini alafrangadan yana belirlemiştir. III. Selim ile zirveleşen bir "klasik dönem" yerini gittikçe baskın olan güce doğru bırakmış; kurumsal ve kuramsal altyapısı henüz kendi topraklarında var olmayan bir müziğin önemsenmesiyle sonuçlanmıştır. Dönem müzisyenleri gibi Cemil Bey de topluma yönelmiş, eserlerini halkın beğeneceği tarzda yapmaya başlamıştır. Bu durumun benzer bir acı ifadesi devrin diğer bir önemli ismi Vasil'den geliyor: "Aklım olsaydı alafranga keman çalar; böyle, meyhanelerde kemençeyle ekmek parası kazanmağa uğraşmazdım" (Mesud Cemil, 2012, s. 133).

Osmanlı-Türk musikisi ses evreninde büyük bir mirasın işleyicisi konumundaki iki üstadın artık dönüşen bir kültür dünyasında müziğin metâlaşma sürecinde rasyonelleşen boyutları standardizasyon çerçevesinde ekonomik uzlaşma zeminine oturmuştur. Artık 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanat eseri, para gibi bir değişim değerine sahiptir. Eserler kadar sanat da metalaştırılarak bir değişim değeri niteliği kazanırken nesne olarak değerlendirilmektedir. Sanat alıcıları sanatçıya yön vermeye çoktan başlamışlarıdır bile. Hayatı sürdürebilme zorunluluğu müziğin sanatsal ifadesinin git gide popülerleşmesine neden olmuş, böyle bir piyasanın hâkim olmaya başlamasıyla da talebe göre davranmak toplumsal bir refleks haline gelmiştir. Hızla değişen bir dünya içinde en çok kültür alanında değişimin örneklerine rastlamamız somut adımları gözlemlemek açısından kolaylık sağlar. Duygular ve düşünceler bununla beraber sanat biçimleri değişmektedir. Bunlar olurken sanatçı yeni bir kimliğe bürünmektedir. Bütün bu yaşanan süreç sanatçının dışında değil, onun dünyasında ve onunla birlikte gerçekleşmektedir.

Doğu ve Batı Arasında Yeni Bir Sadânın Peşinde

Hüseyin Sâdeddin Arel, *"Türk Mûsikîsi Kimindir?"* adlı meşhur monografisinin sonuç kısmında milli musikiyi konservatuarda kabul edip mümkün olduğunca bestekâr yetiştirmenin önemine değinirken bir bestekârın sahip olması gereken sıfatları da kaydeder. Burada sayılan kriterler 1) doğuştan musikiye istîdadlı olmak 2) en az yüksek tahsilini bitirmiş bulunmak ve bununla da yetinmeyerek genel kültürünü genişletmek 3) Türk ve Batı musikisini, her ikisinde bestekârlık yapabilecek kadar, iyi bilmek ve 4) musikiden başka bir meslekle uğraşmamak. Arel'e göre bu dört şart bestekârlık arasının dört tekerleğidir (Arel, 1990, s. 322). Onun bahsettiği bu kıstaslara sahip olan isimlerin başında Şerif Muhiddin Targan gelmektedir. Osmanlı-Türk musikisinde virtüoz icracı konumunun yanı sıra Batı müziğinin klasik repertuarına da büyük bir vukufu olan Targan'ın besteciliği bu yönüyle de değerlendirilmeye ihtiyaç hisseder.

Son dönem Osmanlı insanının ruh dünyasını biçimlendiren, eğitimli sınıflar arasında yaşamın bir unsuru haline gelen Batının sanatı ve edebiyatı elbette belli ölçülerde Cemil Bey ve Targan gibi büyük yeteneklerin icralarında ve sanatsal üretimlerine katkı sağlamıştır. Sanatkârın farklı seziş ve anlatış özelliği, onun estetik zevki ile doğrudan ilgilidir. Estetik zevk ise, yaşanan kültürün haddeden geçirilmesidir. Tural'a (1991) göre sanatkâr, "ister uyuşan, ister çatışan duygu, düşünce, hayal ve davranışlara sahip olsun, içinde yaşadığı cemiyetle bir takım münasebet ve bağlar kurar" (s. 26). Bu eşsiz yaratımlarla içinde bulunduğu toplumun hislerine ortaklık eder. Böylece bir taraftan bir bilinç ortaya çıkarken bireysel kimlik de sosyal kimliğe dönüşmeye başlar. Bir geçiş dönemi toplumu olan Osmanlı son döneminin kültürel izleri, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki etkileşimler ve travmatik kopmaların yarattığı değerler sistemi son dönemin sanatsal dehaları üzerinde izlerini ortaya koyacaktır.

Tanburi Cemil Bey'in operadan hoşlandığı, klasik müziğe meraklı olduğu dönemin tanıklıklarında sabittir. Oğlu Mesud Cemil, onun evde taksimlerinde Strauss valslerinden kimi motifleri denediğini anlatır.[14] Cevad Memduh Altar ise Meşrutiyet sonrası Pera'da verilen bir konserde sahne arkasından sahnedeki piyanistin Chopin nağmelerinin onu nasıl etkilediğini kaydeder. Benzer biçimde Cemil Bey'in hamilerinden Yanyalı Ferik Mustafa Paşa'nın oğlu Mahmut Demirhan Mesud Cemil Bey'e yazdığı bir mektupta Pera'da dinledikleri Batılı temsillerin ve operetlerin Cemil'in ruhunda nasıl tesirler uyandırdığını aktarır.[15] Cemil Bey'in müziğinde sınırlı ölçülerde olan Batı müziği etkileri Targan'ın sanatında daha fazla kendisini hissettir. Targan, aynı zamanda Batı müziğinin de seçkin bir icracısıdır. Onun ud'u Batılı bir saz gibi kullandığına yönelik iddialar, saza yönelik oluşturduğu repertuvarda kapris ve etütler yapması bu kaynaktan nasıl beslendiğini göstermektedir. Mesud Cemil Bey, Targan'ın (1936b) yılında İstanbul'da verdiği bir konserin

---

[14] "Tam olgunluk zamanlarında alafranga mûsikî notalarıyle uğraşır, onlardan aldığı ilhâmlarla taksîmlerinde zarif, yeni nağmeler icad ederdi; plaklarındaki taksîmlerde bunu sezmek mümkündür. Hattâ bazen kendisinden Ştraus'ın (Strauss) o nefis valslerinden parçalar bile duyardım" (Mesud Cemil, 2012, s. 132).

[15] Burada yer alan ifade aslında Cemil'in geniş bir müzikal evrenden beslendiğinin tarihsel göstergesidir: "O zamanlar bazı İtalyan kumpanyalarının Beyoğlu'nda oynadıkları Karmen (Carmen), Rigoletto gibi meşhur operaları seyreder, dinlerdik; bizim Pembe Kız'ımızla, Leblebici Horhor'u da büyük bir alâkayla dinlerdik. Cemil bunları çok takdir ederdi. Avdetde bu teessür ve ilhamla artık bizim peşrev ve şarkı tarzlarımızda da bir yenilik, mâhiyetini ve hududunu tayin edemediğimiz bir başlıkla Garb ilim ve usulüne daha yakın ve tahassüslerimizin ifâdesine daha kâbiliyetli -herhalde kendi varlığımız ve benliğimiz dâhilinde- kalıblar icâd etmek lüzûmunu konuşurduk" (Mesud Cemil, 2012, s. 134).

kritiğini yaptığı yazıda onun bu üstün müzikalitesinin ve yeteneğinin sınırlarının keşfine çıkar. Ona göre:

> "Viyolonsel ile udu, şarkla garbı aynı sahne üzerinde, âdet hilâfına, kavgasız gürültüsüz birleştiren san'atkârın programındaki ud kısmı gelmişti. Ud üzerindeki görülmemiş ve işitilmemiş tekniğiyle kendi eserlerini ve etütlerini çalan Şerif Muhiddin gene kendi eserleri olan saz semailerine gelince konserin başından beri devam eden alkışların makamında, Hüzzamdan, Nihaventten ateş alan bir kuvvet peyda olmuştu. Güzide virtüoz üç defa yeniden sahneye çağırıldı ve üçünde de programın haricinde olarak gene kendi eserlerini çaldı. Ud'da sade görülmemiş değil, yaklaşılamamış olan bir ajilite başlarımızı döndürdü. Programın son kısmında (Bach), (Faure), (Falla) ve (Popper) den çaldığı eserlerden maada gene program harici olarak ve büyük coşkunluk ve ısrarla tiyatroyu çınlatan alkışlara karşı san'atkârlara has bir cömerdlikle Popperden son derece hareketli iki eser daha çaldı ve hâlâ süren alkışlar arasında konser bitti. Şerif Muhiddin ancak kendisi dinlenerek hakkında bir fikir edinilecek bir artisttir. Sözle ifade edilmek istenen meziyetlerini tasvirde muvaffakiyet belki de mümkün değildir. Onu bu yazıdan daha iyi tanımak isteyenler, çok temenni ettiğimiz ikinci bir konserinde bu fırsatı kaçırmamalıdır" (s. 6).

Mesud Cemil Bey'e (1936a) göre Batının büyük virtüozlarının Şerif Muhiddin'e hayranlıkları boşa değildir. Ona göre "Türk musikisi ve sazları hakkındaki fikirleri ya pek mahdud, yahut yanlış olan bu dünyanın en büyük 'virtuose'leri Şerif Muhiddin'in ud çalışındaki kalitesi karşısında yeni bir dünya keşfedenlere hâs hayret ve sevinci duymuşlar ve sazendelik, ne demek olduğunu bizzat kendileri pek iyi bildikleri için en çok ve anlayarak takdir edenler de gene onlar olmuştur" (s. 3). Mesud Cemil'in Targan'ın sanatı için söylediği sözlerin bir benzeri Hasan Âli Yücel tarafından Cemil Bey için kurgulanır. Yücel'e göre (1950) Cemil Bey, Türk musikisinde alaturka-alafranga ikiliğini ruhunda eritip birliğe ermiştir. Şedaraban saz semaisi, bu birliğin ifadelerinden biridir. Bununla Cemil Bey, bir şey anlatmak ister gibidir. "Bak, ben sana demedim mi? Yapma, içim kırılır, içimdeki her şey kırılır, işte kırıldı. Ey hayat, ey mukadderat, bu kadarı olur mu?" der gibidir. Tıpkı, kolunu bükerek işkence yapana "Bükme, kırılır" diyen stoicien haliyle "işte gördün mü, dediğim çıktı; içim kırıldı" cevabını nağmelerle vermektedir. Saz semaisinin sonlarına doğru ifade değişir. "Ne yapalım, hadi böyle olsun. Bunun da bir zevki var" diyen mütevekkil bir mâna ile bu güzel hitabe, sona erer (s. 2).

Gerek Cemil Bey gerekse Targan, ortaya koydukları ürünlerle kültürlerinin zengin yüzünü yansıtmış, canlandırmış icracılardır. Yahya

Kemal Paris'ten döndüğünde ve kendisinin ifade ettiği gibi kendi kültürüne üstten bakan bir tavra sahip olduğunu belirtirken bir dostunun evinde dinlediği Cemil Bey, ona "memleketinin kültürüne altın bir kapıdan girmesini" sağlamıştır (Mesud Cemil, 2012, s. 223).Yine benzer biçimde Targan kendisine yepyeni bir yaşam kurma mücadelesini New York'ta sürdürürken gönüllü sürgün konumundaki Mehmed Âkif, Mısır'da onun plaklarını dinleyerek mütevazı evinin duvarlarını aşarak ülkesiyle bağını kurabilmiş, özlemini azaltabilmiştir. Yahya Kemal Varşova'daki elçilik görevi sırasında ülkesine olan hasretini Cemil plaklarıyla gidermeye çalışmış, *Kar Musikileri* adlı şiirini büyük sanatkâra ithaf etmiştir. Tanburi Cemil'in *Ruhuna Gazel* adlı şiirinde de onun Türk kültürü için taşıdığı öneme gönderme yapmıştır. Mehmed Âkif ise Safahat adlı eserinin 7. Kitabı olan *Gölgeler*'i büyük hayranlık beslediği Şerif Muhiddin'e adamıştır. Bir Sosyolog gözüyle sanat dallarında Batı kültürünün ışığı ile kendi değerlerine bakmanın ve kendine dönmenin gerekliliğine inanan Hilmi Ziya Ülken (1950) Cemil Bey gibi üstatların kültürel aktarımdaki rollerine şu şekilde gönderme yapmıştır.

> "Şiirde Yahya Kemal, Rıza Tevfik eski hazinelerimizin iki mühim kapısını açtılar. Ondan sonraki bütün nesillerde alafrangalık ve sahtelikten kurtuluş bu ilk hamleden kuvvetini almaktadır. Mimaride Kemaleddin bize âbidelerimizin değerini gösterdi. Fakat modern mimarinin bütün tecrübelerinden geçtikten sonra eski değerlerimizi bu zaviyeden canlandıran yeni neslin hareketi daha etraflı oldu. Resimde Hamdi Beyle başlayan tarihi görüş sonraki nesillerde devam etti. Fakat yeni nesil Anadolu'yu şehir şehir gezerek memleketin havasını resme koydu. Minyatürü canlandırdı. Musikide piyasaya düşmüş ve müptezelleşmiş alaturkanın, gırtlağımızın teşekkülüne, dilimizin bünyesine uymadan yapılmış acemice alafranga kopyalarının buhranlı devrinden sonra Tanburi Cemil, Dede Efendilerin an'anesini diriltti. Yeni nesil Türk musikisinin lahinlerini yeni hayata çıkarmakla kalmıyor, garba tanıtmaya çalışıyor" (s.2).

Hilmi Ziya'nın ifadeleri etkileyici olmakla birlikte kronolojik bir düzeltmeyi de gerekli kılmaktadır. İlk olarak ismini andığı ve şiirde eski hazinelerin kapısını açtığını belirttiği Yahya Kemal'e aslında mızrabıyla gençlik yıllarında o kapıyı açan Cemil Bey olmuştur. Paris'ten yeni gelmiş Batı kültürüne hayran bir genci kendi kültürünün zenginlikleriyle tanıştırmak Cemil Bey'e ait bir ayrıcalık olmuştur. Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan Osmanlı-Türk musikisi içinde Osmanlı son döneminde saz icrasına yepyeni soluklar getiren, tavır değişikliğiyle kalmayıp, başkalaşan hayat biçiminin müzikal sunumunu temsil eden yaratıcılar olmuşlardır.

Sonuç

Mustafa Sazeri "Her yüzyılda bir kuyruklu yıldız gelir, Cemil de dünyamızdan kuyruklu yıldız gibi geldi geçti" demiştir. Sazeri'nin Tanburi Cemil'in dehasını ifade için söylenmiş bu sözleri gerçekten çok yerindedir. Sanat dünyasına açılmamış bir toplumda kendi kapalı ortamında yaşamış olması Tanburi Cemil Bey'i dünyanın sayılı virtüozları arasında yer almasını önleyememiştir (Özgen, 2009, s. 45). 30 Temmuz 1916 tarihli Tasvir-i Efkâr gazetesinde yer alan yazıda Cemil Bey'den Osmanlı musikisinin bir *necm-i dırahşanı* [en parlak yıldızı] olarak söz edilmesi bu durumun bir yansımasıdır (Yılmaz, 2013, s. 7). Cemil Bey'in yaydığı parlak ışık kendisinden sonraki bütün icracılar üzerinde etkili olduğu gibi virtüoz haleflerinin çıkmasına da imkân sağlamıştır.[16] Targan, Cemil Bey'in açtığı yolun ud'daki en önemli temsilcisi olmuştur. Her ikisi de Osmanlı modernleşmesinin kültürel alandaki önemli portreleri arasına girmiştir. Modernleşme yolunda ilerleyen birey, toplum ve kurumlar köklü bir değişiklik geçirmektedir. Cemil ve Targan artık kimliklerini doğup büyüdükleri aidiyetleri olan gruplardan, bağlardan almamaktadırlar. Onlar için kimliklerinin içini doldurma eylemi bireysel bir seçenek meselesidir. Cemil Bey'in ve Targan'ın kendi bireyselliklerini dile getirme arzuları onların bir parçalarının romantizmin içinde olduğunu göstermektedir. Doğayı, aşkı, acıyı, güzeli ve ölümü bireysel ifadelerinin coşku ve duygularını "ben kültünü" hissederek romantik dünya görüşleriyle 20. yüzyıla taşımışlardır. Sennett'in (2013) belirttiği gibi "Romantik icracı içkin bir deneyim haline getirirken bir metni hem çalmak hem de onu kendi benliği için dönüştürmek zorundadır" (s. 261). Bu iki üstat ruhlarındaki eşsiz seslerin ileticileri konumundaki parmaklarını sadece onlara itaat eden bir hizmetkâr olarak kullanmadılar. Onlarla dönemlerinde yer alan tüm ses düzenleme kodlarını yıkıp yeni bir estetik önerdiler. Kolay kalıplara alışmış kitleleri yeni bir müzik kavramı ve estetik tasavvuruyla tanıştıran bu yaratıcılar; yaşadıkları toplumun önünde giden, toplumun genelinden farklılaşarak ve akılcı dünya görüşleriyle toplumsal sanat kalıplarına yön tayin edici şekilde hareket eden dehalardandır.

---

[16] Bu değişim döneminde Cemil Bey'in tanburda yaptıklarını Targan ud'da, Münir Nurettin ses icracılığında, Refik Fersan ise bestecilik sahasında gerçekleştirmişlerdir (Bardakçı, 1995, s. 12).

Kaynakça

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, cilt 5, ss. 1212-1236.

Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Altar, C. M. (2009). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Arel, H. S. (1990). *Türk Mûsikîsi Kimindir*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arslan, F. (2011, Bahar). Zühdi Rıza'nın Kaleminden İsmail Fenni Ertuğrul ve Musiki Çalışmaları. *Türkiyat Mecmuası*, C. 21, 97-113.

Balcı, E. (2005). *Nevzat Atlığ: Mûsikîmizle Övünmemiz İçin*. (2. baskı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey: Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (1991). Türk müziğinde virtüozluk arayışı. Cumhuriyet Gazetesi. 23.02.1991. s.7.

Behar, C. (2012). *Aşk olmayınca Meşk Olmaz*. (4. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevher, M. H. (1993). *Şerif Muhiddin Targan: hayatı, besteciliği, eserleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Danielson, V. (2008). *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumu*. Nilgün Doğrusöz & Cem Ünver (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Endres, F. C. (2013). *Osmanlı Binbaşı Endres İttihat Terakki ve Osmanlılar*. Güray Beken (Çev.). İstanbul: Dharma Yayınları.

Ersoy, A. (1983). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Gezgin, H. S. (1999). Edebi Portreler. Beşir Ayvazoğlu (Haz.). İstanbul: TimaşYayınları.

Güntekin, M. (2001). Şerif Muhiddin Targan: Peygamber torununun müziği, belgesel albüm. İstanbul: Kaf Müzik.

Güray, C. (2006). *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü Anabilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, Ankara.

Işıktaş, B. (2015). Şerif Muhiddin Targan: As The Actor and Indicator of Modern Compounds. Musicult'15, Music and Cultural Studies Conference Proceedings, May 7-8, İstanbul: Dakam Publishing.

Işıktaş, B. (2016a). *Impact of Recording Technology Between Art and Mass Culture: Tanburi Cemil Bey.* Recent Researches In Interdisciplinary Sciences. Recep Efe, İsa Cürebal, Gulnara Nyussupova, Emin Atasoy (Ed.). (238-255). Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.

Işıktaş, B. (2016b). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüozite İlişkisi: Şerif Muhiddin Targan*. (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Kızıltuğ, F. (2015). *Müzik Sohbetleri*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Kolukırık, K. (2015). *Türk Müziği Tarihinde Dârü'l-Elhân ve Darü'l-Elhân Mecmuası*. Ankara: Barış Kitap.

Levendoğlu, O. (2004). XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17(*2), 131-138.

Lukacs, G. (1978). *Estetik I*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

May, R. (2015). *Yaratma Cesareti*. Alper Oysal (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Mert, T. (2007, Haziran). Hacı Ârif Bey: Devr-i Sâbıkta Bir Bankerzede, *Türk Edebiyatı Dergisi*, sayı 404, s. 48-49.

Mesud Cemil (1936a, 4 Ocak). Musiki: Şerif Muhiddin Targan ve Konseri. Cumhuriyet Gazetesi.

Mesud Cemil (1936b, 8 Ocak). Musiki tenkidi: Şerif Muhiddin Targan Konseri. Cumhuriyet Gazetesi, s. 6.

Mesud Cemil (2012). Tanbûrî Cemil'in Hayâtı. Uğur Derman (Haz.). İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı.

Ortaylı, İ. (2006). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Öğün, S. S. (2000). *Türk Politik Kültürü*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Öğün, S. S. (2016). Ustalar OMAR'da. Gönül Paçacı (Yay. Haz). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özgen, İ. (2009). *Sanatı Yaşamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özgen, İ. (2012). *Avludaki Ses*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi I. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Paçacı, G. (2010). *Osmanlı Müziğini Okumak [Neşriyât-ı Musikî]*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

Racy, A. J. (2003). Making Music in the Arab World: The Culture and Artisity of Tarab. United Kingdom: Cambridge University Press.

Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Serpil Durak & Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stravinski İ. (2000). *Müzik Sanatı*. İhsan Aktay (Çev.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2003). *Sâz u Söz Arasında*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanyol, C. (1985). *Türk Edebiyatında Yahya Kemal, İnceleme ve Anılar*. İstanbul: Remzi kitabevi.

Todorov, T., Foccroulle, B. ve Legros, R. (2014). Sanatta Bireyin Doğuşu. Esra Özdoğan (Çev.). (3. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tural. S. K. (1991). *Zamanın Elinden Tutmak*. Ankara: Ecdad Yayınları.

Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Ulunay, R. C. (1967a, 15 Eylül). Takvimden Bir Yaprak, Şerif Muhittin Targan. Milliyet Gazetesi.

Ulunay, R. C. (1967b, 3 Ağustos). Takvimden Bir Yaprak, Tanburi Cemil Merhum. Milliyet Gazetesi, s. 2.

Ünlü, C. (2004). *Git zaman gel zaman: Fonograf, Gramofon, Taş Plak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Velioğlu, S. (1978). *Akıl Hastası ve Sanatçı*. İstanbul: Yaşam Yayınları.

Yılmaz, Z. (2013). *Tanburi Cemil Bey*. İstanbul: Çağlar Mûsikî Yayınları.

Yücel, H. Â. (1950, 7 Şubat). Pazartesi Konuşmaları: Tanburi Cemil Bey. Ulus Gazetesi, s. 2.

Klasik Türk Müziği Saz İcracılığı Açısından Perde Kaldırma: Sadreddin Özçimi Örneği

Fret Removing in Terms of Classical Turkish Music Performers: A Case Study Sadreddin Özçimi

NİHAT OZAN KÖROĞLU*
GAMZE NEVRA KÖROĞLU**

ÖZET

Klasik Türk müziğindeki perde kavramı bazı nazariyat kitaplarında makam ve sesin tizlik pestlik derecesi gibi anlamlarda kullanılsa da, perde kavramı bugün en yaygın olarak "ses" anlamında kullanılmaktadır (Öztuna, 2006:186-187). Klasik Türk müziğinde yer alan her ses perde olarak isimlendirilir ve her bir perdenin kendine ait bir ismi vardır. Perdeler Klasik Türk müziği makamlarında önemli bir yere sahiptir ve öyle ki bazı perdeler bu makamların karakteristiğini yansıtır. Klasik Türk müziğinde ve dini müzikte perde kavramının tanınması ve perdelerin aslına uygun bir şekilde icra edilmesi bir ustalık göstergesidir. Bu ustalık göstergelerinden biri de tarikatlarda yapılan, belirli bir bestesi ve bestekârı bulunmayan ancak ritim, nağme ve bazı sözlerin tekrarından oluşan, aynı zamanda belirli bir tavrı da içinde barındıran zikirdir. Bu zikirler icra ediliş şekillerine göre "perdeli ismi celal, düz kelime-i tevhid ve perde kaldırmak" gibi çeşitli adlarla anılırlar (Ak, 2011:103). Bu çalışmanın konusunu oluşturan perde kaldırma kavramı; belirli bir perde temel alınarak ve her seferinde bir üst perdeye geçilerek tekrarlanan kelime-i tevhid zikrine dayanır. Bir perdeden başlayarak kademeli olarak tizleşen ve her perdede farklı bir makam seyri gösteren perde kaldırma ve akabinde başlanılan perdeye doğru bir seyir gösteren perde indirme, kaynağını dini müzik formlarından tekke müziği formundan almaktadır. Ayrıca kelime-i tevhid zikri ile yapılan perde kaldırma sırasında usta zakirbaşının ses ile yaptığı icra perde kaldırmanın seyrini etkileyen önemli bir unsurdur (Uygun, 2013: 413). Perde kaldırmanın aslı sesle icraya dayansa da, günümüzde sazla da icra edilmektedir. Bu bağlamda gerek sesle gerekse sazla yapılan perde kaldırmada icracının makamlara ve dolayısıyla perdelere hâkim olması gerekmektedir. Yapılan literatür taramasında Klasik Türk müziğinde perde

* Yrd. Doç. Dr., Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Niğde,
Asst. Prof. Dr., Ömer Halisdemir University, Turkish Music State Conservatory, Niğde,
nayiozan@hotmail.com

** Öğr. Gör., Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Niğde,
Lecturer, Ömer Halisdemir University, Turkish Music State Conservatory, Niğde,
nevragulser@hotmail.com

kaldırma ile ilgili bir araştırmaya rastlanmaması çalışmayı önemli kılmaktadır. Bu çalışmada, aslını tekke müziği formundan alan ve sesle icra edilen perde kaldırmayı saz müziğine taşıyan ve bu müziğin önemli icracılarından biri olan Sadreddin Özçimi'nin, "Neyistan" albümünde yer alan perde kaldırma örneği incelenecektir. Burada icracının perdelere özgü makam kullanımı ve bu makamlarda yapılan doğaçlamalarda makamı nasıl yansıttığı belirlenecek, aynı zamanda bu icra notaya alınarak yazılı bir belge olarak bu konuda yapılacak diğer çalışmalara ışık tutacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk müziği, Tekke müziği, Zikir, Perde Kaldırma, Sadreddin Özçimi.

ABSTRACT

The concept "fret" in Classical Turkish Music is used as high and soft level of mode and sound in some theory books but today the concept "fret" is mainly used in the meaning of "sound" (Öztuna, 2006:186-187). Every sound in Classical Turkish Music is named as fret and every fret has its own name. Frets have an important place in Classical Turkish Music and some frets represent the characteristics of these modes. Duly performance of fret concept in Classical Turkish Music and religious music is a proof of expertise. Another proof of expertise is dhikr which don't have a certain composer and consists of repetition of rhythm, tune and some words and a certain attitude. These dhikrs are called with different names like "celal if they are with frets and plain kelime-i tevhid and fret removing" (Ak, 2011:103). The concept of fret removing, subject of this study is based on kelime-i tevhid dhikr which takes a certain fret as basis and shifts to another upper fret each time. Starting from a fret and getting higher step by step and following a different mode in each fret, fret removing and fret decreasing to the following fret is based on dervish lodge music, which is one of the religious music forms. Moreover, during fret removing performed with kelime-i tevhid dhikr, the sound of expert dhikr singer is an important element affecting the progress of fret removing (Uygun, 2013: 413). Even though the origin of fret removing is based on sound performance, today it is also performed with instrument. In this regards, the singer should be expert on modes and therefore frets for fret removing performed with sound or instrument. As no research was found on fret removing in Classical Turkish Music from the literature scanning, this study is significantly important. In this study, fret removing example of "Neyistan" album of Sadreddin Özçimi which is based on dervish lodge music and carries fret removing performed with sound to Classical Turkish Music shall be analyzed. In this study, mode use of the performer and how modes are reflected in improvisations of these modes shall be determined and this performance shall be noted and enlighten other studies in this field as a written document.

Keywords: Classical Turkish Music, Dervish Lodge Music, Dhikr, Fret Removing, Sadreddin Özçimi

1. Giriş

Klasik Türk müziğindeki perde kavramı bazı nazariyat kitaplarında makam ve sesin tizlik pestlik derecesi gibi anlamlarda kullanılsa da, perde kavramı bugün en yaygın olarak "ses" anlamında kullanılmaktadır (Öztuna, 2006:186-187). Ayrıca perde; bir müzik parçasını oluşturan seslerden her birinin kalınlık veya incelik derecesini ifade eder (Türk Dil Kurumu, 2016). Fakat perde tanımında söz edilen bu durum Klasik Türk müziğinde yapılan icra sırasında bazı farklı özellikler göstermektedir. Klasik Türk Müziği'nde yer alan perde hassasiyeti gösteren makamlarda, makamın özelliğine göre icra edilen bazı perdeler nota yazımındakinden farklılık göstermektedir. Çünkü bu perdeleri nota üzerinde gösterecek değiştirme işareti bulunmamaktadır. Klasik Türk müziğinde çoğu perdenin sadece notayla ifade edilmesi mümkün olmadığı için Tanrıkorur (2003:132)'un da ifade ettiği gibi bu müziğe perde müziğidir demek daha doğru bir tespit olacaktır.

Perdeler Klasik Türk müziği makamlarında önemli bir yere sahiptir. Öyle ki bazı perdeler bu makamların karakteristik özelliğini yansıtır. Klasik Türk müziğinde ve dini müzikte perde kavramı ve perdeleri aslına uygun bir şekilde icra edebilmek bir ustalık göstergesidir.

Bu ustalık göstergelerinden biri de tarikatlarda yapılan, belirli bir bestesi ve bestekârı bulunmayan ancak ritim, nağme ve bazı sözlerin tekrarından oluşan, aynı zamanda belirli bir tavrı da içinde barındıran zikirdir. Bu zikirler icra ediliş şekillerine göre "perdeli ismi celal, düz kelime-i tevhid ve perde kaldırmak" gibi çeşitli adlarla anılırlar (Ak, 2011:103). Uygun (2013: 413) zikirle ilgili olarak şunları belirtmektedir;

> *"Belli bir ses esas alınıp kelime-i tevhid tekrarlanmaya başlar. Bir süre tekrar edildikten sonra bir üst perdeye geçilir ve okumaya devam edilir. Kademe kademe yükselip altı veya yedi perdeye kadar çıkılır. Ardından ulaşılan tiz perdeden aşağıya doğru yine kademe kademe inilip başlanan perdeye kadar gelinir. Buna "perde kaldırma" ve "perde indirme" adı verilir".*

Dini müzikte yapılan perde kaldırma kavramını saz icrasına yansıtan ilk isim Sadreddin Özçimi'dir. Özçimi, yurt içinde ve yurt dışında büyük ilgi gören, içerisinde perde kaldırma örneği bulunan Breath Taste Neyistan adlı albümüyle Türkiye Yazarlar Birliği tarafından 2001 yılının En İyi Türk Mûsıkîsi Sanatçısı ödülüne lâyık görülmüştür.

Breath Taste Neyistan albümünde dervişlerin yapmış oldukları zikri çeşitli enstrümanlar icra ederken ney de muhtelif makamlarda taksim yapmak suretiyle perde kaldırmaktadır. (Özçimi, 2000: CD Kitapçığı)

Adı geçen albümde birinci eser olan perde kaldırma 27 dakika 32 saniyelik bir işitsel kayıttır ve bu kaydın 16 dakika 41 saniyelik kısmı perde kaldırma işitsel kaydı, geriye kalan kısmı ise perde indirme işitsel kaydından oluşmaktadır. Çalışmanın örneklemine 16 dakika 41 saniyelik perde kaldırma işitsel kaydı alınmıştır.

1.1.Araştırmanın Amacı

Araştırma; Sadreddin Özçimi'nin Breath Taste Neyistan albümünde yer alan "perde kaldırma" işitsel kaydının notaya alınarak (dikte edilerek), Sadreddin Özçimi'nin ney icrasındaki tavır özelliklerini de belirleyerek icrada yer alan makamsal ögelerin tespit edilmesi amaçlamaktadır.

1.2.Araştırmanın Önemi

Araştırma; Sadreddin Özçimi'nin ney icrasındaki tavır özelliklerinin ortaya çıkarılması, icra sırasında yer alan makamsal özelliklerin tespit edilmesi ve bunların gelecek nesillere aktarılması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca bu araştırma, saz icrasında perde kaldırma konusuyla ile ilgili yapılan ilk bilimsel çalışma olması açısından da önem teşkil etmektedir.

1.3.Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma:

- Sadreddin Özçimi'nin Breath Taste Neyistan Albümünde yer alan "perde kaldırma" işitsel kaydının ilk 16 dakika 41 saniyelik bölümü,
- Sadreddin Özçimi'nin "perde kaldırma" işitsel kaydındaki tavır özellikleri,
- Perde kaldırma işitsel kaydının makamsal analizi ile sınırlıdır.

2. Yöntem

Araştırmada belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. "Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Burada amaç geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç gereç, bina, heykel, vb. kalıntılardır" (Karasar, 2011: 183). Yapılan bu araştırmada Sadreddin Özçimi'nin Breath Taste Neyistan Albümünde yer alan perde kaldırma işitsel kaydının ilk 16 dakika 41 saniyelik bölümü dikte edilerek notaya alınmıştır.

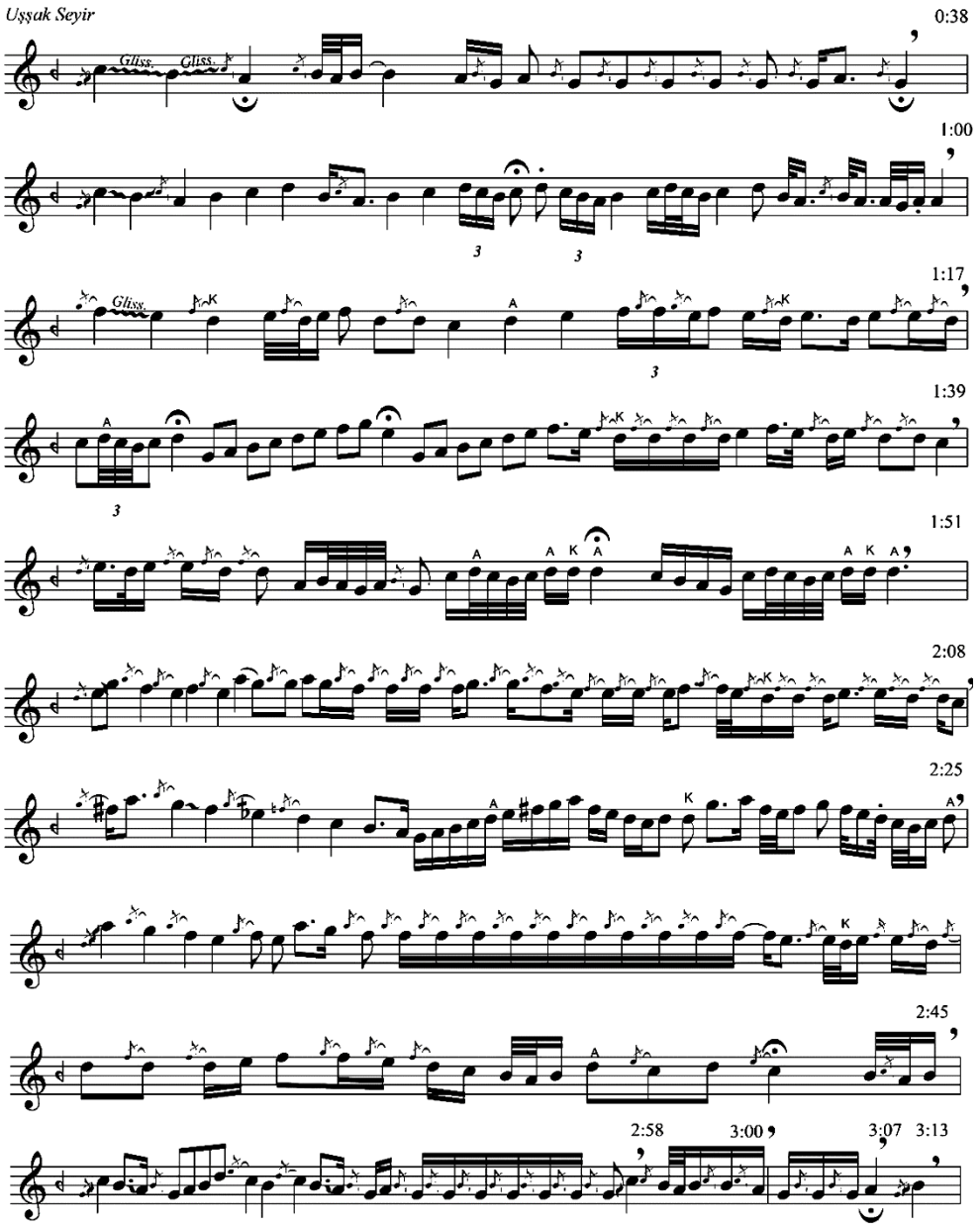
Nota üzerinde nefes yerleri nefes işaretiyle belirtilmiş ve belirtilen yerlere işitsel kaydın takibi için icra süresi de (dakikası ve saniyesiyle) eklenmiştir. Notada ayrıca Sadreddin Özçimi'nin tavır özelliklerini oluşturan ögelere (çarpma, süsleme, glissando, puandorg, staccato, legato, açık kapalı parmak pozisyonları) yer verilmiştir. Bu veriler ışığında, Sadreddin Özçimi'nin ney icrasındaki tavır özellikleri ve icrada yer alan makamsal ögeler bulgular ve yorumlar kısmında analiz edilmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

Bulgular sekiz farklı seyirden oluşmaktadır. Sınıflandırmada, perde kaldırma kaydında icra edilen makamların karar perdeleri, güçlüleri ve ya tiz durakları esas alınmıştır. Birinci notadadügâh kararlı uşşak seyir, ikinci notada segâh kararlı segâh seyir, üçüncü notada çargâh perdesi güçlü kullanılarak yapılan sabâ seyir, dördüncü notada nevâ kararlı araban seyir, beşinci notada hüseyni perdesi güçlü kullanılarak yapılan hüseyni seyir, altıncı notada eviç perdesi tiz durak kararlı evcâra seyir, yedinci notada gerdâniye tiz durak kararlı rast ve nikriz seyir, sekizinci notada muhayyer tiz durak kararlı karcığar seyir tespit edilmiştir.

Ayrıca bütün seyirlerde Sadreddin Özçimi'nin tavrını yansıtan çarpma, süsleme, glissando, puandorg, staccato, legato, açık kapalı parmak pozisyonları ögeleri nota üzerinde görülmektedir.

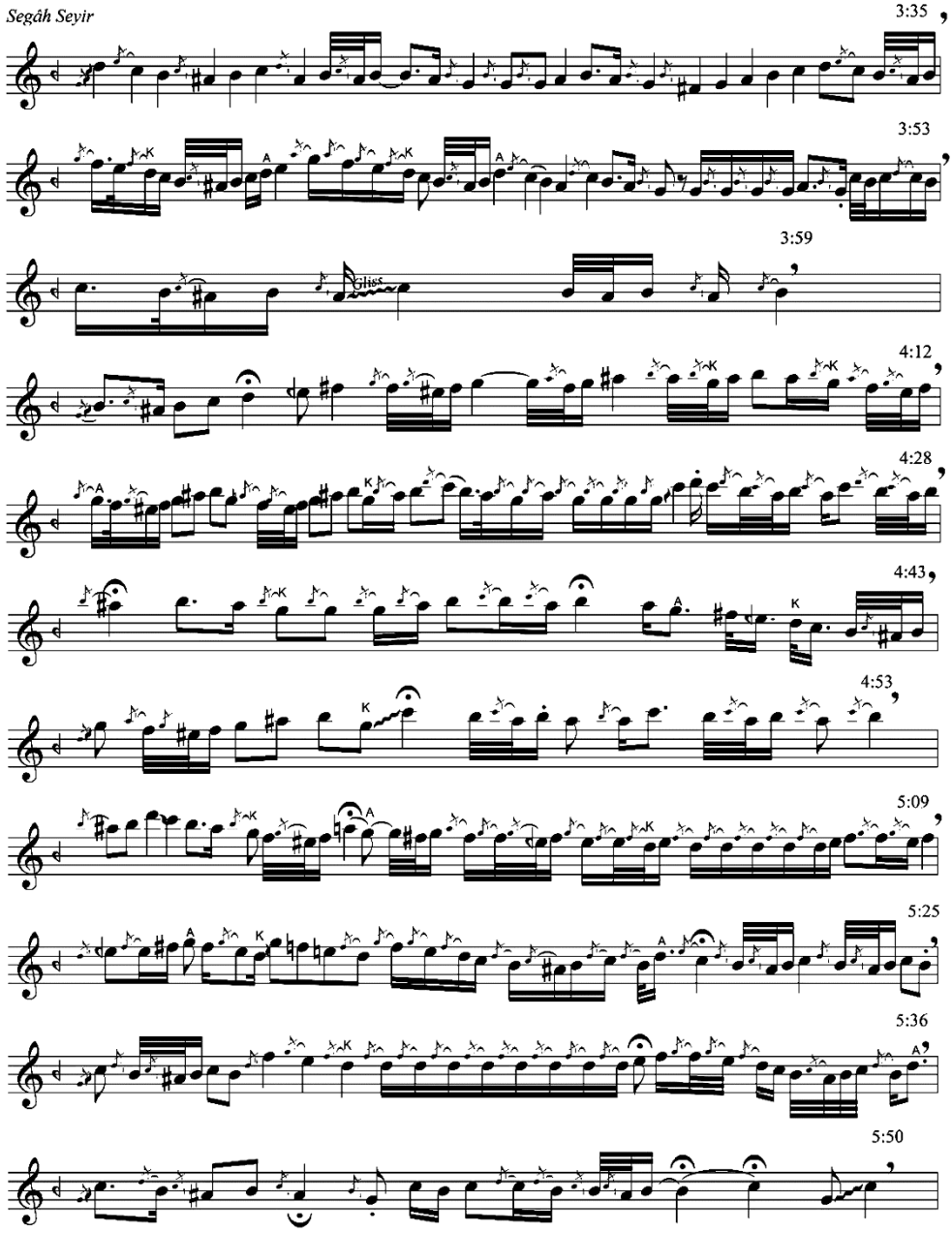
Nota 1. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Dügâh Perdesindeki Durumu



Nota 1.'de, dügâh kararlı uşşak seyir görülmektedir. Uşşak seyre durak üzerindeki bölgeden başlanmış ve burada (1:00) kalış yapılmıştır. 2:08'e kadar uşşak makamının güçlüsü üzerindeki seslerde gezinilmiştir.

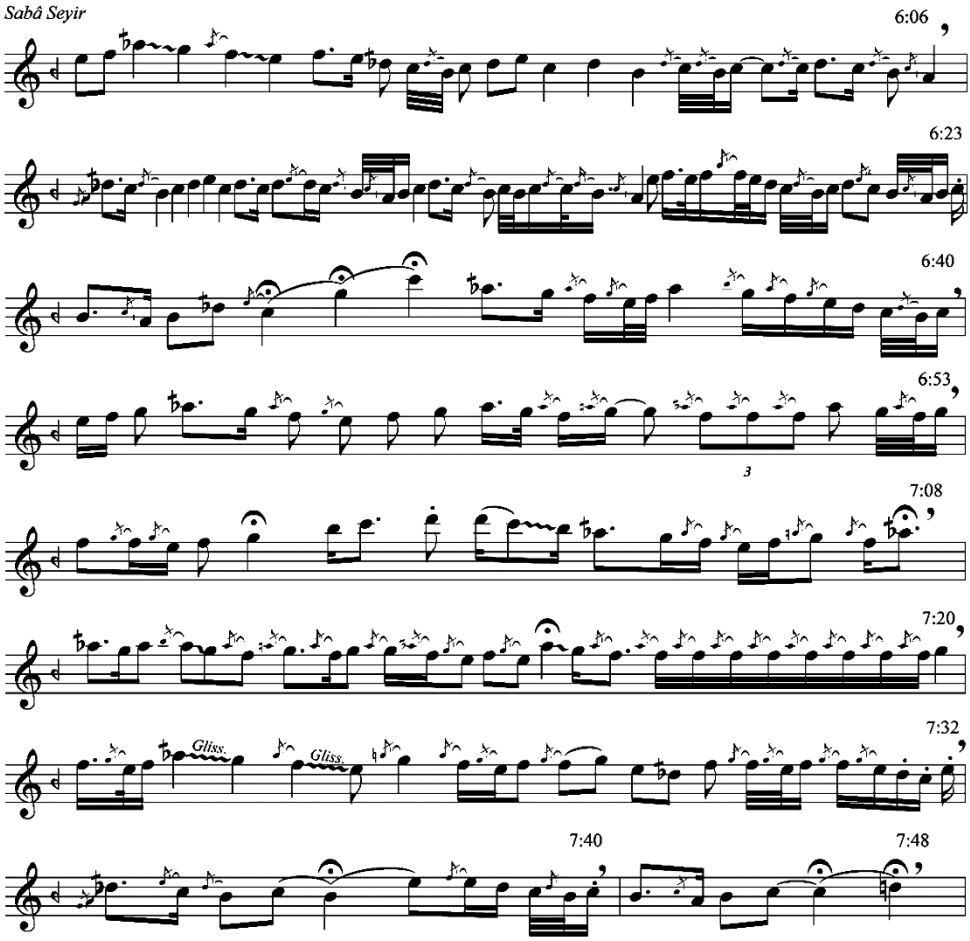
Sonrasında karcığar makamına bir geçki yapılmış, 2:25'ten sonra ise tekrar uşşak makamının seslerinde gezinilerek karar verilmiştir. 3:13'te "segâh" perdesi vurgulanarak "segâh makamı"na geçilmiştir.

Nota 2. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Segâh Perdesindeki Durumu



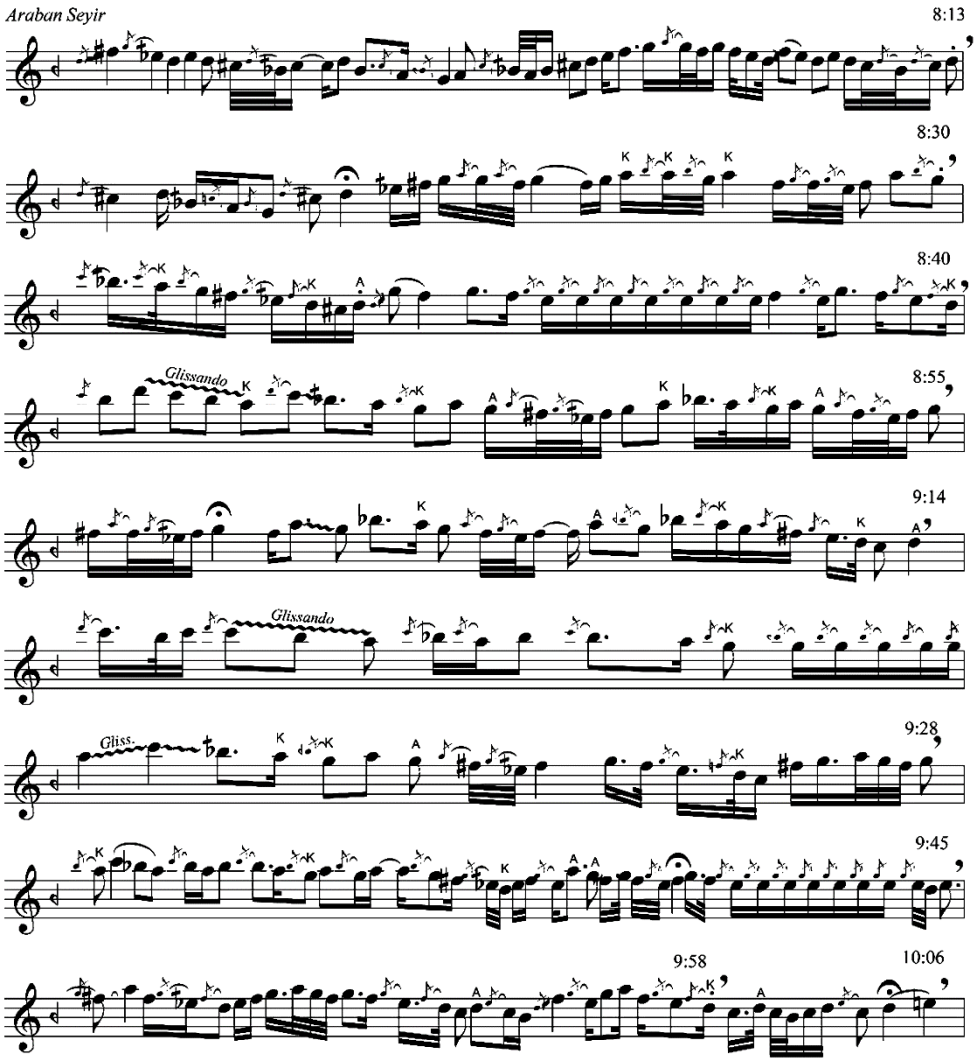
Nota 2.'de, segâh kararlı segâh seyir görülmektedir. Segâh makamındaki seyre; durak üzerindeki bölgeden başlanmış ve burada (3:59) kalış yapılmıştır. (4:12)'ye kadar güçlü üzerindeki seslerde gezinilmiştir. Sonrasında tiz durağa kadar bir seyir alanı oluşturularak makamın genişleme bölümü gösterilmiş ve tekrar durağa kadar gezinilerek segâh perdesinde kalış yapılmıştır (4:43). (4:43)-(5:09) süreleri arasında eviçte segâh ve tiz durak üzerindeki genişleme gösteriliştir. (5:09)-(5:50) süreleri arasında tekrardan güçlü ve son olarak durak üzerindeki bölgede bir seyir alanı oluşturup, "çargâh" perdesi tutularak "sabâ makamı"na geçki yapılmıştır.

Nota 3. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Çargâh Perdesindeki Durumu



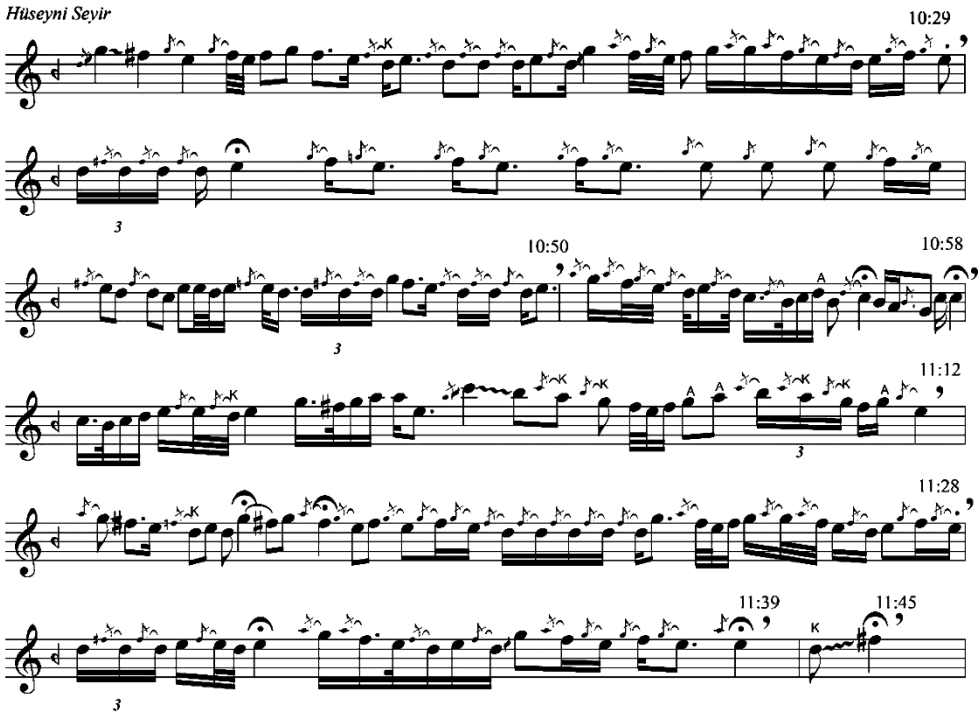
Nota 3.'te, çargâh perdesi güçlü kullanılarak yapılan sabâ seyir görülmektedir. Burada sabâ makamında, çargâh perdesi üzerinde yer alan zirgüleli hicaz makam dizisi ile seyre başlanmıştır. Durak üzerindeki seslerde gezinildikten sonra güçlü çargâh perdesinde bir kalış yapılmıştır (6:23). Sonrasında tiz durağa kadar çıkıcı bir seyirle (6:40)-(7:20) süreleri arasında güçlü ve tiz durak arasındaki seslerde gezinilmiştir. Ardından güçlü üzerindeki bölgeden inici bir seyir izlenerek dügâh perdesine gelinmiştir.(7:48)'de "nevâ" perdesi vurgulanarak "araban makamı"na bir geçki yapılmıştır.

Nota 4. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Nevâ Perdesindeki Durumu



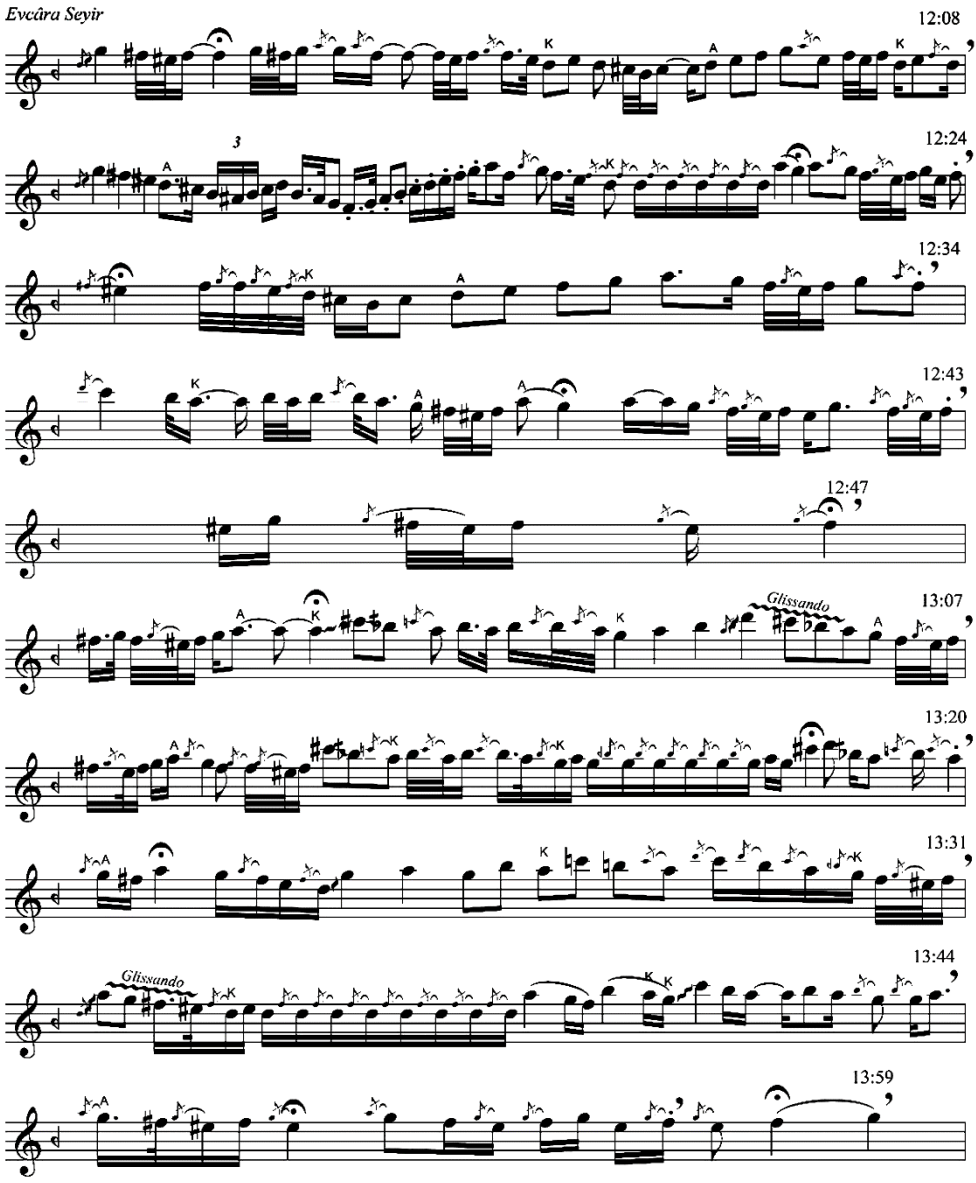
Nota 4.'te, nevâ kararlı araban seyir görülmektedir. Durak perdesi olan nevâ perdesi üzerindeki bölgeden seyre başlanmış rast perdesine kadar küçük bir iniş yapıldıktan sonra tekrar durak perdesi üzerindeki bölgede gezinilerek güçlü üzerinde bir kalış yapılmıştır (8:30). (8:40)-(8:55) süreleri arasında güçlü üzerindeki seslerde gezinilmiştir. (8:55)-(9:54) süreleri arasında durak üzerindeki bölgede bir seyir alanı oluşturulmuştur. Sonrasında yine güçlü üzerindeki bölgede gezinilmiş ve (9:58)'de nevâ perdesinde karar verilmiştir. (10:06)'da "hüseyni" perdesi vurgulanarak "hüseyni makamı" na geçki yapılmıştır.

Nota 5. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Hüseyni Perdesindeki Durumu



Nota 5.'te, hüseyni perdesi güçlü kullanılarak yapılan hüseyni seyir görülmektedir. Güçlü üzerindeki bölgeden seyre başlanmış ve ilk kalış güçlü perdesinde yapılmıştır (10:29). Sonrasında yine güçlü ve etrafında gezinilmiş, yeden perdesi olan rast perdesine kadar inilmiş ve (10:58)'den sonra tiz durak üzerindeki genişleme gösterilmiştir. (11:12)-(11:39) süreleri arasında tekrardan güçlü ve etrafında bir seyir alanı oluşturulmuştur. (11:45)'te eviç perdesi vurgulanarak "evcâra makamı" na geçki yapılmıştır.

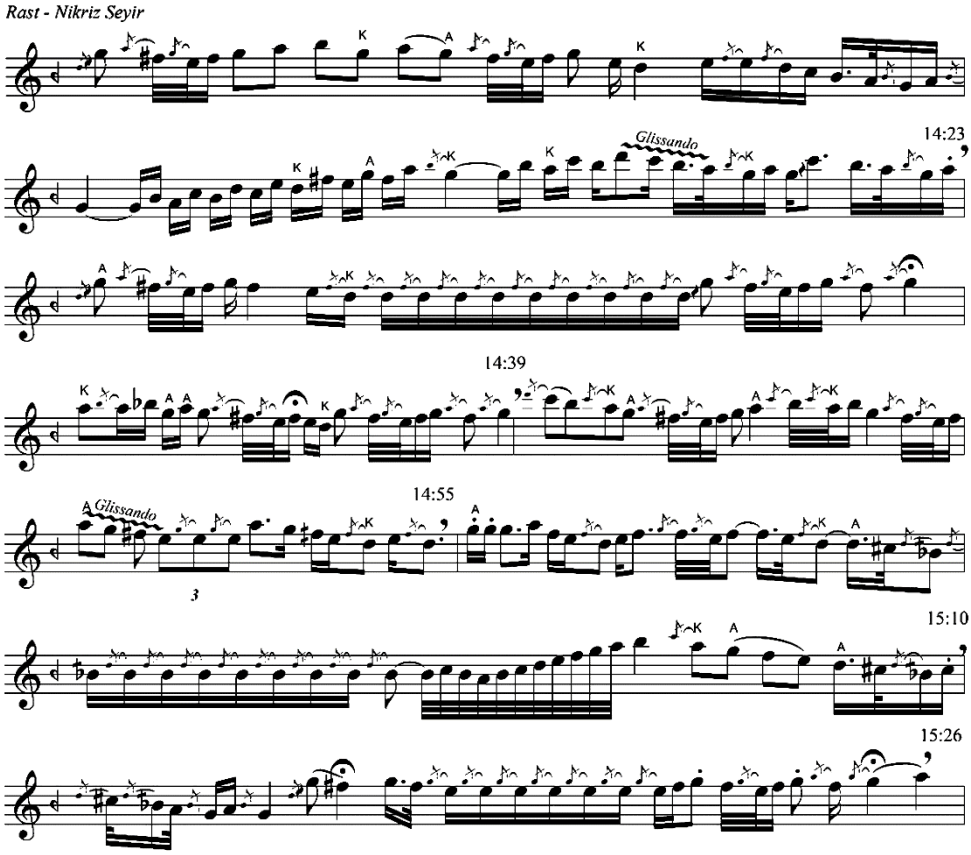
Nota 6. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Eviç Perdesindeki Durumu



Nota 6.'da, eviç perdesi tiz durak kararlı evcâra seyirgörülmektedir. Tiz durak üzerindeki bölgeden seyre başlanılarak (12:34)'e kadar evcâra dizisinin seslerinin tamamı kullanılmış ve bir seyir alanı meydana getirilmiştir. Sonrasında tiz durak üzerindeki eviç perdesi üzerindeki segâh çeşnisinin seslerinde gezinilmiş ve (12:47)'de eviç perdesi üzerinde bir

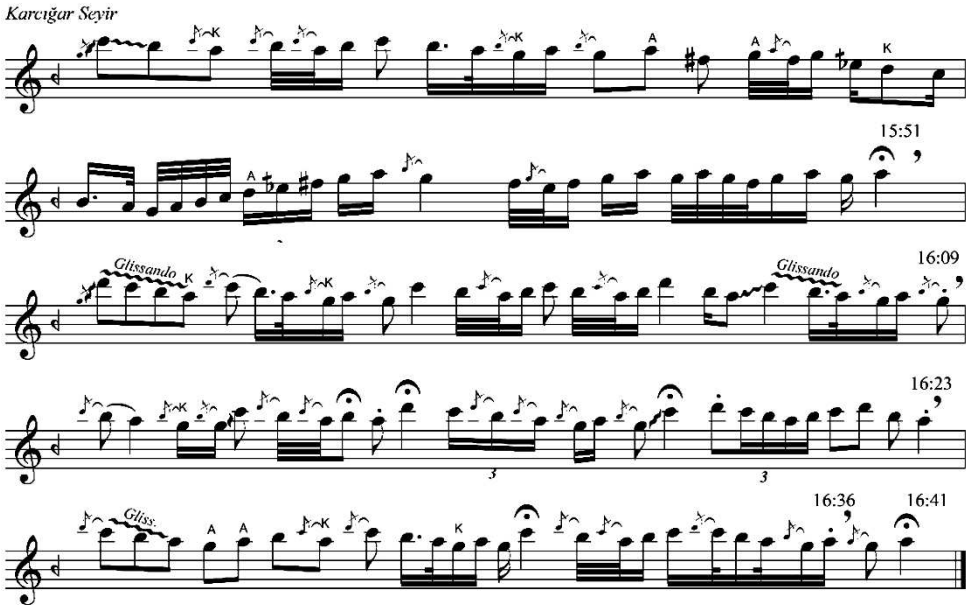
kalış yapılmıştır. (12:47)-(13:20) süreleri arasında muhayyer perdesinde hicaz çeşnili kalışlar yapılmıştır. Sonrasında tekrardan eviç perdesinde segâh çeşnisi ile gezinilerek (13:59)'da gerdâniye perdesi vurgulanmış, "rast ve nikriz" makamlarına geçki yapılmıştır.

Nota 7. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Gerdâniye Perdesindeki Durumu



Nota 7'de, gerdâniye tiz durak kararlı rast ve nikriz seyir görülmektedir. Bu kısımda iki makam geçkisi bulunmaktadır. İlk olarak rast makamına geçki yapılmıştır. İcranın ilk kısmında rast makamının dizisini oluşturan seslerde gezinilmiştir. Sonrasında gerdâniye perdesi üzerinde bir seyir alanı meydana getirilmiş ve bu perdede rast çeşnili kalış vurgulanmıştır. Ardından gerdâniye perdesi üzerinde bûselik çeşnisi ve ardından nevâ perdesinde rast ve rast perdesinde nikriz çeşnili seyir alanı meydana getirilerek nikriz makamına geçki yapılmıştır. (15:26)'da muhayyer perdesi vurgulanarak "karcığar makamı"na geçilmiştir.

Nota 8. Perde Kaldırma İşitsel Kaydının Muhayyer Perdesindeki Durumu



Nota 8'de,muhayyer tiz durak kararlı karcığar seyir görülmektedir. Tiz durak perdesi üzerindeki bölgeden seyre başlanarak burada bir seyir alanı oluşturulmuştur. Sonrasında nevâ perdesinde hicaz çeşnisi kullanılmış, rast perdesine kadar düşülse de hemen tiz durak perdesine çıkılarak burada (15:51) kalış yapılmıştır. Ardından tiz durak üzerindeki bölgede uşşak çeşnisi ile gezinilmiş, (16:41)'de tekrardan muhayyer perdesinde kalış yapılmış ve perde kaldırma bu perde ile sonlanmıştır.

4. Sonuç

Perde Kaldırmanın dügâh perdesinden başlayarak sırasıyla segâh, çargâh, nevâ hüseyni, eviç, gerdâniye ve muhayyer perdesi olmak üzere sekiz perde üzerinde makam geçişleri yapıldığı ve elde edilen verilere göre toplamda dokuz makam temelinde seyir yapıldığı;

Birinci notada dügâh kararlı uşşak seyir, ikinci notada segâh kararlı segâh seyir, üçüncü notada çargâh perdesi güçlü kullanılarak yapılan sabâ seyir, dördüncü notada nevâ kararlı araban seyir, beşinci notada hüseyni perdesi güçlü kullanılarak yapılan hüseyni seyir, altıncı notada eviç perdesi tiz durak kararlı evcâra seyir, yedinci notada gerdâniye tiz durak kararlı rast ve nikriz seyir, sekizinci notada muhayyer tiz durak kararlı karcığar seyir yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

Ak, A. Ş. (2011). *Türk Din Musikisi Cami ve Tekke Musikisi* (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Karasar, N. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (22. Baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Özçimi, S. (2000). *Breath Taste (Neyistan),* Audio CD Kitapçığı, Beyza Müzik. İstanbul: FRS Matbaacılık.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Akademik Klasik Türk San'at Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (2 Cilt). Ankara: Orient Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2003). *Müzik, Kültür, Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Türk Dil Kurumu, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts, Erişim: 21.09.2016.

Uygun, M. N. (2013). *TDV İslam Ansiklopedisi* (44 Cilt). İstanbul: Türkiye Diyanet

Sanatçı ve Akademisyenlerin Bağlamadaki Performans Algısı

The Perception of Artists and Academicians on Bağlama Performance

ATTİLA ÖZDEK*

ÖZET

Bağlama; halk müziği ile ilgili temsiliyet gücü, ülkemizdeki yaygınlığı, farklı kültürel tarihsel zenginlikleri üzerinde taşıyabilme yetisi ile her ne kadar asırlarca halk ozanlarının, âşıkların, mahalli sanatçıların ellerinde hayatını sürdürmüş olsa da cumhuriyet dönemiyle birlikte özellikle radyo yayıncılığı sürecinde sistematik bir performans ve buna bağlı bir eğitim-öğretim sürecine girmiştir. Radyoda hayatına devam eden bağlama sanatçılarının, radyoda başlayıp sonra kendine farklı yollar çizen bağlama sanatçılarının ve de tüm bu etkilerden uzak çok özel mahalli sanatçıların etkisiyle, zamanla çok boyutlu bir bağlama çalma performansı şekillenmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Gerek dinleyicide gerekse de bağlama sanatçılarındaki performans algısının bireyin sosyo-kültürel altyapısıyla ve çevresiyle ilgisi olduğu muhakkaktır. Bağlama, yetmişli yıllarla birlikte mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kendine yer bulabilmiştir. Bu sürecin toplumda ve müzik camiasında bağlama performansıyla ilgili durumu sağlıklı bir zemine oturtup oturtamadığı tartışmalı görünmektedir. Buradan hareketle devam eden süreçte birçok kez tartışma konusu olmuş olan bağlama performansına ilişkin parametreler konusunda günümüz bağlama sanatçılarının ve akademisyenlerin neler düşündüğünü tespit etmek amacıyla, rastlantısal yolla seçilen bir örneklem üzerinden görüşme yoluyla veriler toplanarak bir durum tespiti ortaya konulmaya çalışılmıştır. Örneklem gurubu; TRT ve Kültür Bakanlığı gibi icra kurumlarının yanında serbest müzik piyasası koşullarında yaşamını sürdüren bağlama sanatçıları ile üniversitelerin müzik eğitimi veren lisans programlarındaki bağlama öğretim elemanları oluşmaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda; bağlama sanatçıları ve akademisyenlerinin tamamına yakınının erkek olduğu, yaşça belirli bir olgunluğa gelmeden performans sanatçısı olunamayacağı gibi belirli yaşlardan sonra performansın olumlu yönde çok mümkün olamadığı, lisans düzeyindeki bağlama eğitiminin ülkemizde ağırlıklı olarak konservatuvarlarda yapıldığı, bağlama sanatçılarının resmi sanat kurumlarından çok müzik piyasası koşullarında müzik yaşantılarına devam ettikleri tespit edilmiştir. Diğer taraftan sanatçı ve akademisyenler performans kavramını daha çok bir olumlama olarak algılamakta; çoğunluğu kategorize edilebileceğini düşünmekte; bireysel

* Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Konya,
Assoc. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Ahmet Keleşoğlu Faculty of Education, Konya,
argor73@hotmail.com

yetenek, eğitim, çevre koşulları ve bağlamanın niteliğinin performansı etkileyen faktörler olduğunu dile getirmekte ve son yıllarda giderek daralarak gelenekten uzaklaşan ve sadece hız parametresi üzerine endekslenen bağlamadaki performans algısının kendilerini rahatsız ettiğini belirtmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Performans, Halk Müziği

ABSTRACT

Even though bağlama has pursued its existence for centuries in the hands of folk poets, minstrels, and local artists due to its representation power of folk music, prevalence in our country, and ability to gather different historical cultural wealth within; it has entered a systematic performance and accordingly a teaching-learning process with the republican period, particularly in the radio broadcasting process. With the influence of bağlama artists continuing their careers on radio, artists who began with radio and later on drew their own paths, and very special local artists who are far away from these effects; a multi-dimensional bağlama playing performance has shaped over time and come up to the present day. In both the audience and bağlama artists, it is certain that the perception of performance is related to the individual's socio-cultural infrastructure and environment. Along with the seventies, bağlama has found its place in professional music training institutions. It seems controversial whether this process has built solid grounds for the case of bağlama performance in society and the music industry. Thus, in order to determine the thoughts of today's bağlama artists and academicians on parameters related to bağlama performance, which have been debated many times throughout the ongoing process, an evaluation has been put forward by collecting data through interviews from a chosen random sample. The group which will be selected using random sampling method will be formed of bağlama artists taking part in the free music market and enforcement agencies such as TRT and the Ministry of Culture, along with bağlama academicians of universities providing music education degree programs. According to the findings it has been determined that almost all bağlama artists and academicians consist of men; it isn't possible to be a performance artist before a certain maturity of age nor is positive performance possible after a certain age; graduate-level bağlama education is given mainly in music conservatories in our country; and bağlama artists continue their music careers mostly in the conditions of the music industry rather than official art institutions. On the other hand, artists and academicians perceive the concept of performance as an affirmation; most believe that it can be categorized and that individual skills, education, environmental conditions, and the quality of the bağlama are the factors affecting performance; and they state that the increasing movement away from traditions and the narrowing perception of bağlama performance only towards speed parameters in the recent years bothers them.

Keywords: Bağlama, Performance, Folk Music.

Giriş

Performans, genel olarak bir düşünce, tasarı ya da kuramın hayata/eyleme geçirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda aslen fiziksel bir aktivite olan performansın aynı zamanda zihinsel bir alt yapıya kesinlikle ihtiyaç duyacağı da anlaşılmaktadır. Performanstaki başarı, bu performansa dönük düşünce, davranış ve tepkilerin pozitif yönleri üzerinden değerlendirilmektedir.

Genel olarak performansı müziğin fiziksel varlığı olarak kabul eden düşünürler, bu fiziksel varlığın değişken ve özgün niteliğine vurgu yapmışlardır. Bir grup düşünür ise müziğin bu değişken ve soyut niteliğine bağlı olarak, ona fiziksel bir varlık yüklemenin gerekli olmadığına inanmaktadırlar (Çoraklı,2016:100).

Müzik performansı bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel alanlarından geçerek, seslendirme, yorumlama ve besteleme gibi sonuçlarla belirginleşmektedir. Performans değerlendirmelerinin hemen hepsinde etkililik ve yeterlilik kavramları ön plana çıkmaktadır. Etkililik; içerikteki hedeflerin tümüne ulaşmadaki doğruluk, yeterlilik ise performansın değerindeki etkililik ilişkisinin anlamı olarak betimlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında müzik performansının değerlendirilmesinde; doğruluk, yerindelik, hız-süre önceden belirlenen ölçüt ve standartlara uygunluk, bütünlük, güzellik ve etkileyicilik ölçütlerinin temel olarak alınacağı düşünülebilir(Saraç ve Şeker,2008:103).

Müzik ve performans kavramlarının birlikteliği doğal bir süreç ve sonuç olarak algılansa da bu durumun daha çok çalgı çalmaya dönük bir anlayışı ifade etmek için kullanıldığı bilinmektedir. Çalma ve söyleme becerilerinin bir bütünü olarak müziği ele aldığımızda performans kavramının müziği yapanlar ve dinleyenler arasında farklı algılar oluşturduğu muhakkaktır.

Özellikle çalgı performansına dönük araştırmaların konuyu birçok farklı bakış açısıyla ele aldığı görülmektedir. Çalgı performansı; performansın planlaması, etkileyiciliği, ölçülmesi performansa etki eden faktörler ve performans kaygısı şeklinde başlıklarla çeşitli araştırmalara konu olmuştur (Özmenteş, 2013:320).

Çalgı performansı bir zaman dilimi içerisinde gerçekleştiği için bir süreci ifade etse de esasında çeşitli kazanımların elde edildiği bir sürecin sonucu olarak düşünülmelidir. Çünkü performans değerlendirmeye dönük yaklaşımlar en az performans anına dönük koşullar kadar önceki zaman diliminde gerçekleştirilen eğitim-öğretim süreçleriyle de doğru-

dan ilişkili kabul edilmektedir. Eğitim-öğretim süreçlerindeki rolü sebebiyle öğretmen, performans açısından önemli bir konumdadır.

Öğretmen ya da eğitimci öğrenciyi belirli performanslara yönelik hazırlarken kullandığı programların yanında öğrencilerini motive etme konusunda da oldukça önemli ve kilit bir role sahiptir. Bu sebeple araştırmamızda performans sanatçılarının yanında eğitimcilerin performans hakkındaki algıları da önemli görülmüştür.

Bağlamada Performans Algısı

Çalgıda performans kavramı; çalgıyı çalan kişinin teknik ve estetik becerilerindeki üstünlükleriyle birlikte nitelikli eserlerin seslendirilmesi ve yorumlanması ile ortaya çıkmaktadır. Teknik zorlukları ve seslendirilmesi için gerekli virtüözite düzeyi bilinen eserler bir yana kimi zaman basit olduğu düşünülebilecek eserler bile usta virtüöz ve yorumcuların elinde birer üstün sanat eserine dönüşmektedirler.

Geleneksel müziklerimizde performans kavramı genellikle üstatlık mertebesi ya da ustalık ile ifade edilmektedir. Bu mertebeye ulaşmış icracıların ortaya koydukları performansların dinleyicide ve geleneksel müzik camiamızda bıraktığı izler yoluyla geleneksel müziklerimizdeki çalgı performansına dönük bir performans algısı düşünülebilir. Bir sonuç olarak düşündüğümüz bu performansların oluşumundaki geri planla ilgili olarak Göksu(2015:1024); çalışma yöntem ve anlayışlarının, çalışma ortamlarının, kullanılan materyallerin, repertuvar kazanımlarının, yönlendirme odaklı sohbet ve ders dışı çalışmalar ile öğrenmede etkili diğer unsurlar olarak sıraladığı eski kayıtları dinleme ve taklit etme çalışmalarının önemini dile getirmektedir.

Geleneksel müziklerimizin bütününde ve dolayısıyla halk müziğimizde de çalgı performansında öncü ve ileri isimler için virtüöz kelimesi yerine çoğunlukla usta ya da üstat kelimeleri tercih edilmektedir. Bunda geçmişten günümüze devam eden usta-çırak ilişkisine dayalı bir aktarım yolunun etkisi olduğu muhakkaktır.

Göksu da (2015:1028) yaptığı araştırmada "virtüözlük" kavramının daha çok Batı müziğine ait bir kavram olduğu tespitinin yanında Türk müziğinde "üstatlık", "üst düzey icracılık" ya da "usta icracılık" kavramlarının daha doğru olduğunu dile getirmektedir. Araştırmacı ayrıca Türk müziğindeki üst düzey icracılığın; tekniğin yanında müziğin ruhu ve icracının kalbî duygularının birleşimi neticesinde oluştuğu sonucunu öne sürmektedir:

> *Bu birleşimlerin neticesinde icracıların, kendilerini takip eden ve dinleyen herkesi etkileyen kendilerine ait ses ve tonları elde ettikleri bir gerçektir. Geleneksel Türk müziği, bu müziğin doğası gereği gönül*

ve aşk ile yapılması gereken bir müziktir. Bu müziğin icrasında eserlerin gönül gözü ile okunması ve icra edilmesi gerekmektedir. Müzik insanın iç dünyasını en iyi bir biçimde ifade etmesini sağlayan bir sanattır. Bu sanatın en iyi şekilde icra edilebilmesi için insanın kendisini ve iç dünyasını yetiştirmesi gerekmektedir.

Bağlama; halk müziği ile ilgili temsiliyet gücü, ülkemizdeki yaygınlığı, farklı kültürel tarihsel zenginlikleri üzerinde taşıyabilme yetisi ile her ne kadar asırlarca halk ozanlarının, âşıkların, mahalli sanatçıların ellerinde hayatını sürdürmüş olsa da cumhuriyet dönemiyle birlikte özellikle radyo yayıncılığı sürecinde sistematik bir performans ve buna bağlı bir eğitim-öğretim sürecine girmiştir. Radyoda hayatına devam eden bağlama sanatçılarının, radyoda başlayıp sonra kendine farklı yollar çizen bağlama sanatçılarının ve de tüm bu etkilerden uzak çok özel mahalli sanatçıların etkisiyle, zamanla çok boyutlu bir bağlama çalma performansı şekillenmiş ve günümüze kadar gelmiştir.

Bağlama çalmadaki performans; radyo eksenindeki algı için daha çok yerel tezene teknikleri ve düzenleri kullanabilme, radyo dışındaki algı için ise özellikle bozuk düzeni üzerindeki hız parametresi ve bağlama düzenindeki tezeneli/tezenesiz çeşitli çalma teknikleri üzerine bina edilmiş görünmektedir.

Gerek dinleyicide gerekse de bağlama sanatçılarındaki performans algısının bireyin sosyo-kültürel altyapısıyla ve çevresiyle ilgisi olduğu muhakkaktır. Bağlama, yetmişli yıllarla birlikte mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kendine yer bulabilmiştir. Bu sürecin toplumda ve müzik camiasında bağlama performansıyla ilgili durumu sağlıklı bir zemine oturtup oturtamadığı tartışmalı görünmektedir.

Bütün bunların bileşkesinde bağlamada performans kavramının sanatçı/ yorumcunun önceki eğitim öğretim süreçleriyle, müziğe ait tarihi-felsefi-kuramsal bilgi ve birikimiyle, bireysel yetenek ve yaratıcılıkla, kişinin o anki ruh haliyle, çevre koşulları ile ve bağlamanın niteliği ile doğrudan ilişkili olduğu düşünülebilir.

Alan literatüründe bağlama performansına ilişkin bir çalışma göze çarpmamakla birlikte bağlama niteliğinin çalım performansına etkisi üzerine bir çalışma yer almaktadır. İmik ve Haşhaş (2014:67) yaptıkları bu çalışmada bağlama kalitesinin çalım performansına etkilerini incelemiş ve bu doğrultuda nitelikli/kaliteli bir bağlama sayesinde; parmak baskılarının daha rahat uygulanabileceğini, elde edilecek tınılardaki netlik ve gürlüğün performansı olumlu etkileyeceğini, mızrap vuruşlarında kolaylık sağlanabileceğini, süsleme ve tel çekme gibi sol el tekniklerinin daha net duyurulabileceğini, tavırları oluşturan çeşitli tekniklerin daha rahat uygulanabileceğini, daha uzun ömürlü akort yapılabileceğini

ve çalgıdaki nitelik sayesinde bireyde çalışma isteğine dönük artış olabileceğini dile getirmişlerdir.

Araştırmanın amacı bağlama performansına ilişkin parametreler konusunda günümüz bağlama sanatçılarının ve akademisyenlerin neler düşündüğünü öğrenmek ve bu yolla bağlama performansına dönük bir durum tespiti ortaya koyabilmektir.

Yöntem

Araştırma nitel bir çalışmadır. "Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir." (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 45)

Araştırmanın evrenini TRT ve Kültür Bakanlığı gibi icra kurumlarının yanında serbest müzik piyasası koşullarında yaşamını sürdüren bağlama sanatçıları ile üniversitelerin müzik eğitimi veren lisans programlarındaki bağlama öğretim elemanları oluşturmaktadır. Rastlantısal yöntemle seçilip ulaşılabilen ve bu evreni temsil ettiği düşünülen örneklem grubu ise 12 bağlama sanatçısı ve 26 akademisyen olmak üzere 38 görüşmeciden oluşmaktadır. Ülkemizin farklı illerinde, bölgelerinde, üniversitelerinde, kurumlarında ve müzik piyasasında görev yapan/faaliyet gösteren bu sanatçı ve eğitimcilerin aynı zamanda bağlama üzerinde farklı tarz ve stilleri benimsemiş olmalarının örneklemin temsiliyet gücünü arttırdığı düşünülmektedir.

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada, yazılı dokümanların incelenmesi ve görüşme yöntemleriyle veriler toplanmıştır.

> *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: 2018)*

Araştırmada görüşme türlerinden biri olan görüşme formu yaklaşımı kullanılmıştır.

> *Görüşme formu yöntemi, benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanır. (...) Görüşmeci, görüşme sırasında soruların cümle yapısını sırasını değiştirebilir, bazı konuların ayrıntısına girebilir veya daha çok sohbet tarzı bir yöntem benimseyebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 150).*

İlgili alan yazından konuyla ilgili kaynakların ve çalışmaların incelenmesi ve araştırmacının mesleki gözlem ve tecrübeleri ile hedeflenen çer-

çeveye uygun bir görüşme formu oluşturulmuştur. Uzman görüşü desteği alınarak görüşme formundaki sorulara uyarıcı/hatırlatıcı bazı alternatif sondalar eklenerek görüşme formu son halini almıştır. Yarı yapılandırılmış şekilde oluşturulan bu görüşme formu uzmanlar tarafından geçer ve güvenilir kabul edilmiştir.

Görüşmelerin yapılacağı bağlama sanatçısı ve akademisyenlerle önce yüz yüze, telefonla ya da internet erişimi yollarıyla iletişime geçilmiş sonra da görüşme formları öğretim elemanlarının e-posta adreslerine gönderilerek öğretim elemanlarının soruları içten, samimi ve gerçekçi bir şekilde yanıtlaması istenmiştir.

Araştırmada, örneklem grubu ile ilgili verilerin çözümlenmesinde yüzde ve frekans hesaplamalarından faydalanılmış, bu bölümde oluşturulan tablolar açıklanarak yorumlanmıştır. Araştırmada, görüşme formu yöntemiyle elde edilen veriler içerik analizi ile çözümlenmiştir. Görüşme formunda yer alan sorulara verilen cevaplardaki ortak ve farklı noktalar belirlenerek bir kodlama listesi oluşturulmuştur. Elde edilen kodların bir araya getirilip incelenmesiyle ortak yönler tespit edilmiş ve tematik kodlama yapılmıştır. Her bir soru için oluşturulan kod ve tema listelerine göre elde edilen veriler karşılaştırılmış ve yorumlanmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde ilk önce görüşme yapılan sanatçı ve akademisyenlerin yaşı, cinsiyeti, görev yeri ve mesleki tecrübesi ile ilgili demografik özellikler sunulacaktır.

Örneklem Gurubunun Demografik Özellikleri

Tablo1. Bağlama Sanatçılarının ve Akademisyenlerin Cinsiyetlerine Göre Dağılımı

	Cinsiyeti	Frekans (f)	Yüzde (%)
Sanatçılar	Kadın	0	0
	Erkek	15	100
	Toplam	15	100
Akademisyenler	Kadın	0	0
	Erkek	15	100
	Toplam	15	100
		30	100

Tablo 1.'e göre örneklem grubunda görüşme yapılan 15 bağlama sanatçısı ve 15 akademisyen olmak üzere 30 görüşmecinin hepsi erkektir.

Bu bulguya göre bağlama performansına dönük kurum, kuruluş ve topluluklarda ve serbest müzik piyasası koşullarında bayanların çok fazla kendine yer bulmadığı/bulamadığı ya da çalgı performansından çok ses sanatçısı(vokal performansı) olarak halk müziği alanındaki faaliyetlerde yer aldıkları düşünülebilir. Bu duruma paralel olarak akademik düzeyde eğitim veren üniversitelerin müzikle ilgili birimlerinde de bayan bağlama eğitimcilerinin yok denecek kadar az oldukları görülmektedir. Bayanların bağlama eğitimciliği alanına erkekler kadar ilgi göstermediği ya da bu alanda kendilerine yer bulamadıkları düşünülebilir.

Tablo 2. Bağlama Sanatçılarının ve Akademisyenlerin Yaşlarına Göre Dağılımı

	Yaş Aralıkları	Frekans (f)	Yüzde (%)
Sanatçılar	26-30	1	6,6
	31-35	4	26,7
	36-40	1	6,6
	41-45	2	13,4
	46-50	6	40
	51-55	1	6,6
	Toplam	15	100
Akademisyenler	26-30	1	6,6
	31-35	1	6,6
	36-40	4	26,7
	41-45	3	20
	46-50	1	6,6
	51-55	4	26,7
	56-60	1	6,6
	Toplam	15	100

Tablo 2.'ye göre bağlama sanatçılarının büyük bir çoğunluğu 31-50 yaş aralığındadır (%86,7). Bu duruma göre bağlamada kabul edilebilir bir performans sergileyebilmek için belirli bir yaş olgunluğuna ermenin gerektiği ancak belirli yaşlardan sonra da performans sanatçılığı yapabilmenin çok mümkün olamadığı düşünülebilir. Bağlama eğitimi veren akademisyenlerin büyük çoğunluğunun ise 36-55 yaş aralığında olduğu görülmektedir (% 80). Bu durum ise bağlama konusunda belirli birikimleri olan genç kuşağın akademisyenlik yapmayı öncül bir tercih olarak düşünmediğini akla getirebilir. Bağlama konusunda akademisyenlik yapma fikri belirli yaşlardan sonra tercih edilen bir mesleki alan olarak düşünülebilir.

Tablo 3. Bağlama Sanatçılarının ve Akademisyenlerin Görev Yerlerine Göre Dağılımı

	Görev Yeri	Frekans (f)	Yüzde (%)
Sanatçılar	TRT	4	26,7
	KÜLTÜR ve TURİZM	2	13,3
	SERBEST MÜZİK PİYASA-	9	60
	Toplam	15	100
Akademisyenler	İTÜ TMDK	5	33,3
	EGE Ü. DTMK	1	6,6
	ORDU Ü. SBMYO	1	6,6
	ORDU Ü. MSSF	1	6,6
	YILDIRIM B. Ü. TMDK	1	6,6
	MUĞLA SKÜ EF MEABD	1	6,6
	MARMARA Ü. AEF	1	6,6
	NİĞDE ÖHÜ TMDK	1	6,6
	GAZİANTEP Ü. TMDK	1	6,6
	AFYON KÜ DK	1	6,6
	BURSA ULUDAĞ Ü. EF	1	6,6
	Toplam	15	100

Tablo 3.'e göre görüşme yapılabilen bağlama sanatçılarının büyük bir çoğunluğu (%60) serbest piyasa koşullarında faaliyet yürütürken (%40)'nın TRT ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı gibi resmî kurumlarda faaliyetlerine devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu durum için tarihsel derinliği ve coğrafi yaygınlığı olan popüler bir çalgı bağlamanın icracılarının sayıca çok olmasından dolayı çoğunluğunun müzik piyasasının imkân ve koşulları içinde müzik faaliyetlerine devam etmek durumunda olduğunu düşündürebilir. Üniversitelerde bağlama eğitimi veren akademisyenlere bakıldığında ise dikkat çekici bir çoğunluğun Türk müziği konservatuvarlarında görev yaptığı görülmektedir (%66,6). Akademisyenlerin kalan kısmı ise üniversitelerin müzik eğitimi verilen konservatuvar dışındaki birimlerinde görev yapmaktadır. Bu tabloya göre ise ülkemizde lisans düzeyindeki bağlama eğitiminin konservatuvar dışındaki müzik eğitimi veren birimlerde sınırlı tutulduğu düşüncesini akla getirmektedir.

Tablo 4. Bağlama Sanatçılarının ve Akademisyenlerin Mesleki Tecrübelerine Göre Dağılımı

	Mesleki Tecrübe	Frekans (f)	Yüzde (%)
Sanatçılar	1-10	2	13,3
	11-20	4	26,7
	21-30	5	33,3
	31-40	4	26,7
	Toplam	15	100

Akademisyenler	1-10	2	13,3
	11-20	5	33,3
	21-30	5	33,3
	31-40	3	20
	Toplam	15	100

Tablo 4.'e göre hem bağlama sanatçılarının hem de bağlama veren akademisyenlerin mesleki tecrübelerinin 10 yıldan fazla olduğu (%86,6) görülmektedir. Bu durumun deneyimli bir örneklem grubuyla çalışıldığını gösterdiği ve verilen cevapların kabul edilebilirliğini yükselttiği düşünülebilir.

Sanatçı ve Akademisyenlerin Görüşme Formundaki Sorulara Verdikleri Cevaplara Ait Bulgular

1A-*"Sizin için bağlamada performans kavramının karşılığı ne ya da nelerdir?"* sorusuna bağlama sanatçıları tarafından verilen cevaplar:

Bağlama sanatçılarına göre bağlamada performans kavramı genel olarak; teknik hâkimiyeti, müzikal ifadeyi, düşünsel, tarihsel ve felsefi bir alt yapıyı, temiz ve anlaşılır seslerle öncelikli olarak geleneksel çalım orijinini içermektedir. Bunun yanında bireysel yaratıcılık ve yorumlama gücü, konsantrasyon ve kondisyon ile doğru ve yeterince prova edilmiş bir performansın önemli ve nitelikli olduğu dile getirilmiştir.

Y: Bağlama sanatçılarının görüşme sorusuna verdikleri cevaplardan elde edilen bu bulgulara göre sanatçılar performansı zihinsel, fiziksel, kültürel, felsefi ve müzikal bir sürecin yaratıcılıkla süslenmiş bir sonucu olarak algılamakta ve tarif etmektedirler. Çünkü dile getirilen kavramlar hep geri planda ilerleyip gelen ve sahnede sonlanan bir süreci işaret etmektedir.

1B-"Sizin için bağlamada performans kavramının karşılığı ne ya da nelerdir?" sorusuna bağlama eğitimcisi akademisyenler tarafından verilen cevaplar:

Bağlama eğitimcisi akademisyenlere göre bağlamada performans kavramı; icra edilen eserlerin niteliği, icra edilen ortam ve yorumlama gücünün bileşiminde ortaya çıkan bilişsel bir hazır bulunuşlukla birlikte; uzun süreli teknik çalışmaların ve eğitim süreçlerinin sonucunda gerçekleştirilen, çoğunlukla izleyici önünde ve planlanmış şekilde gerçekleşen fiziksel, zihinsel ve biyomekanik bir eylem bütünlüğünün karşılığıdır. Genellikle gelenek temelli unsurlardan oluştuğu dile getirilmiştir. Sanatçının algılama ve bu algıları yansıtma verimliliği olarak da tanımlanmaktadır. Teknik bir alt yapıya ihtiyaç duyduğu kadar bilişsel ve felsefi

bir birikime de ihtiyaç duyduğu belirtilmiştir. Kişiden kişiye değişebilecek bir beklentinin somut karşılığı olarak da tanımlanmıştır.

Y: Akademisyenlerin görüşlerine göre bağlamada performans esasen eğitsel süreçlerle ilgili olan ancak ölçme değerlendirme normlarına göre derecelendirilebilecek bir sonuçtur. Akademisyenlerin performans kavramını açıklarken geleneğe vurgu yapıyor olması geçmişe olan bağlılık kadar yeni olana karşı bir tepkisel davranış olarak da değerlendirilebilir.

Sanatçılardan farklı olarak akademisyenlerin bağlamadaki performansı çoğunlukla seyircili ve planlanmış bir eylem bütünü olarak tanımladıkları görülmektedir.

2A-"Bağlamadaki performans sizce farklı kategorilere ayrılabilir mi? (Yöresel tezene tavırları, düzenler, tezeneli-tezenesiz çalma, stüdyo-konser, elektro-akustik, geleneksel-serbest, hız-temizlik vb…)" sorusuna bağlama sanatçıları tarafından verilen cevaplar:

Bağlama sanatçılarının büyük bir kısmı bağlama performansı için düzenler ekseninde, mızraplı-mızrapsız çalım ekseninde, geleneksel tezene tavırları ekseninde ve sahne-stüdyo ekseninde bir kategorizasyonun olması gerektiğini dile getirmekle beraber bu sınıflandırmanın niteliksel bir ayrım olmadığını belirtmektedirler. Onlara göre bu durum sanatçının ilgisi, becerisi ve kültürel alt yapısı ile doğrudan ilgilidir. Bir kısım bağlama sanatçısı ise bağlama performansında bir kategorizasyon yapılamayacağını, uzmanlık alanı olarak düşünülecek başlıkların zaten belirli bir birikim ve seviye gerektirdiğini, bir sonuç olarak gözlemlenen performansın ancak iyi ya da kötü olarak sınıflandırılabileceğini dile getirmektedir.

Y: Bağlama sanatçılarının büyük bir çoğunluğunun aslında bağlama performansında kullanılan farklı çalım stillerini, teknikleri, düzenleri, tercihleri ya da becerileri performansa ait birer tür olarak algıladığını ya da düşündüğünü görüyoruz. Hâlbuki çok boyutlu bir sürecin somut gözlemlenebilir bir sonucu olarak performansın kategori edilmesi ancak niteliksel olarak yapılabilir. Bağlama sanatçıları da aslında bu durumu dile getirmekte yani farklı çalım tarz, teknik ve tercihlerinin niteliksel bir ayrımı işaret edemeyeceğini söylemektedirler. Ancak büyük bir kısmının kendi bağlama performanslarından yola çıkarak kendi tercih ettikleri tarz, teknik ve tercihleri bir performans kategorisi gibi düşünüp algıladıkları ya da daha doğru bir deyişle tanımladıkları düşünülebilir. Aslında bir olumlama ifade etmeyen, sadece somut ve nitelik olarak çeşitli basamaklarda değerlendirilebilir bir sonuç olan performans kavramının zamanla sadece olumlu bir niteliği karşılamak için kullanılan bir kavrama dönüştüğü gözlemi bu görüşlerden de anlaşılmaktadır.

2B-"Bağlamadaki performans sizce farklı kategorilere ayrılabilir mi? (Yöresel tezene tavırları, düzenler, tezeneli-tezenesiz çalma, stüdyo-

konser, elektro-akustik, geleneksel-serbest, hız-temizlik vb…)" sorusuna bağlama eğitimcisi akademisyenler tarafından verilen cevaplar:

Bağlama eğitimcisi akademisyenler de bağlama performansını kategorize etme konusunda iki gruba ayrılmışlardır. Kategorize edilebileceğini dile getirenler ise sınıflandırmayı dar çerçevelerde ve mecburiyetlere bağlı olarak tanımlamaktadırlar. Örneğin stüdyo ve sahne performansı ya da elektro ve akustik bağlama performansı gibi… Ayrılamayacağını söyleyenler ise esas olanın bilişsel, fiziksel, duygusal ve teknik birikim ve yeteneğe bağlı bağlama performansının yorumlama gücüyle ilgili olduğunu; bu sebeple de esas olanın temiz ses elde etme, yorumlama ve ifade olacağını, bu özelliklerin ise bütün tarz ve tekniklerde aranan bir durum olduğunu söylemektedirler.

Y: Bağlama eğitimcisi akademisyenlerin bağlama performansına dönük bir kategorizasyona sanatçılara göre daha temkinli yaklaştıkları anlaşılmaktadır. Akademisyenlerin mesleki bir gereklilik olarak çalımla ilgili teknik, tarz, düzen ve ihtiyaç çeşitliliği konusunda bilişsel olarak daha donanımlı oldukları düşünüldüğünde, performansı gerçek anlamıyla algılayıp tanımladıkları anlaşılabilir. Bu sebeple de türsel çeşitlilik ile niteliği birbirine karıştırmadan fikir yürütebildikleri düşünülebilir.

3A-"Sizce bağlamadaki performansın niteliğini etkileyen faktörler neler olabilir?" sorusuna bağlama sanatçıları tarafından verilen cevaplar:

Bağlama sanatçılarına bu soruda;

"-Sanatçının önceki eğitim-öğretim süreçleri/etüt, egzersiz, eser vb. çalışmaları

-Sanatçının temsil ettiği müzikle ilgili geleneksel, tarihsel ve teorik bilgi ve birikimi

-Performans anındaki ruhsal durumu,

-Çevresel etmenler (kıyafet, ortam ısısı, izleyicilerin nicelik ve niteliği, ışık, sahne koşulları vb.

-Bağlamanın niteliği,

-Bireysel yetenek, vb…"

gibi bazı hatırlatıcı sonda seçenekler sunulmuş ve bu seçeneklerin dışında kendi belirledikleri faktörleri de dile getirebilecekleri belirtilmiştir. Bağlama sanatçılarının hepsi kendilerine sıralanan faktörlerin etkili ve önemli olduğunu dile getirmişlerdir. Ancak bunların içerisinde önem sıralaması yapmışlardır. Bu sıralamaya göre "bireysel yetenek" ön plana çıkan seçenek olmuştur. Bu seçeneği önceki eğitsel süreçler ve çalışma, kültürel-tarihsel-geleneksel-felsefi altyapı ve birikim, bağlamanın niteliği faktörleri takip etmiştir. Ayrıca prova ve düzenli-disiplinli çalışma anlayışının, performans anı kadar genel sağlık ve ruhsal durumun, bağlamanın niteliği kadar niceliğinin de performansta etkili faktörler olduğunu dile getiren görüşler bulunmaktadır. Özellikle sahne-ses düzeni-

ışık-sıcaklık-seyirci kitlesi gibi çevresel faktörlerin etkisini dile getiren görüşler de dikkat çekmektedir. Bu çevresel etmenlerden en az etkilenen sanatçıların nitelikli performansa daha çok yaklaşabileceği dile getirilmiştir.

Y: Bulgulara göre bağlama sanatçıları performans için olmazsa olmaz olarak bireysel yeteneği görmektedirler. Bireysel yetenek ve yaratıcılık ise icrada özgünlüğü oluşturan çok önemli bir faktör olarak bilinmektedir. Dolayısıyla sanatçıların performansta öncelikli olarak aslında özgünlük ve yaratıcılık aradıkları düşünülebilir. Yaratıcılığın sınırlarını ise çalışma, çevresel etmenler ve duygu dünyası belirlemektedir. Üretme ve yorumlama fonksiyonları her ne kadar özde bireysel yeteneğe bağlı olsa da performans anında sanatçının iç ve dış dünyasının çekim etkilerinin dışına çıkabilmesi çok mümkün değildir. Bu çekim etkilerinden en az etkilenen sanatçıların performanslarının, çoğunlukla belirli standartlarda ve belirli bir nitelik çerçevesinde gerçekleşeceği söylenebilir.

3B-"*Sizce bağlamadaki performansın niteliğini etkileyen faktörler neler olabilir?*" sorusuna bağlama eğitimcisi akademisyenler tarafından verilen cevaplar:

Bu soruda akademisyenler aynı bağlama sanatçıları gibi kendilerine sıralanan faktörlerin hepsinin etkili olabileceğini dile getirmişlerdir. Ancak etkililik bakımından eğitimciler için de sanatçılar gibi bireysel yetenek ön plana çıkmaktadır. Sonrasında ise eğitimsel süreçler ve özellikle erken yaşta başlanılması gerekliliği vurgulanmıştır. Bunun yanında zihinsel ve fiziksel hazır bulunuşluğun önemi dile getirilmiştir. Çevresel etmenler ve bağlamanın niteliği konularının performansı etkilemekle birlikte mükemmeliyete giden yolda özü değiştiremeyecek yan unsurlar olabileceği söylenmiştir.

Y: Akademisyenler ve sanatçıların bağlama performansının etkileyen en belirgin faktör olarak bireysel yeteneği işaret etmiş olmaları önemlidir. Çünkü eğitim süreçleri ve zamanın getirdiği doğal kazanımlar bireyin bilişsel, fiziksel, ruhsal algılama kapasitesiyle doğru oranda verimlilik sağlayabilmektedir. Akademisyenlerin erken yaş eğitimi vurgusu çalgıda ulaşılacak nokta açısından seviyeyi yükseltme idealinin ve dünyadaki sayısız uygulanmış örneğin bir sonucu olarak düşünülebilir. Bireylerin kaygı ve hazır bulunuşluk düzeylerine vurgu yapılması ise akademisyenlerin bu alanda son yıllarda yapılan akademik çalışmaları takip etmeleriyle ilgili görülebilir.

4A-"Bağlamada performansla ilgili eklemek istedikleriniz varsa lütfen belirtiniz…" sorusuna bağlama sanatçıları tarafından verilen cevaplar:

Bağlamadaki performansla ilgili bütünüyle serbest fikirlerini dile getirmelerini istediğimiz bağlama sanatçılarının çoğunlukla diğer sorulara verdikleri cevaplarla ilişkili düşüncelerini tekrar farklı şekillerde dile

getirdikleri görülmüştür. Buna karşın özgün ve dikkat çekici görüşlerden bazıları aşağıdadır:

"…Ülkede "geleneksel" alanın, bağlama icracılığında hak ettiği ilgi ve değeri görmesinin sağlanmasında, akademisyenlerin üzerine büyük bir sorumluluk düşmektedir. Sürecin sadece sermaye ve popülerleşme unsurları tarafından kontrol edilip yönlendirilmesinin nasıl büyük tehlikeler doğurduğuna yönelik bilincin uyanık tutulmasında, akademisyenler ve önde gelen icracıların ortak faaliyetler içinde olması gerekir. Burada mesele sadece geleneği "korumak" değildir. Mesele, geleneğin kendi içinde sahip olduğu "olağan" gelişme olanaklarının özgürce, baskı, yönlendirme ve kısıtlamalara maruz bırakılmadan gelişmesine imkân tanımaktır. Asıl savunulması gereken husus budur. Bu yüzden bağlama icrasının "sadece" bağlama icrası demek olmadığının en başta farkında olunması gerekmektedir…"

"Düzenli, disiplinli bir çalışma ve gözlem…"

"…performans sanatçının yaşıyla da ilgili bir durumdur. Genç yaşlarda daha geç yorulan beden ilerleyen yaşlarda daha çabuk yorulmaktadır. Bu da performansı etkileyen bir faktör olarak eklenebilir…"

"…Kendisini dinlemeli ve düzenli bağlama kayıtları almalıdır."

"Programlı bir yaşam, stressiz bir çalışma ortamı ve süreklilik."

"Bağlamanın fiziksel özellikleri icracıya uygun sorunsuz olmalıdır."

"…Konservatuvar eğitimi maalesef diğer bölümlerin bürokratik yapılarına uydurulduğu için değer sahibi sanatçıdan çok iş kurtaran kıvraklıkta "çalgıcı " yetiştirilmektedir. Esas icra seviyesini belirleyen ana etken de kanımca budur."

Y: Bağlama sanatçılarının bağlama performansıyla ilgili olarak dile getirdikleri durumların problem olduğunu düşündükleri eğitsel, düşünsel ve fiziksel durumları işaret ettiği görülmektedir. Bu problemlere dönük yapılan çözüm önerilerinde ise eğitim felsefe ve sistematiğinde bir takım değişiklikler dile getirilmiştir. Bu noktadan hareketle bağlama sanatçılarının performans odaklı problem tespitlerinde çözümü eğitim kurum ve kişilerinde gördükleri söylenebilir.

4B-"Bağlamada performansla ilgili eklemek istedikleriniz varsa lütfen belirtiniz…" sorusuna bağlama eğitimcisi akademisyenler tarafından verilen cevaplar:

Bu soruya cevap ya da katkı niteliğinde düşüncelerini yazan akademisyenler genellikle gözlem yapmayı vurgulamışlardır. Bu gözlem içeriğinin gelenekteki icracılar üzerine bina edildiğini vurgulamakta fayda vardır. Diğer taraftan günümüzdeki bağlama performans algısına dönük olarak sadece hız ve acelite parametrelerinin öne çıkmış olması da akademisyenleri rahatsız eden bir durum olarak bu soruda dile getirilmiştir. Dikkat çekici bazı görüşler aşağıda sıralanmıştır.

"Bağlama, öğrenmesi kolay ancak uzmanlaşması çık zor bir aileden ibarettir. Dolayısıyla temel öğretiler ve icra yeterlilikleri safhasından sonra keman ailesine olduğu gibi Cura, Tambura, Bağlama ve Divan kategorilerine yönelik özel performans sanatçıları yetiştirilmelidir."

"Performans algısının son dönemde sadece yüksek tempo üzerine yoğunlaştığını ve müziğin birer etüt anlayışıyla dinletilmeye çalışıldığını eklemek isterim"

"Bağlamada performans sadece belirli yörelerin icrası ya da teknik-hız-temizlik performansı olarak sergilenmemeli. Yukarıda bahsettiğimiz tüm icra biçimlerini harmanlayan, yörelerin yöre sanatçılarının icrasının izlenmesi ve dinlenilmesi şeklinde olgunlaştırılmalı."

"Bir programa bağlı olarak metodik çalışmak ve uluslararası çalgı çalma standartlarına uygun yetişmek olarak eklenebilir."

Y: Akademisyenlerin bu soruda özellikle bağlama performansının hız eksenine sabitlenmesi konusundaki şikâyetleri dikkat çekmektedir. Bağlama sanatçılarının performanslarındaki içerik ve tercihlerinin akademisyenler tarafından toplumda genel olarak tek yönlü bir algı oluşturmasından hoşnutsuzluk duydukları söylenebilir.

Sonuç

Bağlama performansına dönük algının bağlama sanatçıları ve bağlama eğitimcisi akademisyenler arasındaki içeriğini anlamaya dönük bu çalışmada:

-Performans kelimesinin genel olarak bir olumlamayla sürekli ilişkilendirildiği ve nitelik değerlendirilmesi ve derecelendirilmesinden çok; tür, teknik, tarz vb. kategorizayonlara tabi tutulduğu,

-Bağlamadaki performansı etkileyen faktörlerin bireysel yetenek ve bu yeteneği besleyip büyütecek eğitsel süreçlerin yanında, çevresel etmenlere ve bağlamanın nicelik ve niteliklerine bağlı olduğu,

-Bağlama performansının çerçevesinin son yıllarda gittikçe daralarak gelenek yapısından uzaklaşan ve sadece aceliteye endeksli bir anlayışa bürünmesiyle toplum ve müzik bilinci üzerinde oluşan problemlerin çözümlenmesine ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir.

Öneriler

Müzik sadece davranışsal bir bütünü oluşturmadığından müzik eğitimi verilen kurumlarda erken yaş çalgı eğitimiyle birlikte;

-Geleneksel müzik mirasına ait yazılı, işitsel ve görsel ders materyallerinin kullanılmasının,

-Müzik tarihi ve kuram derslerinin yanında müzik ve sanat felsefesi derslerinin müfredatta yer almasının,

-Bağlama eğitimine ve performansına dönük faaliyetlerde yeni ve yenilikçi fikirlerin; tek boyutlu ve hızlı tüketime dayalı materyallere teslim olmadan, geleneği sindirmiş ve geleceğe çok boyutlu bir aktarım imkânı oluşturacak bir öz taşımasının uygun olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Çoraklı, E. (2016), "Müzik Eseri ve Performansı Üzerine (93-101)", *Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi,* Sayı:2, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Özmenteş, S. (2013), "Çalgı Eğitiminde Öğrenci Motivasyonu ve Performans(320-331)", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi (JRET)*, Cilt 2, Sayı 2, Antalya

Göksu, A. (2015), "Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreçleri Üzerine Bir Araştırma (1020-1030)", *RAST Müzikoloji Dergisi,* Cilt III, Sayı 2, Tokat

İmik, Ü., Haşhaş S. (2014) "Çalgı Kalitesinin Performans ve Başarıya Etkilerine Yönelik Görüşler 'Bağlama Örneği'(59-68)", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* Cilt 4, Sayı: 9, Malatya

Saraç, G., Şeker, H. (2008) "Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Çalgı Öğretimindeki Performansın Değerlendirilmesi(99-110)", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* Atatürk üniversitesi, Erzurum

Öğrencilerin Bağlama Performans Algısına Yönelik Görüşleri (Konya Örneği)

Students' Views for The Perception of Bağlama Performance (Konya Example)

EZGİ DEMİRKAYA*
ATTİLA ÖZDEK**

ÖZET

Müzik performansı; bireyin bilişsel, duyuşsal ve motor becerilerine ait birikimini ve düzeyini ortaya koyduğu çaba ve bu çaba sonucunda ortaya çıkan ürün olarak tanımlanabilir. Ortaya çıkan ürünün iyi bir performans olarak değerlendirilmesinde dinleyicinin/seyircinin beğeni kriterleri büyük önem kazanmaktadır. Ancak dinleyici için müzikal doyum sağlayan bu kriterlerin neler olduğu araştırılmaya değer bir durumdur. Literatür incelendiğinde çalgı performansıyla ilgili yapılan çalışmaların; performansa dönük kaygı düzeyinin incelenmesi, performans ölçeği geliştirme, performansı etkileyen faktörler gibi konularda yoğunlaştığı görülmekte olup performans algısına yönelik çok az sayıda çalışmanın yapıldığı tespit edilmiştir. Günümüzde uygulanan öğrenci merkezli eğitim programı doğrultusunda bağlama performansına yönelik öğrenci odaklı bir bakış açısının bağlama eğitimde yer alması gerektiği düşünülmektedir. Bu araştırmada müzik öğretmeni adayı bağlama öğrencilerinin bağlama performansına yönelik algılarının belirlenmesi amaçlanmaktadır. Öğrencilerin bağlama performansına dönük algılarının tespit edilmesinin; bağlama öğretim müfredatının içeriği, bu müfredat sonucu hedeflenen davranışların yeniden yapılandırılması ve öğrencilerde nitelikli müzik algısı oluşturulması noktasında dikkate alınması gereken bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Araştırmanın evrenini Türkiye'de eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında eğitim gören ve alan çalgısı bağlama olan müzik öğretmeni adayları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise 2016-2017 eğitim öğretim yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda öğrenim gören ve bireysel çalgısı bağlama olan öğrenciler oluşturmaktadır. Nitel durum çalışması özelliği taşıyan bu araştırmada ilgili literatürün incelenmesi ve araştırmacılar tarafından oluşturulan görüşme formu yöntemiyle araştırma

* Müzik Öğretmeni ve Doktora Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya,
Music Teacher and PhD Student, Necmettin Erbakan University, Institute of Education Sciences, Konya, demirkayaezgi@hotmail.com

** Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, A. Keleşoğlu Eğitim Fakültesi
Assoc. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, A. Keleşoğlu Faculty of Education, Konya
argor73@hotmail.com

verileri elde edilmiştir. Araştırmada elde edilen verilerin çözümlenmesi, frekans ve yüzde hesaplamalarının yanında içerik analizi yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Veri çözümlemeleri tablolar halinde sunularak yorumlanmıştır. Araştırmada öğrencilerin bağlama performansında öncelikli olarak duygu aktarımına önem verdikleri, icracının bağlamasından temiz ve doğru tonlar elde edebilmelerini ve bağlama icracısının alan bilgisine hâkim olup alçakgönüllü bir yapıyla bildiklerini aktarabilmelerini bekledikleri sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca öğrencilerin bağlamada farklı düzenlerde ve geleneksel çalım şeklinin dışında farklı müzik türlerinden eserler icra eden bağlama sanatçılarını da dinledikleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Müzik, Performans Algısı,

ABSTRACT

Music performance can be defined as product of mental, emotional and motor skills. In assessing the outcome product as a good performance, listener likes criterias an important. However, it is valuable situation to investigate what are the listener's criterias which are provide musical taste. In literature, it seems that the studies on instrument performance mostly focus on the research of anxiety levels in the performance, improving the performance evaluation, and factors affecting the performance; determining the fact that there are very few studies on the perception of performance. With the aim of the recent student-centered education program, a student-centered focus is also considered to be applied in the training of the bağlama performance. In this study, the aim is to determine the perception intended for the bağlama performance of occupational music training students'. This study can be announced to be significant in that it focuses on; identifying the specific principles related to the thoughts of the bağlama performer's own capability and identifying the bağlama student's target behaviors and then comparing that of the bağlama teachers' target behaviors; identifying the bağlama program content and exploring whether it meets the expectations and drawing attention to a student-centered method in bağlama training. Music teacher candidate whose branch is bağlama and are majoring music education department in education faculty in Turkey are the universe of research. The students who are studying at Necmettin Erbakan University Ahmet Keleşoğlu Education Faculty Music Education Department in 2016-2017 academic education year and whose branch is bağlama are the sample group of the research. İn this qualitive feature, study the data was collected using interview form method which was configured by the experts examining the related literature. In the study not only analyzing the data and calculating percentage or frequency but also content analyzing was used. Analyzing data was interpreted by presenting as charts. In the study, student's giving importance to transferring emotion, getting pure and true tones at bağlama, having knowledge of the area and transferring the knowledge were concluded. Furthermore, it was determined that the students were listening the bağlama players who plays different order and types of music and different playing types expect for traditional playing.

Key Words: Bağlama, Music, Perception of performance

Giriş

İnsanların yaşam içerisinde olayları algılamaları, olaylar ve olgularla ilgili düşünme biçimleri, öğrenme stilleri ve yargıya varma şekilleri arasında farklılıklar bulunmaktadır.

> "Bunun sebebi her kişinin beyin yapısının farklı bir algılama ve öğrenme sisteminde yaratılmış olmasıdır. Yaşanan olaylarla ilgili olarak insanların kiminde görüntüler, kiminde sesler, kiminde hissettikleri duygular, kiminde koku ve tatlar ön plana çıkar. İnsanlar yasadıklarını kendilerinde ön plana çıkan yanlarıyla algılar ve zihinlerinde canlandırır. Zihindeki varlık ve olaylarla ilgili düşünceler bilgiyi meydana getirir. Her fert kendine has bir anlamlandırma ve yorumlama yapar." (Polat,2014:266)

Böylece kendi yargılarımıza ulaşır, olaylara ve olgulara karşı bir algı oluştururuz.

Müziği nasıl anlamlandırıp, yorumladığımız, müzik dinlediğimizde zihnimizde oluşan görüntüler ve dinlediğimiz müzikle ilgili düşünceler sonucu vardığımız yargılar müzik algımızı oluşturmakta, müzik beğenimizi ortaya çıkarmaktadır.

> "Normal yapıda her insan, işitme ve müzikle ilgili yetilerden kendi payına düşeni almış olarak doğar. Müziği, varlığına, aldığı eğitime, ırkına, yaşadığı çağa göre üretir… Müzik Algısı: Bireyin müziğe dikkati yönelterek müziğin bilincine varması, duyu organları yoluyla müziği tanıması ve anlamlandırması, müziği idrakıdır… Müzik hem bir sanat, hem de bir bilimdir. Duygusal olarak algılanışının yanı sıra akıl ile de kavranabilir. Bu özelliği ile bireyin ve toplumun duyuş ve biliş açısından durumunu belirlediği gibi, gelişim ve değişimini de sağlayan bir organik yapıdır." (Tenkoğlu,2005:6-8)

Müzik beğenimiz ait olduğumuz kültüre, yaşadığımız çevreye, müzik adına sahip olduğumuz bilgiye göre farklılık gösterecektir. Duygu ve izlenimlerimizi seslerle dile getiren müziği algılamamızda elbette yaşam içerisinde tanıdığımız farklı duyguların ve tecrübelerin de etkisi olacaktır. Kişinin müzik beğenisinin oluşumunda, müziği oluşturan bileşenlerin de etkisi olduğu düşünüldüğünde kişinin müzik bileşenleri adına sahip olduğu birikim müzikal algıyı etkileyecektir. Müzik eğitimi almayan bir bireyle özengen veya mesleki müzik eğitimi almış bir bireyin birbirinden farklı müzik algısına sahip olacağı aşikârdır. Müziği nasıl tanımladığımız müzik algımızı ve dolayısıyla müzikal performans algımızı da belirlemektedir.

Performans her disiplinde söz konusu alanın amacına göre farklı şekillerde tanımlanabilmektedir.

> Büyüköztürk (2007:29), performansın "edim", "başarı", "iş başarımı, bireyin bir göreve ilişkin neleri yapabildiğinin nicel ve nitel anlatımı", "bir işin gerçekleştirilmesine yönelik tüm çabalar" bireyin bir işi yaparken gösterdiği çaba", "istenilen işin tamamlanması" olarak tanımlandığını ifade etmektedir. (Altun ve Memişoğlu, 2008:9) Müzikte devinişsel (kas), bilişsel (zihin, teori) ve duyuşsal (duygular) zekânın koordinasyonu ile yapılan davranış, müzikal performansı ortaya çıkarmaktadır. Bu alandaki koro, ses ve çalgı eğitiminin ürünleri olan; çalgı çalmak, şarkı söylemek, beste yapmak gibi davranışlar, müzik yapmayı vurgulayan performans örnekleri olarak gösterilebilir. (Kaynak,2011:14)

Müzikal performans; işitme, solfej, dikte, çalma, söyleme, besteleme gibi müziğin farklı dallarında, o dalın sınırları içinde edinilen müzikal birikimin kişisel katkılarla yoğrularak estetiksel bir kaygıyla sunulması olarak tanımlanabilir. "Müziksel performans, motor beceriler ve koordinasyon -eşgüdüm-, dikkat ve bellek, estetik ve yorum becerilerini çeşitli erimlerde, yüksek düzeyde gerektiren bir etkinliktir." (Nalbantoğlu, 2007:68)

> Performans sergileme müzisyenlerin yaşamlarının kaçınılmaz bir parçasıdır. Hayatlarının belli bir bölümünde seyircinin önünde adına ister konser, ister sınav, isterse de yarışma diyelim, her müzisyen bu deneyimi yaşamak zorundadır." (Doğan ve İskender, 2015:312) Kas ve zihin koordinasyonu ile yapılan, 'devinişsel davranışlar' grubuna giren bu karmaşık süreç, belli bir zaman dilimi içerisinde oluşup yok olan ve tekrarının bir öncekiyle tamamen aynı olması neredeyse olanaksız bir yapıya sahip ürünle sonuçlanır. (Nalbantoğlu,2007:1)

Ortaya çıkan bu ürünün olumlu etki bırakarak, güzel olarak nitelendirilmesi ve dinleyende beğeni duygusunun oluşmasında hangi etmenlerin belirleyici olduğu merak konusudur.

Norris (1993:99)'e göre çalgı çalmada beden, çalgının bütünleyici bir parçasıdır ve çalgı çalmak tam anlamıyla bir fiziksel aktivitedir. Çalgı performansı ise insan bedeninin çalgısıyla etkileşiminin ve bütünleşmesinin yaşandığı; yoğun çalışma, yoğunlaşma ve kondisyon gerektiren zihinsel, bedensel bir eylem olarak tanımlanmaktadır(Aktaran: Yener, 2009:241) Diğer taraftan Okay'a(2010:1) göre çalgı performansı; sadece hızlı parmaklardan veya etkileyici tonlardan ibaret olmayıp müzikal anlayışın, zevk almanın, beğenmenin ve müzikal düşüncenin sunulduğu teknik başarıyı da içermektedir. İcracı çalacağı eser hakkında araştırma yapar, eserin müzikal fikrini analiz eder, bu doğrultuda çalışmasını organize eder ve gerekli teknik çalışmayla beraber müzikal düşünceyi yo-

rumlayarak sunar. Ryan (1987)'a göre çalgı çalma becerisinin gelişmesi için en temel gerekliliklerden biri farkındalıktır. Bu sayede enstrüman çalarken zorlukların üstesinden gelinmesine yönelik özel yollar keşfetme ve uygulama olanağı bulunur. (Aktaran: Yokuş, 2010:162)

Çalgı performansında aile, arkadaş, müziksel deneyimler kadar çalgı öğretmeninin öğrenciyle iletişimi de önemli bir motivasyon kaynağıdır. Öğrenci öğretmen arasındaki bu iletişim, öğrencinin kendini dinleme ve değerlendirme becerisinin ve çalışmada hedef belirleme, kendini izleme gibi özdüzenleme becerilerinin gelişimini etkilemekte, performansın verimi için önem taşımaktadır. Öğrenciler çalgı performanslarını farklı konser kayıtlarını izleyerek, arkadaşlarını dinleyerek, kendilerini izleyerek geliştirebilecekleri gibi öğrencilerin yetenekleri, hazırbulunuşluk düzeyleri, günlük çalışma süreleri, motivasyonları, hedefleri, duyuşsal özellikleri, bilişsel stratejileri, çalgıya başlama yaşları gibi özellikler de performansın yükseltilmesi için önemli etkenlerdir. (Özmenteş, 2013: 321) Bar-Elli (2004) çalgı performansında doğruluk veya güzelliğin değil muhteşemliğin temel alınması gerektiğini, bir performansın en üst düzey halinin temiz, doğru veya kesin olma özellikleriyle değil bestenin zor idrak edilebilen derin yanının ortaya çıkarılması ile olacağını düşünmektedir. Suzuki performans eğitiminin, öğrencileri; asil bir zihne, yüksek değerlere ve yüksek beceriye ulaştırabilme gücüne sahip olduğunu, çalgı performansının kişiliği de yansıttığını belirtmektedir. (Aktaran: Çoraklı, 2013:97-99)

Bağlama performansının algılanması, performans esnasındaki uyarıcıların duyu organlarımızla alınarak deneyimlerimiz ve yaşamdaki etkileşimlerimizle anlamlı uyaranlara dönüştürülme süreci olarak düşünülebilir. Hangi enstrüman olursa olsun gerçekleşen performansın iyi olarak değerlendirilmesinde, enstrümanın kulakta bıraktığı hoşa giden tınılar kadar o enstrümanla ilgili bilgi birikiminin de etkili olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında aslında bağlama performansı ile ilgili algının büyük oranda bilme ile ilgili olduğu ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle bağlamanın fiziksel yapısına, tarihine, ortaya çıktığı müzik kültürüne, farklı müzik türlerindeki kullanım alanlarına, icra şekillerine dair edinilen bilgiler, dinlenilen bir bağlama performansının değerlendirilmesinde mutlak rol oynayacaktır.

Araştırmanın konusu da bu noktada şekillenmiş olup, mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin herhangi bir bağlama performansını iyi ya da kötü olarak algılamalarında hangi kriterlerin etkili olduğu saptanmaya çalışılmıştır. Öğrenciler bağlama dersi aldıkları kurumda derste başarı sağlayabilmeleri adına eğitim müfredatının gerektirdiği kazanımlarla birlikte öğreticinin de bağlama performansına yönelik beklentilerini gerçekleştirmek durumundadırlar. Öğrenciler ders anının dışında kon-

serlerde ve canlı müzik yapılan sahnelerde de bağlama performansı sergilemektedirler. Çevre koşulları ve dinleyici faktörü dikkate alındığında bu performansları eğitim anındaki performanslarla bir tutmanın çok fazla bir anlam kazanmayacağı ortadadır. Günümüzde özellikle internet aracılığıyla da profesyonel veya amatör birçok bağlama performansını izlemek mümkündür. Bu bağlamda araştırmada mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin beğenilerinin oluşmasında ne tür etkenlerin söz konusu olduğu ve öğrencilerin bağlama performansına yönelik algılarının ne yönde oluştuğu gibi sorulara cevap aranmıştır. Araştırmanın problem cümlesi "Bireysel çalgısı bağlama olan müzik öğretmeni adayı öğrencilerin bağlamadaki performans algılarına yönelik görüşleri nelerdir?" şeklinde oluşmuştur.

İlgili literatür incelendiğinde araştırma konusuyla doğrudan ilgili bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Yapılan çalışmaların performans değerlendirme ve ölçek geliştirme (Okay 2010, Girgin 2015, Küçükosmanoğlu vd. 2016, Öztürk ve Güdek 2016, Dalkıran 2008, Saraç ve Şeker); performansa dönük kaygı düzeyinin incelenmesi ve öğrenci motivasyonu (Çırakoğlu 2013, İskender ve Doğan 2015, Özmenteş 2013); performansı etkileyen faktörler (Nalbantoğlu 2007, Yokuş 2010, Duru 2013, Erdoğan 2013, Göksu 2015, Çoraklı 2016, İmik ve Haşhaş 2014); müzik ve çalgıya yönelik tutum ve algı (Tenkoğlu 2005, Bozkır 2009) gibi konularda yoğunlaştığı görülmektedir.

Amaç ve Önem

Araştırmanın amacını bireysel çalgısı bağlama olan müzik öğretmeni adayı öğrencilerin bağlama performans algılarına yönelik görüşlerinin tespiti oluşturmaktadır. Öğrencilerin bağlama performans algılarının tespiti ile bağlama eğitiminde öğrenci odaklı bir yaklaşıma dikkat çekilmesi açısından araştırmanın önem taşıdığı düşünülmektedir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye'de eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında eğitim gören ve alan çalgısı bağlama olan müzik öğretmeni adayları oluşturmaktadır. Örneklem seçiminde oranlı eleman örnekleme-gruplandırılmış-tabakalı örnekleme (Karasar, 2009: 113)den faydalanılmıştır. Kolay ulaşılabilir olması ve eğitim fakültelerinin benzeşik yapısı itibariyle evreni temsil etme açısından araştırmanın örneklemini; 2016-2017 eğitim öğretim yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim

Dalı'nda öğrenim gören ve bireysel çalgısı bağlama olan 21 öğrenci oluşturmuştur.

Yöntem

Nitel araştırma özelliği taşıyan bu çalışmada yazılı dokümanların incelenmesi ve araştırmacılar tarafından geliştirilen görüşme formu ile veriler toplanmıştır. İlgili literatürdeki benzer çalışmaların incelenmesi ve mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki bireysel çalgı bağlama ders içeriklerinin incelenmesi sonucu bir soru havuzu oluşturulmuş, sorular problem cümlesi doğrultusunda düzenlenerek görüşme formu iki başlık altında toplanmıştır. Örneklem grubunu oluşturan öğrencileri tanımaya yönelik sorular birinci bölümde; öğrencilerin bağlama performans algılarına yönelik sorular ikinci bölümde yer almıştır. Görüşme formuna yönerge eklenerek çalışmanın amaç ve öneminden bahsedilmiş, öğrencilerin kimliklerinin gizli tutulacağı söylenmiş, verilen cevapların bu çalışma dışında başka bir yerde kullanılmayacağı belirtilerek sorulara doğru ve güvenilir cevaplar vermeleri istenmiştir.

Daha önce belirlenen tema ve kavramlarla birlikte araştırma verilerindeki anlamlı bölüm ve kavramlara verilen isimlerle bir kodlama listesi oluşturulmuş, görüşme sorularına verilen cevaplar bu liste doğrultusunda irdelenerek içerik analizi yöntemiyle veriler çözümlenmiş ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

Bulgular ve Yorum

1. BÖLÜM

Bu bölümde örneklem grubunun demografik özelliklerine yönelik bulgular tespit edilmiş ve yorumlanmıştır.

a) Cinsiyet:

Tablo-1 Öğrencilerin Cinsiyetlerine Göre Dağılımı

CİNSİYET	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
Kadın	6	29
Erkek	15	71
Toplam	21	100

Tablo-1'e bakıldığında, "öğrencilerin cinsiyetine göre" %71'ünün erkek, %29'sının bayan olduğu görülmektedir. Kız öğrencilerin bireysel çalgı tercihlerinde bağlamaya erkeklere oranla daha az yer verdikleri anlaşılmaktadır. Bu durumun geleneksel müziklerimizin günümüze ula-

şan tarihsel süreci içerisinde, çalgı çalma işinin daha çok erkek egemen bir tablo oluşturmasıyla paralel olduğu düşünülebilir.

b) Yaş:

Tablo-2 Öğrencilerin Yaşlarına Göre Dağılımı

YAŞ:	ÖĞRENCİLER:	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
18 yaş	Ö10, Ö11, Ö12, Ö18, Ö21	5	24
19 yaş	Ö13, Ö14, Ö15	3	14
20 yaş	Ö8, Ö9, Ö20	3	14
21 yaş	Ö6,Ö7	2	9
22 yaş	Ö17	1	5
23 yaş	Ö2, Ö3	2	9
25 yaş	Ö1	1	5
26 yaş	Ö16	1	5
27 yaş	Ö5	1	5
28 yaş	Ö4, Ö19	2	10
	Toplam	21	100

Tablo-2'ye göre örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin 18-28 yaş aralığında oldukları görülmektedir. Örneklem grubunun çoğunluğunu 18-21 yaş grubu (%61) öğrenciler oluşturmaktadır. Bu durumun liseden mezuniyet yaşı ile lisans eğitiminin dört yıllık süresi açısından tutarlılık taşıdığı söylenebilir. Diğer taraftan 22-28 yaş arasındaki öğrencilerin dikkat çekici oranı(%39); bu öğrencilerin lisans programını kazanmada çeşitli etkenlere bağlı sene kayıpları olduğunu ya da lisans programını kazandıktan sonra dört yılda programı tamamlayamama gibi problemler yaşadıklarını akla getirmektedir. Özellikle 22-28 yaş grubundaki öğrencilerin çoğunluğunun ise güzel sanatlar lisesi dışında liselerden mezun oldukları tespit edilmiştir. Bu durumun da alan dışı lise programlarından mezun olan öğrencilerin güzel sanatlar lisesi mezunu öğrencilerle yarışabilmek adına özengen müzik eğitimi kurum ve ortamlarında geçirdikleri sürelerle ilgili olduğu düşünülebilir.

c) Doğum Yeri

Tablo-3 Öğrencilerin Doğum Yerlerine Göre Dağılımı

DOĞUM YERİ	ÖĞRENCİLER	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
Ankara	Ö16	1	5
Antakya	Ö11	1	5
Aydın	Ö2	1	5
Çankırı	Ö10,Ö12	2	10

Erzurum	Ö19	1	5
Gaziantep	Ö21	1	5
Karaman	Ö8	1	5
Kayseri	Ö6	1	5
Karabük	Ö3	1	5
Kırşehir	Ö7	1	5
Konya	Ö4,Ö9,Ö13,Ö14,Ö15,Ö17	6	30
Kütahya	Ö20	1	5
Mut	Ö1	1	5
Van	Ö15	1	5
	Toplam	20	100

Tablo-3' göre Ö18 kodlu öğrenci doğum yerini belirtmemiştir. Konya doğumlu öğrencilerin sayısı diğer illerden gelen öğrencilere göre çoğunlukta olmakla birlikte örneklem grubunun çoğunluğunu doğum yeri farklı illerden olan öğrenciler oluşturmaktadır. Ege bölgesinden üç, Akdeniz ve Doğu Anadolu bölgesinden ikişer öğrenci, Karadeniz ve Güneydoğu Anadolu bölgesinden birer öğrenci, İç Anadolu bölgesinden ise 12 öğrenci örneklem grubunu oluşturmaktadır. Doğum yerleri ve araştırmanın yapıldığı il düşünüldüğünde öğrencilerin kendilerine yakın illerdeki eğitim fakültelerini tercih ettikleri söylenebilir.

d) Mezun Oldukları Lise Türü

Tablo-4 Öğrencilerin Mezun Oldukları Lise Türüne Göre Dağılımı

LİSE TÜRÜ	ÖĞRENCİLER	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
Açık Öğretim Lisesi	Ö19	1	5
Anadolu Öğretmen Lisesi	Ö1	1	5
Güzel Sanatlar Lisesi	Ö2,Ö3,Ö6,Ö7,Ö8,Ö9,Ö10,Ö11, Ö12,Ö13,Ö14,Ö15,Ö18,Ö20,Ö21	15	71
Düz Lise	Ö4,Ö5,Ö16,Ö17	4	19
	Toplam	21	100

Tablo-4'e göre örneklem grubunun %71'ini güzel sanatlar liselerinden mezun olan öğrenciler oluşturmaktadır. Bireysel çalgısı bağlama olan müzik öğretmeni adayı öğrencilerin %29'u ise alan dışında farklı lise türlerinden gelmektedir. Bağlama öğrencileri içerisindeki 1/3'e yakın bu oranın dikkate değer olduğu söylenebilir. Bağlamanın geleneksel ve yaygın bir çalgı olarak, alan dışında lise eğitimi alan öğrenciler tarafından da ülke geneline uygun olarak ilgi gören bir çalgı olduğu ve birçoğunun daha önceden bağlama ile ilgili birikimleri olduğu düşünülebilir.

e) Bulundukları Lisans Sınıfı

Tablo-5 Öğrencilerin Bulundukları Sınıflara Göre Dağılımı

SINIF	ÖĞRENCİLER	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
1.Sınıf	Ö1,Ö8. Ö9,Ö11,Ö12,Ö21	6	28
2.Sınıf	Ö6,Ö9,Ö10,Ö13,Ö14,Ö15	6	29
3.Sınıf	Ö4,Ö17,Ö18,Ö20	4	19
4.Sınıf	Ö2,Ö3,Ö5,Ö7,Ö16	5	24
	Toplam	21	100

Tablo-5'e göre örneklem grubunun çoğunluğunu lisans-1 ve lisans-2. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Sınıflardaki öğrenci sayılarına bakıldığında bireysel çalgı bağlamayı tercih eden öğrenci sayısının yıllara göre farklılık gösterdiği görülmektedir.

f) Bağlamaya Başlama Yaşları

Tablo-6 Öğrencilerin Bağlamaya Başlama Yaşlarına Göre Dağılımı

YAŞ	ÖĞRENCİLER	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
8	Ö10,Ö14	2	9
10	Ö8,Ö11	2	10
11	Ö6	1	5
12	Ö5,Ö20	2	10
13	Ö2,Ö3,Ö4,Ö13	4	19
14	Ö9,Ö12,Ö16	3	14
15	Ö18	1	5
16	Ö1,Ö17,Ö19	3	14
18	Ö7,Ö15,Ö21	3	14
	Toplam	21	100

Tablo-6' e bakıldığında öğrencilerin bağlamaya başlama yaşlarının en erken 8, en geç 18 yaş olduğu görülmektedir. Örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin büyük bir çoğunluğu bağlama eğitimine 11 yaşından sonra başlamıştır. İlköğretim çağında bağlama çalmaya başlayanların sayısı oldukça azdır. Örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin geç sayılabilecek yaşlarda bağlama eğitimine başladıkları söylenebilir. Bağlama çalmaya başlama yaşı 18 olan öğrencilerin oranına bakıldığında (%14) bağlama konusunda önceden birikimi olmayanların nadiren bağlamayı bireysel çalgı olarak tercih ettikleri akla gelmektedir.

g) Günlük Bağlama Çalışma Süresi

Tablo-7 Öğrencilerin Günlük Bağlama Çalışma Süreleri

SÜRE	ÖĞRENCİLER	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
1 saatten az	Ö4,Ö8,Ö9,Ö10,Ö19	5	25
1-2 saat arası	Ö1,Ö2,Ö3,Ö7,Ö12,Ö13,Ö14,Ö16, Ö18,Ö21	10	50
2-3 saat arası	Ö5,Ö11,Ö15,Ö17	4	20
3-4 saat arası	Ö20	1	5
	Toplam	20	100

Tablo-7'ye göre Ö6 günlük çalışma süresini belirtmemiştir. Görüş bildiren öğrencilerin yarısı gün içerisinde bağlama çalışmaya 1-2 saat zaman ayırmaktadırlar. Öğrencilerin % 25'i bağlama çalışmaya günlük 1 saatten az zaman ayırmakta, % 20'si ise 2-3 saat arasında çalışma yapmaktadır. Öğrencilerin ders dışında gün içerisinde bağlama çalışmaya mutlaka zaman ayırdıkları anlaşılmaktadır. Bağlama çalışmaya 1 saatten az zaman ayıranlar çoğunlukta lisans 1. ve lisans 2. sınıf öğrencileridir. Öğrencilerin bağlamaya başlama yaşları ve çalışmaya ayırdıkları süre göz önünde bulundurulduğunda bağlamaya erken yaşta başlayanların gün içerisinde bağlama çalışmaya daha az zaman ayırdıkları anlaşılmaktadır.

h) Bağlamayla İlgili Faydalanılan Metotlar

Tablo-8 Öğrencilerin Bağlamayla İlgili Faydalandıkları Materyaller

MATERYAL	ÖĞRENCİLER
Bağlama Metotları	Ö5,Ö6,Ö7,Ö10,Ö11,Ö12,Ö13,Ö20
İnternet-video	Ö2,Ö4,Ö5,Ö6,Ö8,Ö9,Ö10,Ö11,Ö13,Ö16,Ö17
TRT repertuvarı	Ö1,Ö2,Ö3,Ö4,Ö9,Ö11,Ö13
Etüt kitapları	Ö9,Ö14,Ö15,Ö17,Ö18,Ö21
Bireysel çalgı ders öğretmeni	Ö5,Ö14
Yerel sanatçılar	Ö1
Klasik müzik repertuvarı	Ö2
Sosyal medya	Ö16,Ö17,Ö19,Ö20
Akademik yazılar	Ö19

Tablo-8 incelendiğinde öğrencilerin yazılı, basılı, görsel, işitsel materyallerin bir veya bir kaçından faydalandıkları anlaşılmaktadır. Öğrenciler en fazla internet ortamındaki videolardan yararlanmaktadırlar. Bağlama metotları, TRT repertuvarı, etüt ve egzersiz kitapları da çoğunlukla tercih edilmektedir. Bazı öğrenciler sosyal medyadan da bağlamay-

la ilgili anlık paylaşımları takip etmektedirler. Öğrencilerin çok azı farklı müzik türlerinden faydalandıklarını ve akademik yazıları takip ettiklerini söylemişlerdir. Bu bulgulardan hareketle öğrencilerin bağlamayla ilgili bilgi, birikim ve beğenilerinin oluşumunda internetin büyük ölçüde belirleyici olduğu söylenebilir.

i) Müzik Dinleme Süresi

Tablo-9 Öğrencilerin Gün İçerisinde Müzik Dinlemeye Ayırdıkları Süre

SÜRE	ÖĞRENCİLER	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
1 saatten az	Ö8,Ö5,Ö19	3	16
1-2 saat arası	Ö10,Ö4,Ö17,Ö1,Ö3,Ö7	6	31
2-3 saat arası	Ö11,Ö13,Ö14	3	16
3-4 saat arası	Ö9,Ö2,Ö18	3	16
4 saatten fazla	Ö6,Ö15,Ö16,Ö21	4	21
	Toplam	19	100

Tablo-9'a göre Ö12, Ö20 kodlu öğrenci müzik dinleme süresini belirtmemiştir. Öğrencilerin yarıya yakını gün içerisinde 1-2 saat müzik dinlemekte, yarısı ise müzik dinlemeye 2 saatten fazla zaman ayırmaktadırlar. Öğrencilerin yarıdan az bir kısmının gün içerisinde en az 3 saatlerini müzik dinlemeye ayırdıkları görülmektedir.

Müzik dinlemenin öğrencinin müzik dağarcığıyla birlikte müzik algısını da geliştireceği düşünülmektedir. Öğrenci dinlediği müziklerdeki enstrümanları ayırt edebildiğinde, dizi, ton, makam, ritmik yapı gibi müziği oluşturan yapılardaki farklılıkları algılayabildiğinde ve bu farklılıkların duygu dünyasını nasıl etkilediğini fark edebildiğinde daha bilinçli bir müzik dinleyicisi olarak müzikal gelişimine katkı sağlayabilecektir.

j) Bağlama Dinleme Süresi

Tablo-10 Öğrencilerin Gün İçerisinde Bağlama Dinlemeye Ayırdıkları Süre

SÜRE	ÖĞRENCİLER	FREKANS(f)	YÜZDE(%)
1 saatten az	Ö8,Ö5,Ö1,Ö7,Ö19,Ö21	5	26
1-2 saat arası	Ö10,Ö9,Ö17,Ö15,Ö2,Ö3,Ö13,Ö14,Ö21	9	48
2-3 saat arası	Ö4,Ö11,Ö16	3	16
3-4 saat arası		0	0
4 saatten fazla	Ö6	1	5
Denk geldikçe	Ö18	1	5
	Toplam	19	100

Taplo-10'a göre Ö12 ve Ö20 kodlu öğrenci bağlama dinleme sürelerini belirtmemiştir. Öğrencilerin yarıya yakın bir kısmı gün içerisinde 1-2 saat bağlama dinlemekte olup çok az bir kısmı bağlama dinlemeye günde 4 saatten fazla zaman ayırmaktadır. Öğrencilerin çok azının bağlama dinlemeye özel bir zaman ayırmadıkları anlaşılmaktadır.

k)Bağlama Performansına Dönük Deneyim

Tablo-11 Öğrencilerin Bağlama Performanslarına Dönük Deneyimleri

DENEYİM	ÖĞRENCİLER
Stüdyo	Ö11,Ö3,Ö13
Konser	Ö6,Ö10,Ö8,Ö4,Ö9,Ö11,Ö5,Ö17,Ö1,Ö2,Ö3,Ö13,Ö14,Ö16,Ö 18,Ö19,Ö20
Dinleti	Ö6,Ö10,Ö8,Ö9,Ö11,Ö17,Ö2,Ö14,Ö18
Resital	Ö10,Ö13,Ö19
Sahne	Ö6,Ö10,Ö8,Ö4,Ö11,Ö5,Ö1,Ö2,Ö3ö,13,Ö19,Ö20
Yarışma	Ö6,Ö10,Ö9,Ö2,Ö3,Ö16
Festival	Ö19

Tablo-11 incelendiğinde Ö7, Ö15 ve Ö21 kodlu öğrencilerin bağlama performans deneyimleriyle ilgili bir cevap vermedikleri görülmektedir. Öğrencilerin tamamına yakını bağlama performansıyla ilgili en az bir deneyime sahiptir. Öğrencilerin en fazla yer aldığı etkinlik konser çalışmalarıdır. Öğrencilerin yarıdan fazlası sahne deneyimine sahip olup yarıya yakını ise yarışmalara katılmıştır. Öğrencilerin çok az bir kısmı stüdyo deneyimine sahip olup resital vermişlerdir.

2. BÖLÜM

Bu bölümde öğrencilerin bağlama performans algılarına dönük sorulara verdikleri yanıtlar incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Soru-1: Müziği nasıl tanımlarsınız?

Öğrencilerin müzik tanımlarına bakıldığında yarıdan fazlasının müziği duyguların yansıtılması olarak veya seslerin bir araya gelmesi şeklinde tanımladıkları ortaya çıkmaktadır. Bazı öğrenciler müziği bir iletişim şekli ve kendini ifade etme aracı olarak görmektedirler. Topluma hitap etme, ruhsal doyumun sağlanması, bir meslek alanı, ihtiyaç, sonsuzluk, sosyalleşme aracı şeklinde müzik tanımları yapılsa da verilen cevaplar müziğin tanımından ziyade müziğin hayatımızdaki yeri veya faydalarını yansıtmaktadır. Öğrencilerin çok az bir kısmı müziği kendince tanımlamış olup müziği seslerin algılanması ve bu seslerin art arda sıralanmasındaki zaman uyumu olarak ifade etmiştir.

Öğrencilerin müziği nasıl tanımladıkları sorusu, müzikal bir performanstan da ne beklediklerini belirleyen bir referans olarak düşünüldüğünden öğrencilere yöneltilmiştir. Alınan cevaplar çoğunlukla genel ve öğrenilmiş müzik tanımları şeklindedir. Öğrencilerin mesleki müzik eğitimi almalarına rağmen müziği kendilerince tanımlayamadıkları görülmüştür. Buradan hareketle öğrencilerin ezber bilgilerle hareket ettikleri alanlarıyla ilgili kavramların anlamlarını düşünmedikleri veya sorgulamadıkları söylenebilir.

Soru-2: Performans kavramı sizin için ne ifade etmektedir?

Öğrencilerin yarıya yakını performansı kişinin bir görevi yerine getirmek için elinden geleni yapması olarak tanımlamıştır. "Elinden geleni yapma" kişinin doğuştan getirdiği yeteneğin sınırı ve bu sınıra ulaşmadaki verdiği emek ve çaba olarak tanımlanmıştır. Öğrencilerin enstrüman çalmadaki performans tanımlarında öne çıkan kavramlar ise enstrümana hakim olma, doğru ve temiz ses çıkarabilme, duygusal aktarım ve hızdır. Öğrencilerin çok azı performansı kişisel yorum, sürat, teknik ve ileri düzey eserler icra edebilme olarak tanımlamışlardır. Bazı öğrenciler de performansı, kişinin yeterliliği, başarı göstergesi ve çalışması ya da profesyonellik olarak nitelendirmişlerdir.

Bulgulara bakıldığında öğrencilerin tamamının performansla ilgili bir kişisel bir algıya sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Soru-3: Bağlama performansını nasıl tanımlarsınız?

Ö9, Ö13, Ö18, Ö19, Ö20 kodlu öğrenciler soruya cevap olarak kabul edilebilir nitelikte bir cevap vermemiş ya da soruyu cevaplamamışlardır. Öğrencilerin bağlamadaki performans kavramı konusunda farklı noktaları işaret ettikleri görülmektedir. Öğrencilerin bağlama performans tanımlarında; duyguyu aktarabilme, seslerin temiz bir baskıyla çıkarılması, doğru tonlama, bağlamaya hâkim olma, yorumlama, yöresel tavırların doğru ve temiz icrası gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır. Bağlamada hız, bütünlük(eksiksiz çalma), teknik düzeyi yüksek eserlerin seslendirilmesi gibi davranışlar bağlama performansı için çok az öğrenci tarafından dile getirilmiştir.

Soru-4: Performansını beğendiğiniz bağlama sanatçıları kimlerdir?

Ö19 kodlu öğrenci soruyu cevaplamamıştır. Öğrencilerin dinlemeyi en çok tercih ettikleri bağlama icracısı Çetin Akdeniz'dir. Hasan Hüseyin Genç ve Neşet Ertaş da en çok dinlenilen icracılar arasındadır. Öğrencilerin yarıya yakın bir kısmı Erol Parlak, İsmail Altunsaray, Arif Sağ ve Musa Eroğlu'nun performanslarını beğendiklerini ifade etmişlerdir. Öğrencilerin az bir kısmının bağlama performansını beğendiği isimler

Erdal Erzincan, Güray Hafiftaş, Mustafa İpekçioğlu ve Kemal Alaçayır'dır.

En çok dinlenilen sanatçıların kayıt ve videolarında bozuk düzeni tercih ettikleri göz önüne alındığında öğrencilerin bağlama performansında uzun sap bağlamayı dikkate aldıkları söylenebilir. Bağlama düzeninde icra sergileyen sanatçıların daha az öğrenci tarafından dinlenildiği tespit edilmiştir.

Performansı beğenilen sanatçıların çoğunun geleneksel icradan ziyade farklı müzik türlerinden teknik beceri ve acelite gerektiren eserleri icra ettikleri düşünüldüğünde öğrencilerin bağlama performans algılarının bu doğrultuda oluştuğu söylenebilir.

Geleneksel icrayı tercih eden sanatçılar da öğrencilerin çoğunluğa yakın bir kısmı tarafından dinlenilmektedir. Öğrencilerin bağlamada hem geleneksel hem de farklı tarzdaki icracıları takip ettikleri söylenebilir.

Soru-5: Herhangi bir eserin bağlamayla icrasını dinlerken ne tür kriterlere dikkat edersiniz?

Öğrencilerin verdikleri cevaplar incelendiğinde çoğunluğun hemfikir olduğu kriterler eserin duygusunun hissettirilmesi, temiz baskı, eseri yorumlayabilme, eserin zorluk derecesi, eseri farklı pozisyonlarda çalabilme olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğrencilerin az bir kısmı eserin yöresel özelliklerine göre doğru teknikle çalınmasına ve eserin bağlamayla icrasının uygunluğuna dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Eseri tranzpoze edebilme, eserde tempo ve nüanslara uyum, eserin bütünlüğü ise bağlama performansı için daha az dikkati çeken kriterler olmuştur. Müzik ve duygu konusu birçok öznel tartışmayı içermekle birlikte öğrencilerin daha çok kendi duygu ve beğenilerinin ne ya da neler tarafından şekillendirildiği sorusu bu soruya verilen cevapları etkileyen bir unsur olarak düşünülebilir.

Soru-6: Bağlama performansı sergileyen kişilerde olmasını beklediğiniz davranışlar nelerdir?

Ö19 kodlu öğrenci soruyu cevaplamamıştır. Öğrenciler soruyu cevaplarken müzikal davranışların yanında çoğunlukla kişisel ve karakteristik özelliklerden de bahsetmişlerdir. Soruya verilen cevaplar iki başlık altında incelenmiştir.

a) Performans sanatçısının karakterine dönük beklentiler:

Öğrencilerin çoğunluğu performans sanatçısının alçakgönüllü olması, yaptığı işe saygı duyması ve değer vermesi, birikimlerini paylaşmaktan çekinmemesi gibi niteliklere sahip olması gerektiği beklentisinde hemfikirdedirler. Performans sergileyen kişinin aktif olması, disiplini, sakinli-

ği, diksiyonu, kararlı ve kendinden emin bir duruşa sahip olması da öğrencilerin dikkat ettikleri özelliklerdendir. Bu cevaplar bize öğrencilerin bağlama sanatçılarını sadece müzikal performans açısından değil müzik dışı davranış ve insani ilişkiler üzerinden de konumlandırdığını göstermektedir.

b) Performans sanatçısının bağlama çalışına dönük beklentiler:

Öğrencilerin çoğu performansla ilgili duygu aktarımı üzerinde durmuşlar ve yapılan performansın kendilerini etkilemesi gerektiğini belirtmişlerdir. Öğrencilerin bir kısmı performans sanatçısının geleneksel icraya hâkim olması gerektiğini söylemiş ve bağlama ile çalınan müziğin özüne bağlı kalınması gerektiğinden bahsetmişlerdir. Öğrencilere göre bağlama sanatçısı sadece çalma yönünde değil bağlamanın tarihi, yapısı ve bağlamada çalınan farklı eserlerin ait olduğu müzik türleriyle ilgili de bilgi sahibi olmalıdır. Bağlama ve tezene tutuşu, yorumlama becerisi de performans sanatçısında beklenen davranışlardandır. Bu cevaplardan da öğrencilerin müziğin geri planını dikkate aldıklarını ve salt bir performansın etkisinin ancak tarihsel, kuramsal ve felsefi bir boyutla taçlandırılabileceğini düşündükleri anlaşılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada birinci bölümdeki sorulardan elde edilen bulgular doğrultusunda;

Kız öğrencilerin bağlamayı bireysel çalgı olarak erkeklere oranla daha az tercih ettikleri, mesleki müzik eğitimi alan bağlama öğrencilerinin doğdukları veya eğitim gördükleri bölgenin dışındaki müzikleri de dinledikleri, öğrencilerin bağlama performanslarını geliştirmede en fazla internet ve videolardan faydalandıkları, gün içerisinde müzik veya bağlama dinlemeye 1-2 saat arasında zaman ayırdıkları, öğrencilerin çoğunluğunun konser ve dinletilerde yer aldıkları ayrıca sahne deneyimine de sahip oldukları ve bireysel çalgısı bağlama olan öğrencilerin dikkat çekici bir kısmının güzel sanatlar lisesi dışından gelen öğrencilerden oluştuğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Alandan gelen öğrenciler yanında farklı lise türlerinden mezun olan öğrencilerin de mesleki müzik eğitimine yönlenebildikleri düşünüldüğünde; öğrencilerin yeteneklerinin daha erken yaşlarda keşfedilebilmesi, yetenekleri doğrultusunda erken yaş müzik eğitimine başlayabilmeleri, orta okul ve lise düzeyindeki genel müzik eğitiminde zorunlu ve haftalık ders saati olarak daha doyurucu bir sistemin işlerlik kazanabilmesi, geleneksel müziklerimizle ilgili içeriğin mesleki ve genel müzik eğitiminin farklı basamaklarında nicel ve nitel olarak yükseltilebilmesi açılarından ülkemizde genel olarak sanat özelde ise müzik eğitimi anlayışının eğitim

sistemimiz içerisinde yeniden gözden geçirilmesi ve daha sağlıklı koşullara ulaştıracak düzenlemelerin yapılması önerilmektedir.

Araştırmada ikinci bölümdeki sorulardan elde edilen bulgular doğrultusundaki sonuçlar ise şu şekildedir:

Öğrencilerin müzik tanımlarında öne çıkan kavram "duyguların aktarımı"dır. Öğrenciler performansı yeteneğin sınırlarına ulaşmada elinden geleni yapma olarak, bağlama performansını da duygunun hissettirilmesi ve temiz baskılar şeklinde tanımlamışlardır. Öğrenciler teknik düzeyi yüksek ve acelite gerektiren eserleri seslendiren sanatçılarla birlikte geleneksel icrayı da takip etmektedir. Öğrenciler bağlama sanatçısından alçakgönüllü, samimi, paylaşımcı olmasının yanı sıra bağlamayla ilgili alan bilgisine ve bağlamanın geleneksel çalım şekline hâkim olunmasını beklemektedir.

Öğrencilerin "müzik", "performans" ve "bağlamadaki performans" kavramlarıyla ilgili görüş ve algıları dikkate alındığında genelde lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitiminin özelde müzik öğretmeni yetiştiren lisans programlarının müzik ve ona ilişkin kavramlarla ve bu kavramlara ilişkin düşünce yürütülmesiyle ilgili olarak müzik felsefesi içerikli ders ve içeriklere müfredatlarında yer vermeleri, nitelikli müzik algısının yerleşebilmesi için eğitim-öğretim süreçlerinde dinleme ve çözümleme çalışmalarının da yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Kaynakça

Altun, S. A., & Memişoğlu, S. P. (2008). Performans Değerlendirmesine İlişkin Öğretmen, Yönetici ve Müfettiş Görüşleri. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, *14*(1), 7-24.

Çoraklı, E. (2016). Müzik Eseri Ve Performansı Üzerine. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi*, (2), 91-101.

Doğan, U., & İskender, M. (2015). Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencilerindeki Müzik Performans Kaygısını Azaltmaya Yönelik Psiko-Eğitim Programının İşlevselliği. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, *23*(1), 311-328.

Karasar, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi (19. Baskı). *Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.*

Kaynak T., (2011). Piyano Eğitimi Yarıyıl Sonu Sınavlarında Öğrenci Performansının Rubrik İle Ölçülmesi. *Doktora Tezi*, *Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.*

Nalbantoğlu E. 2007, Yaylı Çalgılar Öğrencilerinin Performansını Etkileyen Bazı Faktörler ve Ölçme Değerlendirme Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma. *Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*

Okay, N. (2010) Piyano performansının değerlendirilmesi, *Doktora Tezi*, *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.*

Özmenteş, S. (2013). Çalgı Eğitiminde Öğrenci Motivasyonu Ve Performans. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal of Research in Education and Teaching, 2*(2), 320-331

Polat, M. (2014). Beyin temelli öğrenmenin açılımı nedir. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, *3*(2), 265-274.

Tenkoğlu, T. (2005). Farklı müzik algılarına sahip sınıf öğretmenlerinin öğrencilerinin müzik tutumlarının karşılaştırılması. *Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*.

Yener, S. (2009). Kas ve Sinir Sistemlerinin Çalgı Performansına Etkileri. *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu*, 240-252.

Yokuş, T. (2010). Üstbilişin Gitar Performans Başarısına Etkisi Impact of Metacognition on Guitar Performance Achievement. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, *31*(31), 161-175.

Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümü Öğrencilerinin Performans Dersleri Akademik Başarı Puanlarının Çeşitli Değişkenlerle İncelenmesi

Evaluation of Academic Achievement Grades With Variables Among Music Department Students in Fine Arts Faculties

HAKAN BAĞCI*
ÜMİT KUBİLAY CAN**
HASAN HAKAN OKAY***

ÖZET

Güzel Sanatlar Fakültesi müzik bölümleri lisans programları performans, oda müziği, müzikoloji konularında uzman yetiştirmek üzere geliştirilmiştir. Bu bölümlerin temel amacı öğrencilere hem teorik olarak hem de icracı olarak sanatsal bir kimlik kazandırmaya çalışmaktır. Ağırlıkları farklı olmakla birlikte Güzel Sanatlar Fakültesi lisans programlarında çalgı, toplu söyleme ve çalma uygulamalarına dönük performans dersleri dikkat çekici bir yer alır. Dolayısıyla performans derslerindeki akademik başarının ele alınması, bu bölümler için önemli eğitsel konuların tartışılması kapsamında ölçülebilir ve analiz edilebilir bir veri kaynağıdır. Böyle bir kaynak, ayrıca müzik öğretmenliği ve konservatuar programları gibi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne benzer yaklaşımları paylaşan lisans programları açısından da önem taşımaktadır.

Akademik başarıyı etkileyen değişkenlerin neler olduğu ve etki düzeyleri birçok araştırmanın konusu olmuştur. Özellikle müzik öğretmenliği programlarında araştırma alanı olarak yoğun bir çalışma konusu olduğu söylenebilir. Ancak kendine özgü bir çalışma alanı olarak müzik performansına dayalı akademik başarı ve bu olguyu etkileyen etkenlerin değerlendirilmesi hala önemli bir çalışma alanı olarak

* Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocael
Asst. Prof. Dr., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli
hbagci@hotmail.com

** Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli
Asst. Prof. Dr., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli,
kubican_gitar@hotmail.com

*** Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Balıkesir, okay@balikesir.edu.tr
Assoc. Prof. Dr., Balıkesir University, Faculty of Education, Balıkesir

eksikler taşımaktadır. Bunun yanında araştırmacılara, müzik performansının doğasını öğrenmeye dönük olarak yeni olanaklar da sunabilir.

Bu bağlamda ilgili araştırma Güzel Sanatlar Fakültesi programlarında verilmekte olan performans derslerine ilişkin akademik başarı puanı ile cinsiyet, sınıf düzeyi ve kuramsal derslerdeki akademik başarı değişkenleri arasındaki ilişkilerin belirlenmesi amaçlamaktadır. Bu çalışma var olan durumu betimlemeye çalışmaktadır. Bu amaçla bu araştırma tarama modeli niteliği taşımaktadır. Araştırmada Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nde eğitim gören tüm öğrencilerin verileri değerlendirilecektir. Verilerin toplanılmasında öğrencilerin performans ve kuramsal derslerine ilişkin yapılan sınavlar ve öğrencilerin demografik özellikleri ölçme aracı olarak kabul edilecektir. Öğrencilerin performans derslerinden aldıkları puanların ile öğrencilerin demografik özelikleri ve kuramsal derslerdeki aldıkları notlara göre farklılaşıp farklılaşmadığını sınamak üzere istatistiksel fark analizleri kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Performansı, Akademik Başarı

ABSTRACT

Undergraduate music programs of fine arts faculties are designed to train performance, chamber music and musicology specialists. The main objective of these departments is to give students an artistic identity both in theory and in performance. Undergraduate programs of fine arts faculties include performance courses in instruments, group singing and group performance practices, albeit in different weights. Therefore, evaluation of academic achievement in performance courses is a measurable and analyzable data source in the context of educational issues for these departments. This source is also important for other undergraduate programs in fine arts faculties with similar approaches, such as music teaching and conservatory programs.

Many research studies have investigated the types and impact of variables that affect academic achievement. This is an active field of study especially in music teaching programs. However, there are still gaps in the significant field of investigation specifically in music performance-based academic achievement and the factors contributing to this phenomenon. Additionally, this field can offer researchers new opportunities to understand the nature of music performance.

In this context, this research aims to determine the relationships among the academic achievement grades in performance courses given in fine arts faculty programs, gender, class level and academic achievement variables of theoretical courses and characterizes the present situation. To that end, the research is a screening model and evaluates data obtained from all students trained at Kocaeli University Fine Arts Faculty Music Department. Grades in performance and theoretical courses and demographical characteristics of the students are used as measurement tools. Statistical difference analyses are performed to see whether or not the grades students get in performance courses depend on their demographical characteristics or their grades in theoretical courses.

Keywords: Fine arts faculty, musical performance, academic achievement

Giriş

Bugün Türk sanat eğitimi yaşantısına bakıldığında işlevsel farklılıkları olan çeşitli kurumlara ilişkin süregiden bir hareket göze çarpar. Müzik sanatı olarak ele alındığında güzel sanatlar liseleri, konservatuvarlar, eğitim fakülteleri ve güzel sanatlar fakülteleri bu kurumların arasında öne çıkan oluşumlardır.

Uçan, sanat eğitiminde kurumlaşmayı şöyle anlatmaktadır: "Türkiye'de sanat eğitiminde kurumlaşma ve programlaşmanın köklü bir geçmişi vardır. Bu bağlamda "modern eğitimin doğuşu ve gelişimi" çerçevesinde mesleksel sanat eğitimi alanında yüksek öğretim düzeyinde kurumlaşma ve programlaşmanın kökleri, dolaylı olarak 18. yüzyıla kadar uzanmakla birlikte, doğrudan atılan ilk somut adımlar olarak 19. yüzyılın ortalarına dayanır. Yaklaşık 150 yıl önce başlayan bu süreç, belirli dönem ve aşamalardan geçerek değişip gelişir ve günümüze ulaşır. Bunları (1) yüksekokullaşma ve bölümleşme, (2) akademileşme ve akademik yapı içinde fakülteleşme, (3) üniversiteleşme ve üniversiter yapı içinde fakülteleşme dönemleri ve aşamaları olarak belirlemek olanaklıdır" (Uçan, 1996: 207).

Sanat eğitimi yapan kurumlar arasında güzel sanatlar fakülteleri, yukarıda dile getirilen tarihsel süreç içerisinde öncelikle görsel sanatlar kapsamında hizmet vermişlerdir. "Türkiye'deki ilk Güzel Sanatlar Okulu Sanayi-i Nefise Mektebidir. Sanayi-i Nefise Mektebi, 1 Ocak 1882'de kurulmuş ve bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adıyla eğitime devam eden sanat okuludur" (Tatar Korkmaz, 2011). Tatar Korkmaz'ın belirttiğine göre Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bilimleri alanında, müzik bilimcileri yetiştirmek üzere yapılan ilk çalışmalar İzmir'de başlayarak 1974'te Ege Üniversitesi'nde bir bölümün kurulması, sonra bu bölümün 1976'da Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanarak Prof. Dr. Gültekin Oransay tarafından çalışmalara başlanmasıyla hayat bulmuştur (Tatar Korkmaz, 2011).

İlerleyen zamanla birlikte güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümleri bilindiği üzere müzik teknolojileri, müzikoloji, performans gibi alanları içeren bir yapıya kavuşmuştur. Dolayısıyla kırk yıldan bu yana güzel sanatlar fakültelerinde müzik bölümleri eğitim yaşantılarını sürdürmektedir. Uyguladığı program itibariyle müzik yapmaya dönük performans dersleri bölümlerin ağırlıklı uygulama alanlarını oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında müzik performansı ele alınacağı için müzikal performansını tanımlamak anlamlı olacaktır.

Ampirik araştırmaların konusu olarak 1900'lü yıllardan bu yana ele alınan müzikal performans (Gabrielsson, 2003), bilim adamlarının ilgisini çeken bir konu olmuştur. Her ne kadar müzik performansı tanımlanmaya çalışılsa da müzisyenlerin çoğunlukla müzikal ifadeye yönelik özellikleri nasıl uyguladıklarını ifade edemedikleri (Sloboda, 1996, akt. Juslin, 2003) bilinmektedir. Büyük sanatçıların bile nasıl çaldıklarını sözlü olarak ifade etmede zorlandıkları söylenebilir. Müzikteki duygusal ifadeye yönelik araştırmaların öncülerinden Kate Hevner, "usta müzisyenler çalabildikleri gibi etkili olarak kendilerini sözlü şekilde ifade edebilselerdi, (sanatsal performans) gayretlerimiz gereksiz olurdu" demektedir (Hevner 1935, s. 204, akt. Lindström vd., 2003).

"Bir müzisyenin müzikal performansını etkin ve nitelikli yapabilmesi için teknik veya bilişsel tüm sorulara ilişkin elinde geniş bir cevaplar repertuarı olması gerekir. Bu cevaplar repertuarı örneğin çalınacak eserdeki staccatonun niteliğinden uygulanacak rubatonun genişliğine kadar çeşitlilik gösterecektir" (Okay, 2015). Bu görüş Auer'in ifadesiyle de örtüşmektedir. Auer "tekniğin bittiği yerde sanat başlar" demektedir (Auer, 1921).

Müzikal performansının bir eğitim konusu olarak da ele alınmasına ilişkin çeşitli araştırmalar literatürde yerini almıştır. "Çalışmalarında Tait, başarılı müzik eğitimcilerinin öğrencilerinin farklı gereksinimlerine göre birçok strateji ve tarz geliştirdiklerini dile getirmekte ve en iyi öğretim yönteminin olmadığını belirtmektedir. Ona göre, öğrenciyi araştırmaya daha çok özendirecek öğretim tarzı çeşitliliği ve stratejiler repertuarı vardır" (Oo, 2008; akt. Okay, 2012). Buna göre müzik performansının bir eğitim sürecinin de sonucu olabileceği düşünülebilir. Bu noktada GSFMB'de yapılan performans eğitiminin daha iyi değerlendirilebilmesi için akademik başarı ve çeşitli değişkenler bazı olanaklar yaratabilir.

Akademik kurumlardaki eğitim sonucu alınan sonuçların önemli bir göstergesi öğrencilerin akademik başarı puanlarıdır. Literatüre bakıldığında akademik başarıyı etkileyen ve akademik başarının etkilediği düşünülen bir çok değişkenin işe koşulduğu araştırmalar görülebilir. Akademik başarının eleştirel düşünceyle (Akbıyık, Seferoğlu, 2006), işbirliğine dayalı öğrenmeyle (Sezer, Tokcan, 2003), öğrenme stilleriyle ilişkileri gibi birçok çeşitli konuda ilişkilerin belirlenmeye çalışıldığı araştırmalar örnek gösterilebilir.

Bir öğrencinin eğitimi boyunca kendisinden beklenen yetkinliği ifade eden akademik başarı, eğitim sürecine ilişkin değerli fikirler verebilir. Başka bir ifadeyle eğitim hedeflerinin gerçekleştirilmesine ilişkin akademik başarının bir değerlendirme ölçütü olarak kullanılması, araştırmacılara ve eğitimcilere süreci etkileyen olumlu olumsuz etkenleri gösterebilir.

GSFMB'de yapılan eğitim üzerine yapılan araştırmalara bakıldığında öğrencilerin demografik özelliklerinin (Önal, 2012), uyum düzeylerinin (Pirgon, 2014) incelendiği, piyano eğitimi hakkında görüşlerin alındığı (Güdek, 2004), özel yetenek sınavının incelendiği (Tatar Korkmaz, 2011), bağlama eğitiminin değerlendirildiği (Çakırer, Kınık, 2014), viyola eğitiminin değerlendirildiği (Bulut, Özfındık, 2011), müzik öğretmenliğine dönük tutumların değerlendirildiği (Yazıcı, Kılıç, 2015) çalışmalar göze çarpmaktadır.

Yapılan araştırmaların arasında GSFMB ile ilgili akademik başarının incelendiği çalışmaların sayısının düşüklüğü ise dikkat çekicidir. Yine de yapılan çalışmalar arasında şu araştırmalar gösterilebilir. Aksu ve Çelenk, AGSSL mezunu öğrencilerin, lisans eğitimleri aşamasında diğer lise mezunlarına göre daha avantajlı olabileceklerine dönük beklentinin, başvurdukları yükseköğrenim kurumunun türü ve içeriğine göre her zaman gerçekleşemeyeceğini gösterdiğini dile getirmektedirler (Aksu, Çelenk, 2014).

Öner araştırmasında öğrencilerin çalgı derslerindeki durumlarının kültürel donanımlarıyla ilgili olabileceğine yönelik bir ilişki belirlemiştir. Öğretim elemanlarından görüş aldığı araştırmasında evrensel ve yerel müzik kültürüne dikkat çekmiştir (Öner, 2011).

Özmenteş GSFMB öğrencilerinin de (n=66) içinde bulunduğu mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerle yaptığı araştırmada, müzik özyeterliğinin cinsiyete göre erkekler lehine farklılaştığını, benlik saygısında ise bir farklılık olmadığını; bununla birlikte benlik saygısının okul, çalgı, günlük çalışma süresi, çalgıdaki deneyim süresi gibi değişkenlere göre de farklılık göstermediğini belirlemiştir (Özmenteş, 2014). Akademik başarı ve ilgili değişkenlerin ilişkisinin belirlenmesi ise literatürde eksik olan bir çalışma alanı olarak görülebilir.

Değirmencioğlu da, GSFMB öğrencilerinin mezun olduğu lise türü ve öss puanlarının temel müzik kuramları dersindeki başarı durumuna etkisi incelediği araştırmasında lise türünün 'Temel Müzik Kuramları' dersindeki, öğrenci başarısına istatistiksel olarak anlamlı bir etkisinin olmadığı; ÖSS başarı puanlarının ise 'Temel Müzik Kuramları' dersindeki öğrenci başarısına istatistiksel olarak anlamlı bir etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Demirmencioğlu, 2012). Bu araştırma GSFMB kuram dersleri ve akademik başarı ile ilgili olması açısından anlam taşımaktadır.

Problem

Güzel sanatlar fakültelerinin eğitim çıktıları olarak, akademik başarının performans dersleri kapsamında değerlendirilmesi, yapılan eğitimin çeşitli yönleriyle incelenmesine ve tartışılmasına çeşitli olanaklar sağla-

yabilir. Bu araştırma müzik performansına ilişkin derslerde ortaya konan akademik başarının çeşitli değişkenlerle incelenmesini amaçlamaktadır.

Amaç

Araştırmada yukarıda söz edilen problemden hareketle aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik bölümü öğrencilerinin performansa dayalı olan Çalgı Eğitimi, Temel Piyano Eğitimi, Oda Müziği ve Orkestra, Koro, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersleri ile Genel Not Ortalamaları ve bölüm derslerinden Müzik Teorisi, Müzik Tarihi, Temel Bilgisayar dersleri başarı puanları arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?
2. Performansa dayalı olan Çalgı Eğitimi, Temel Piyano Eğitimi, Oda Müziği ve Orkestra, Koro, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersleri ve Genel Not Ortalamalarındaki başarı cinsiyete göre farklılaşmakta mıdır?
3. Performansa dayalı olan Çalgı Eğitimi, Temel Piyano Eğitimi, Oda Müziği ve Orkestra, Koro, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersleri ve Genel Not Ortalamalarındaki başarı farklı programlara mensup öğrencilerin program türüne göre (Performans Anasanat Dalı ve Müzikoloji Anabilim Dalı) farklılaşmakta mıdır?
4. Performansa dayalı olan Çalgı Eğitimi, Temel Piyano Eğitimi, Oda Müziği ve Orkestra, Koro, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersleri ve Genel Not Ortalamalarındaki başarı sınıf düzeyine göre farklılaşmakta mıdır?
5. Performansa dayalı olan Çalgı Eğitimi, Temel Piyano Eğitimi, Oda Müziği ve Orkestra, Koro, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersleri ve Genel Not Ortalamalarındaki başarı çalgı türüne göre farklılaşmakta mıdır?

Önem

Araştırma, müzik bölümlerinin performansa dayalı derslerinin yapısının algılanması, performansı destekleyici alanların belirlenmesi yoluyla müzik performansı eğitiminin geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu yolla öğrencilerin bireysel olarak ve programların da bütünsel olarak işlev kazanması hedeflenebilir.

Sınırlılıklar ve Sayıltılar

Araştırma, 2015-2016 Eğitim-Öğretim Yılında Kocaeli Üniversitesi Müzik Bölümü'nde okumakta olan öğrencilerin 1 yıl boyunca almış olduğu notlarla sınırlıdır.

Araştırma, araştırma kapsamında incelenen performansa dayalı alan dersleri olan Çalgı Eğitimi, Temel Piyano Eğitimi, Oda Müziği ve Orkestra, Koro, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersleri ile Genel Not Ortalamaları ve bölüm derslerinden Müzik Teorisi, Müzik Tarihi, Temel Bilgisayar dersleri ile sınırlıdır.

Araştırma bu derslerin öğretim elemanlarının verdikleri başarı notları ile sınırlıdır. Bu yüzden derslerin başarı notlarının öğrencilerin başarısını temsil edebildiği kabul edilmektedir.

Yöntem

Araştırma, var olan belirli durumları belirememe ve betimleme amacında olduğu için tarama modeli kullanmaktadır. Tarama modellerinden özellikle ilişkisel tarama modeli kullanılmaktadır.

Evren ve Örneklem

Araştırmada evren olarak 2015-2016 Eğitim-Öğretim Yılında Kocaeli Üniversitesi Müzik Bölümü'nde Performans Anasanat Dalı ve Müzikoloji Anabilim Dalı'nda okumakta olan öğrenciler kabul edilmiştir. Örneklem olarak bu öğrencilerden transkript ve performans alanı derslerindeki başarı puanlarına ulaşılan 78 öğrenci seçilmiştir.

Tablo 1. Müzik Bölümü Öğrencilerinin Cinsiyetlerine ve Programlarına Göre Frekans ve Yüzde Dağılımları

Cinsiyet	Program				Toplam	
	Müzikoloji		Performans			
Kız	7	%8.97	32	%41.03	39	%50.00
Erkek	11	%14.10	28	%35.90	39	%50.00
Toplam	18	%23.07	60	%76.93	78	%100

Araştırmada başarı puanları elde edilen 78 müzik bölümü öğrencisinin verileri kullanılmış olup, bu öğrencilerin 39'u kız ve 39'u erkek öğrencidir. Müzikoloji programındaki öğrencilerin sayısı 18 ve tüm öğrenciler içindeki oranı %23.07 iken performans programındaki öğrencilerin sayısı 60 ve öğrencilerin toplamı içindeki oranı %76.93'tür. Kız öğrencilerin ve erkek öğrencilerin sayıları 39'ar öğrenci ile grup oranları %50 ile birbirine eşit olmuştur.

Tablo 2. Müzik Bölümü Öğrencilerinin Sınıflarına ve Programlarına Göre Frekans ve Yüzde Dağılımları

Sınıf Düzeyi	Program				Toplam	
	Müzikoloji		Performans			
1.Sınıf	13	%16.67	19	%24.36	32	%41.03
2. Sınıf	2	%2.56	19	%24.36	21	%26.92
3. Sınıf	2	%2.56	10	%12.82	12	%15.38
4. Sınıf	1	%1.28	12	%15.38	13	%16.67
Toplam	18	%23.07	60	%76.92	78	%100

Araştırmada örneklem grubuna dahil olan 1. Sınıf öğrencisi sayısı 32, 2. Sınıf öğrencisi sayısı 21, 3. Sınıf öğrencisi sayısı 12 ve 4. Sınıf öğrencisi sayısı 13 olmuştur.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak öğrencilerin almakta olduğu performansa dayalı olan Çalgı Eğitimi, Temel Piyano Eğitimi, Oda Müziği ve Orkestra, Koro, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersleri ile Genel Not Ortalamaları ve bölüm derslerinden Müzik Teorisi, Müzik Tarihi, Temel Bilgisayar dersleri başarı puanları kabul edilmiştir.

Öğrencilerin yıl içinde almış oldukları her bir dersin ortalaması bulunarak ders başarı notu elde edilmiştir. Örnek olarak; Çalgı Eğitimi başarı notu için Güz dönemi ve Bahar döneminde alınan çalgı derslerinin ortalaması, Temel Piyano Eğitimi başarı notu için Güz dönemi ve Bahar döneminde alınan Temel Piyano Eğitimi derslerinin ortalaması elde edilmiştir.

Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmada bahsedilen derslere ilişkin başarı puanlarının ve akademik not ortalamalarının tanımlayıcı bilgileri, süreksiz değişkenler olan cinsiyet türü, program türü, sınıf düzeyi, çalgı türü kategorilerinin frekans ve yüzde değerleri hesaplanmıştır. Elde edilen verilere göre parametrik veya non parametrik istatistiksel tekniklere olan gereksinim durumu belirlenmiştir.

İlişkisel analiz için Çarpım Momentler Katsayısı korelasyonu ve farklılık analizlerinden ise İlişkisiz Grup t Testi, Mann Whitney U testi ve Kruskal Wallis tekniklerinden faydalanılmıştır.

Bulgular

Tablo 3. Müzik Bölümü Öğrencilerinin Başarı Alanlarının Tanımlayıcı Değerleri

Başarı Alanı	N	$\bar{x}$	SS	Min.	Max.
Genel Not Ortalaması	78	71.40	14.69	20.00	100.00
Temel Bilgisayar	29	71.76	10.18	46.80	90.40
Müziksel İşitme Okuma ve Yazma	62	73.36	12.89	51.00	99.00
Çalgı Eğitimi	71	56.97	17.78	14.00	93.50
Temel Piyano Eğitimi	51	79.96	14.07	38.50	100.00
Müzik Teorisi	59	66.28	16.93	20.00	94.00
Koro	60	71.00	17.49	26.00	99.50
OdaMüziği ve Orkestra	40	86.75	10.48	65.00	100.00
Müzik Tarihi	31	81.96	17.24	24.00	100.00

Müzik bölümü öğrencilerinin almış oldukları başarı notları incelendiğinde en düşük 56.97 ile çalgı eğitimi dersinden, en yüksek ise 86.75 ile oda müziği ve orkestra dersinden aldıkları notlar görülmektedir. Öğrencilerin genel not ortalaması 71.40 bulunurken, en düşük genel not ortalamasının 20.00 ve en yüksek genel not ortalamasının 100.00 olduğu görülmüştür.

Tablo 4. Genel Not Ortalaması, Performansa Dayalı Dersler ve Temel Alan Dersleri Başarı Puanları Arasındaki Korelasyonların İncelenmesi

Başarı Alanları	*N*	*r*	*p*
Çalgı – GNO	71	0.352	0.003
Çalgı – TPE	48	0.468	0.001
Çalgı – OM	39	0.467	0.003
Çalgı – Koro	58	0.322	0.014
TPE – GNO	51	0.534	0.000
TPE – MİOY	47	0.633	0.000
TPE- TB	26	0.637	0.000
OM – GNO	40	0.481	0.002
OM - Koro	39	0.530	0.001
OM - MTA	24	0.493	0.014
Koro - GNO	60	0.653	0.000
Koro - MT	52	0.409	0.003
Koro - MTA	24	0.477	0.019
MİOY - GNO	62	0.650	0.000
MİOY - TB	27	0.677	0.000
MİOY -MT	52	0.586	0.000
MİOY -MTA	28	0.440	0.019
GNO - MT	59	0.760	0.000
GNO - TB	29	0.672	0.000
GNO - MTA	31	0.585	0.001

Çalgı: Çalgı Eğitimi, GNO: Genel Not Ortalaması, MİOY: Müziksel İşitme Okuma ve Yazma - Solfej, MT: Müzik Teorisi, MTA: Müzik Tarihi, OM: Oda Müziği ve Orkestra, TB: Temel Bilgisayar, TPE: Temel Piyano Eğitimi

Çalgı Eğitimi dersi başarı puanları ile Genel Not Ortalaması arasında (r=0.352, p<0.01), Temel Piyano Eğitimi başarı notları arasında (r=0.468, p<0.01), Oda Müziği ve Orkestra başarı notları arasında (r=0.467, p<0.01), Koro dersi başarı puanları arasında (r=0.322, p<0.05) anlamlı ilişkiler olduğu görülmektedir. Bu durum, çalgı başarısının müzik alanında performans gerektiren alanlar ile anlamlı ve pozitif ilişkide olduğunu göstermektedir.

Çalgı Eğitimi ile Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Eğitimi, Müzik Teorisi, Müzik Tarihi, Temel Bilgisayar Bilimleri dersi başarı puanları arasında anlamlı bir korelasyon elde edilememiştir.

Genel Not Ortalaması ile Temel Bilgisayar (r=0.672, p<0.001), Müziksel İşitme Okuma ve Yazma (r=0.650, p<0.01), Çalgı Eğitimi (r=0.352, p<0.01), Temel Piyano Eğitimi (r=0.534, p<0.001), Müzik Teorisi (r=0.760, p<0.001), Koro (r=0.653, p<0.001), Oda Müziği ve Orkestra (r=0.481, p<0.01) ve Müzik Tarihi (r=0.581, p<0.01) dersi başarı puanlarının tümünün korelasyonu anlamlı görülmektedir. Başka bir deyişle Genel Not Ortalaması, tüm alan dersleri ile pozitif ve anlamlı bir ilişki içindedir.

Temel Piyano Eğitimi dersi başarı puanları ile Genel Not Ortalaması arasında (r=0.534, p<0.001), Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi başarı puanları arasında (r=0.633, p<0.001), Temel Bilgisayar dersi puanlar arasında (r=0.637, p<0.001) pozitif yönlü, anlamlı orta derecede güçlü korelasyonlar görülmektedir. Bir performans alanı olarak Temel Piyano eğitiminin Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi ile pozitif yönde ilişkisinin olmasının, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersinin nota okuyabilme, ayırt edebilme ve çözümleme becerisini geliştirmesiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi başarı puanlarının ise Müzik Teorisi başarı puanlarıyla (r=0.586, p<0.001) ve Müzik Tarihi dersi başarı puanlarıyla (r=0.440, p<0.05) anlamlı ilişkide olduğu görülmektedir. Alan derslerinin çoğunluğu birbirleriyle orta dereceli ve pozitif yönde bir ilişki içindedir. Buna göre bilişsel alanlar ile müzik performansı arasında çeşitli düzeylerde ilişkilerin olduğu söylenebilir.

Tablo 5. Uygulama Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Cinsiyetlerine Göre Başarı Puanları Arasında Yapılan İlişkisiz Grup t Testi Sonuçları

Başarı Alanı	Cinsiyet	n	Ortalama	S.S.	t	sd	p
Genel Not Ortalaması	Kız	39	74.89	7.98	2.84	76	0.006
	Erkek	39	68.63	11.23			
Koro	Erkek	32	90.57	8.77	3.21	52	0.002
	Kız	28	82.39	10.71			

Uygulama grubunda yer alan öğrencilerin cinsiyetlerine göre başarı puanları yapılan ilişkisiz grup t testi sonucunda, Genel Not Ortalaması puanları bakımından (t=2.84, p<0.01) ve Koro başarı puanları bakımından (t=3.21, p<0.01) kızlar lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Akademik Başarı bakımından ve Koro dersi başarısı açısından kızların erkeklere daha başarılı olduğu söylenebilir.

Tablo 6. Müzik Bölümü Öğrencilerinin Okudukları Programa Göre Temel Piyano Eğitimi Başarı Puanları Arasında Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

Program	n	Sıralamalar Ortalaması	Sıralamalar Toplamı	u	z	p
Müzikoloji	15	18.77	281.50	161.50	2.24	0.025
Performans	36	29.01	1044.50			

Müzikoloji ve performans programlarında okumakta olan öğrencilerin Temel Piyano Eğitimi başarı puanları arasında performans programı öğrencileri lehine anlamlı bir farklılık bulunmuştur (z=2.24, p<0.05). Performans programının amacına yönelik olarak piyano performansı bakımından müzikoloji programından daha etkili olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 7. Sınıf Düzeyine Göre Genel Not Ortalaması ve Koro Dersi Başarı Puanları Arasında Yapılan Kruskal-Wallis Testi Sonuçları

Başarı Alanı	Sınıf Düzeyi	n	Sıralamalar Ortalaması	Ki Kare (sd=3)	p
GNO	1. Sınıf	32	30.13	12.62	0.006
	2. Sınıf	21	40.48		
	3. Sınıf	12	45.92		
	4. Sınıf	13	55.08		

Koro	1. Sınıf	19	20.39	11.68	0.009
	2. Sınıf	19	30.97		
	3. Sınıf	10	36.60		
	4. Sınıf	12	40.67		

GNO: Genel Not Ortalaması

Tablo 8. Müzik Bölümü Öğrencilerinin Programlarına Göre Temel Piyano Eğitimi Başarı Puanları Arasında Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

Başarı Alanı	Sınıf	n	Sıralamalar Ortalaması	Sıralamalar Toplamı	u	z	p
Koro	1. Sınıf	19	15.55	295.50	105.50	2.19	0.027
	2. Sınıf	19	23.45	445.50			
GNO	1. Sınıf	32	20.05	641.50	113.50	2.07	0.037
	3. Sınıf	12	29.04	348.50			
Koro	1. Sınıf	19	12.32	234.00	44.00	2.34	0.019
	3. Sınıf	10	20.10	201.00			
GNO	1. Sınıf	32	19.23	615.50	87.50	3.02	0.003
	4. Sınıf	13	32.27	419.50			
Koro	1. Sınıf	19	12.53	238.00	48.00	2.68	0.006
	4. Sınıf	12	21.50	258.00			
GNO	2. Sınıf	21	14.71	309.00	78.00	2.07	0.039
	4. Sınıf	13	22.00	286.00			

GNO: Genel Not Ortalaması

Farklı sınıflarda okuyan Müzik Bölümü öğrencilerinin genel not ortalamaları (χ^2=12.62, p<0.001) ve koro dersi başarı puanları (χ^2=11.68, p<0.001) arasında yapılan Kruskal-Wallis testi sonucunda anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Farklılığın hangi gruplar arasında olduğunu sınamak amacıyla Mann Whitney U testi kullanılmıştır.

Farklı sınıflarda okumakta olan müzik bölümü öğrencilerinin Genel Not Ortalaması puanları bakımından yapılan Mann Whitney U testi sonucunda, 1. ve 3. Sınıf öğrencileri arasında 3. Sınıf öğrencileri lehine (z=2.07, p<0.05), 1. ve 4. Sınıf öğrencileri arasında 4. Sınıf öğrencileri lehine (z=3.02, p<0.01), 2. ve 4. Sınıf öğrencilerinin arasında 4. Sınıf öğrencileri lehine (z=2.07, p<0.05) anlamlı farklılıklar bulunmuştur.

Farklı sınıflarda okumakta olan müzik bölümü öğrencilerinin Koro Dersi başarı puanları bakımından yapılan Mann Whitney U testi sonucunda, 1. ve 2. Sınıf öğrencileri arasında 2. Sınıf öğrencileri lehine

(z=2.19, $p<0.05$), 1. ve 3. Sınıf öğrencileri arasında 3. Sınıf öğrencileri lehine (z=2.34, $p<0.01$), 1. ve 4. Sınıf öğrencilerinin arasında 4. Sınıf öğrencileri lehine (z=2.68, $p<0.01$) anlamlı farklılıklar bulunmuştur.

Sınıf düzeyi yükseldikçe öğrencilerin Genel Not Ortalamalarının ve Koro dersi puanlarının arttığı görülmektedir. Bu durum öğrencilerin sınıf düzeyi yükseldikçe akademik performans açısından daha çok çalışması gerektiği bilincine eriştiklerini düşündürmektedir. Bunun yanında öğrencilerin sınıf düzeyi arttıkça eğitimcilerin değerlendirme kriterlerinde öğrencilerin lehine bazı tutum değişikliklerinin ortaya çıkıyor olma olasılığı da akla gelebilir.

Tablo 9. Çalgı Türüne Göre Çalgı Eğitimi Dersi Başarı Puanları Arasında Yapılan Kruskal-Wallis Testi Sonuçları

Başarı Alanı	Sınıf Düzeyi	n	Sıralamalar Ortalaması	Ki Kare (sd=6)	p
Çalgı Eğitimi	Piyano	8	14.88	14.21	0.027
	Şan	9	32.28		
	Gitar	8	29.25		
	Üflemeli Çalgılar	13	44.15		
	Yaylı Çalgılar	23	38.91		
	Davul	2	54.00		
	Elektrik Gitarlar	8	41.94		

Müzik bölümü öğrencilerinin çalgı türüne göre çalgı eğitimi dersi başarı puanları arasında yapılan Kruskal-Wallis testi sonucunda anlamlı bir farklılık bulunmuştur ($\chi^2=14.21$, $p<0.05$). Farklılığın hangi gruplar arasında olduğunu sınamak amacıyla grup puanları arasında Mann Whitney U testi kullanılmıştır.

Müzik bölümü öğrencilerinin çalgı türlerine göre çalgı puanları arasında yapılan Mann Whitney U testi sonucunda genel olarak çalgılar arasında anlamlı farklılıklar bulunamamıştır. Ancak aşağıda bahsedilen farklılıklar anlamlıdır.

Piyano alanı öğrencilerinin ve şan alanı öğrencilerinin çalgı eğitimi dersi başarı puanları arasında şan alanı öğrencileri lehine (z=2.12, $p<0.05$); piyano alanı öğrencilerinin ve üflemeli çalgılar alanı öğrencilerinin çalgı eğitimi dersi başarı puanları arasında üflemeli çalgılar alanı öğrencileri lehine (z=2.76, $p<0.01$); piyano alanı öğrencilerinin ve yaylı çalgılar alanı öğrencilerinin çalgı eğitimi dersi başarı puanları arasında yaylı çalgılar alanı öğrencileri lehine (z=2.89, $p<0.01$); piyano alanı öğrencilerinin ve elektrikli gitarlar alanı öğrencilerinin çalgı eğitimi dersi başarı puanları arasında elektrikli gitarlar alanı öğrencileri lehine (z=2.89, $p<0.01$) anlamlı farklılık bulunmuştur.

Tablo 10. Müzik Bölümü ÖğrencilerininÇalgı Türlierine Göre Çalgı Eğitimi Başarı Puanları Arasında Yapılan Mann Whitney U Testi Sonuçları

Çalgı Türü	N	Sıralamalar Ortalaması	Sıralamalar Toplamı	u	z	p
Piyano	8	6.25	50.00	14.00	2.12	0.036
Şan	9	11.44	103.00			
Piyano	8	6.25	50.00	14.50	2.76	0.005
Üflemeli	13	13.92	181.00			
Piyano	8	8.00	64.00	28.00	2.89	0.003
Yaylı Çalgılar	23	18.78	432.00			
Piyano	8	5.63	45.00	9.00	2.42	0.015
Elk. Gitar-Bas	8	11.38	91.00			

Buna göre piyano alanı öğrencilerinin genel olarak diğer çalgı eğitimi alan öğrencilere göre daha düşük bir ortalama ile çalgı başarılarını temsil ettikleri anlaşılabilir. Bu durumun kaynağının, öğretmenlerin değerlendirme kriterleri ile ilgili olabileceği akla gelebilir.

Sonuç ve Öneriler

Çalgı eğitimi dersi başarı puanları ile, temel piyano eğitimi, oda müziği ve orkestra dersi, koro dersi başarı puanları arasında anlamlı ve pozitif yönde ilişkiler olduğu belirlenmiştir. Çalgı dersi ve müzik performansına yönelik derslerin arasındaki ilişki, varsayılan düzeyde görülmüştür. Bu durum, müzik performansının bir alanında başarılı olan öğrencilerin diğer performans alanlarında da benzer düzeyde başarılı olacakları anlamına gelebilir.

Çalgı eğitimi dersi başarı puanları ile yine performans dersi olan Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Eğitimi dersi başarı puanları arasında anlamlı bir ilişki bulunamamıştır. Bu sonuçlar birkaç yönden değerlendirilmelidir. Her müzik okulunda kulak eğitimi dersi önemle yer almaktadır. Fakat öğrencilerin genelinin, diğer performans derslerine kıyasla bu derse ilgisinin daha az olduğu görülmektedir. Bunun temel sebeplerinden biri olarak öğrencilerin ilgili derste kulak eğitimin alt boyutu olan dikte ve kulak çalışmalarını bireysel olarak sürdürebilmelerine yönelik zorlukların olması öne sürülebilir. Bu nedenle öğrenciler bu dersin kazanımlarını genelde toplu ders sırasında pekiştirmeye çalışmaktadır-

lar. Dolayısıyla, öğrencilerin bu derse olan ilgilerinin ve akademik başarılarının düşük olması doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Ancak işitme eğitimi dersi her yönüyle çalgı eğitimi dersini birebir anlamlı yönde etkilemelidir. Bu iki ders müzik eğitimin temel taşlarındandır. Alan uzmanlarının işitme eğitimi dersine karşı öğrencilerin ilgilerini ve başarılarını artırmada neler yapılacağı ile ilgili çalışma yapmaları önerilmektedir. Ayrıca bu durumun GSF Müzik Bölümleri kapsamında mı kaldığı yoksa daha genel bir sorun mu olduğunun da belirlenlenmesine gereksinim vardır.

Çalgı eğitimi dersi başarı puanlarının temel eğitim derslerinden olan müzik teorisi, müzik tarihi ve temel bilgisayar bilimleri dersleri puanları ile arasında herhangi bir ilişki bulunmamasının temel nedenlerinden biri, temel eğitim derslerindeki kazanımların, çalgı performans derslerindeki kullanılan eserlerle özleştirilememesi olabilir. Aslında çalgı eğitim programlarında, çalışılan eserlerin dönemsel, yapısal ve müziksel olarak incelenmesi konuları da almaktadır. Fakat çalgı derslerinde bu boyutların pratikte tam olarak uygulanamadığı söylenebilir.

Temel bilgisayar derslerinde öğrenciler, bilgisayar teknolojisinin yapısı ve kullanımını öğrenmektedirler. Çalgı eğitiminde ise daha çok motor becerilerin geliştirilmesi yönünde bir öğrenme etkinliği gerçekleştirilmektedir. Müzik bölümü öğrencileri de bölüm dışı derslerden daha çok bölümün temel derslerine zaman ayırmaktadır. Çalgı eğitimi bu derslerin başında gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında aralarında bir ilişkinin olmaması normal olarak düşünülebilir. Teknolojinin müzik eğitiminde kullanımının alan öğretmenlerince de desteklenmesi önerilmektedir.

Araştırmada ortaya konan temel piyano eğitimi dersi başarı puanları ile genel not ortalaması; Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi, Temel Bilgisayar dersi puanları arasında görülen pozitif yönlü, anlamlı orta derecede korelasyon birkaç sonuca işaret etmektedir. Piyanonun hem eşlik çalgısı hem de solo bir çalgı oluşu ve çoksesli işitme açısından zengin olanaklar sunmasının, işitme konusundaki duyarlılığı çok yönlü olarak geliştirdiği düşünülebilir. Bir performans alanı olarak temel piyano eğitiminin Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi ile pozitif yönde ilişkisinin olmasının, Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersinin nota okuyabilme, ayırt edebilme ve çözümleme becerisini geliştirmesiyle ilgili olabilir. Temel bilgisayar dersi gibi içerik ve uygulama açısından farklı özellikler taşıyan diğer bir dersle arasında çıkan bu olumlu ilişki ise öğrencilerin derslere ilgi düzeylerinin ve eğitimcilerin değerlendirme ilkelerinin benzerliğinden kaynaklanabilir.

Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi başarı puanlarının ise Müzik Teorisi başarı puanlarıyla ve Müzik Tarihi dersi başarı puanlarıyla an-

lamlı ilişkide olduğu görülmektedir. Kuramsal derslerin bir yönüyle kuramsal içerik de taşıyan Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersi ile ilişkili çıkması beklenen durumlardan biridir.

Genel akademik başarı bakımından ve koro dersi açısından kızların erkeklere daha başarılı olduğu belirlenmiştir. Çeşitli araştırmalarda da ortaya konduğu gibi kadınların erkeklere göre akademik başarısındaki daha yüksek ortalamalar, genel bir konu olarak değerlendirilebilir.

Piyano dersi kapsamında performans öğrencileri müzikoloji öğrencilerinden daha yüksek ortalama almışlardır. Bu durum akla yatkın görünmekle birlikte her öğrencinin bireysel gelişme süreci akılda tutulduğunda farklı değerlendirme ilkelerine gereksinim duyulabileceğini de göstermektedir.

Sınıf düzeyleri dikkate alındığında genel not ortalamalarının ve koro dersi notlarının sınıf düzeyi arttıkça yükseldiği görülmüştür. Buradan öğrencilerin geçen zamanla çalışma stratejilerini güçlendirdiklerinin anlaşılabileceği gibi, eğitimcilerin öğrencilere dönük yaklaşımlarında da bazı tutum değişikliklerinden kaynaklanıyor olabileceği akla getirilebilir. Bu durumun açığa çıkarılması önem taşımaktadır. Özellikle öğretmenlerin değerlendirme kriterlerinin gözden geçirilerek bu konuda akılda kalan sorular yeni araştırmalarla açığa konabilir.

Buna göre piyano alanı öğrencilerinin genel olarak diğer çalgı eğitimi alan öğrencilere göre daha düşük bir ortalama ile çalgı başarılarını temsil ettikleri anlaşılabilir. Bu durumun kaynağının, öğretmenlerin değerlendirme kriterleri ile ilgili olabileceği akla gelebilir. Diğer yüksek notların olduğu çalgı derslerinin değerlendirme kriterleri başka araştırmaların konusu yapılmalıdır. Buna göre daha geçerli ve güvenilir değerlendirme kriterlerinin neler olabileceği belirlenebilir.

Araştırmada ortaya konan bu bilgiler ışığında bu ilişkilerin daha da ortaya konabilmesi için birçok nitel ve nicel araştırmalara ihtiyaç olduğu görülmektedir. Buna göre GSF Müzik Bölümleri'ne yönelik bir çok yeni araştırma bu çalışmada ortaya konan bulguların kaynağının açıklanmasında faydalı olacaktır. Özellikle müzikal performansın bilişsel alanlarla ve öğrenme stratejileriyle ilişkilerini belirlemede ve eğitimcilerin müzikal performansa yönelik değerlendirme ilkelerinin belirlenmesi için yeni araştırmalara olan gereksinim somut olarak ortada olup, yeni hareket noktaları olarak araştırmacıların dikkatine sunulabilir.

Kaynakça

Akbıyık, C., Seferoğlu, S. S. (2006). Eleştirel düşünme eğilimleri ve akademik başarı. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 3(32), 90-99.

Aksu, C., Çelenk, K. (2014). AGSSL müzik bölümü mezunlarının 'Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümleri'ndeki akademik başarılarının incelenmesi. *Turkish Studies*, 9(2), 67-87.

Auer, L. (1921). *The violin playing as I teach it.* New York, Usa: Frederick A. Stokes Company.

Bulut, D., Özfındık, Z. (2011). Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde kullanılan viyola metotlarının incelenmesi. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi,* 1(3), 73-88.

Çakırer, S., Kınık, M. (2014). Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde bağlama dersi başlangıç düzeyi öğretim elemanı görüşleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 70-80.

Değirmencioğlu, L. (2012). Müzik bölümü öğrencilerinin mezun olduğu lise türü ve ÖSS puanlarının temel müzik kuramları dersindeki başarı durumuna etkisi. *Erciyes İletişim Dergisi,* 2(3), 40-56.

Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millenium. *Psychology of Music*, 31(3), 221-272.

Güdek, B. (2004). *T.C. üniversiteleri güzel sanatlar fakültesi müzik bilimleri bölümü ve konservatuar müzikoloji bölümü öğretim elemanları ile son sınıf öğrencilerinin piyano eğitimine ilişkin görüşleri.* Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Juslin, P.N. (2003). Five facets of musical expression: a psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music,* 31(3), 273-302.

Lindström, E., Juslin, P.N., Bresin, R., Williamon, A. (2003). Expressivity comes from within your soul: A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. *Research Studies in Music Education*, 20(1), 23-46.

Okay, H.H. (2012). Müzikal ifade eğitimine bir pencere: Çalgı müziğinde vokal izler. *Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi,* 20(3), 1051-1072.

Okay, H.H. (2015). Çalgı eğitiminde mental pratik. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi.* 2(3), 157-167.

Önal, G.F. (2012). Müzik bölümünde okuyan öğrencilerin aile profilleri ve meslek tercihlerinde ailenin rolü: Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Örneği. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 2(2), 27-43.

Öner, A. (2011). Güzel sanatlar fakültelerindeki Klasik Batı Müziği çalgı dersleri ve öğrencilerin durumlarına ilişkin bir araştırma. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 4(2), 305-324.

Özmenteş, G. (2014). Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin müzik özyeterlikleri, benlik saygıları ve bireysel özellikleri arasındaki ilişkiler. *Eğitim ve Bilim*, 39(171). 138-152.

Pirgon, Y. (2014), Güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümü öğrencilerinin uyum düzeylerinin incelenmesi. *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi,* 3(9), 1-9.

Sezer, A., Tokcan, H. (2003). İş birliğine dayalı öğrenmenin coğrafya dersinde akademik başarı üzerine etkisi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *23*(3), 227-242.

Tatar Korkmaz, O. (2011). *Güzel sanatlar fakültesi müzik bölümleri özel yetenek sınavlarının incelenmesi ve değerlendirilmesi.* Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik, insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yazıcı, T., Kılıç, I. (2015). Güzel sanatlar ve tasarım fakültesi ile konservatuvar öğrencilerinin müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutumları. İ*nönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 5(11), 79-88.

Klasik Müzik Performansçılarında "Müzik Algısı" ve Diğer Müzik Türlerine Yönelik Yaklaşımlar

"Music Perception" Among Classical Music Performers and Their Approach Towards Other Types of Music

ALEV SEZER*
ÇİLER AKINCI**
FIRAT KUTLUK***

ÖZET

İnsan beyni ve davranışlarının en yaygın incelendiği alan olarak "dil ve konuşma becerileri" gösterilse de, görsel algı ve müzik algısı alanında da önemli çalışmaların varlığı bilinmektedir. Müzik algısı kavramı, akustik çözümleme, işitsel bellek, işitsel çözümleme, müziksel sözdizimi (syntax) ve anlam (semantics) çözümleme aşamalarını içeren, temelinde birçok karmaşık ilişkiyi barındıran bilişsel bir süreçtir. Müziksel algılama süreci; beyne gelen anlamlı frekansların, daha önceden öğrenilmiş anlamlı kalıplar içinde aranıp, süzgeçten geçirilip anlamlandırılması, yani bir müziğe dönüşmesi ile ilgilidir.

Müziğin bireysel kimlik üzerine etkisi ve müzik tercihlerinin başkalarının algılarını şekillendirmesi yeni araştırılan bir konudur (Giles ve diğerleri 2009:291). Rentfrow ve Gosling Müziğin bir ifade aracı olarak kullanıldığında kişilerin kimliği hakkında çok geniş bilgiler sağladığını, kişilerin müzik tercihleri ve müzik türü kalıpyargıları, gözlemcilerin bu kişilerin davranışları, değerleri ve duygulanımları hakkındaki izlenimlerini etkilemediğini belirtir. Farklı müzik türleri ile ilişkilenen güçlü ve belirli kalıpyargılar çeşitli görüşlere göre doğru ya da yanlış olabilirler. Burroughs ve arkadaşlarına göre müzik temel alınarak yapılan kişilik yargılamaları doğru olma eğilimindeyken, Rentfrow ve McDonald müzik fanları ile ilişkilendirilen psikolojik niteliklere ilişkin kalıpyargıların doğru olabileceğini, ancak etnisite ve sosyal sınıflara ilişkin kalıpyargıların geçerli olup olmadığının belli olmadığını ifade etmiştir. Unger ve Crawford'a göre bir orkestrada flüt çalanların çoğu erkek olmasına rağmen bir erkek çocuğun flütün kızlara yönelik bir enstrüman olduğunu dü-

* Öğr.Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İzmir
Lecturer, Dokuz Eylül University State Conservatory, İzmir, alev.kafadar@deu.edu.tr

** Yrd. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İzmir
Asst. Prof., Dokuz Eylül University State Conservatory, İzmir, ciler.akinci@deu.edu.tr

*** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir
Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, İzmir, firat.kutluk@deu.edu.tr

şünmesi cinsiyete yönelik müzik kalıpyargıların gerçeği yansıtmaması anlamı taşımaktadır.

Müzik Performansı da bu karmaşık ve farklı fikirlerin yer aldığı sürecin önemli bir parçasıdır. Bir doktora tezi olması planlanan bu çalışma, klasik müziği profesyonel olarak icra eden performansçıların diğer müzik türlerine yönelik tercihlerini "algı" ve "değer" kapsamında ve "kültürel kimlik" çerçevesiyle ilişkilendirerek ele almayı amaçlamaktadır.

Çalışmada Türkiye'deki konservatuvar ve senfoni orkestralarında görev yapan klasik müzik sanatçıları ve konservatuvardaki öğretim üyeleriyle bu konularla ilgili görüşmeler yapılacak. Pilot çalışmada ise Ankara, Eskişehir, İstanbul, İzmir, Bursa Devlet Konservatuvarı ve İzmir, Bursa, CSO, İstanbul Senfoni orkestralarında görev yapmakta olan 20 kadın 20 erkek 40 klasik müzik performansçısı ile görüşülecek.

Bildiride, pilot çalışmada elde edilen bulgular değerlendirilecek.

Anahtar Sözcükler: müzik algısı, müzik türü, semantik, kalıp yargı

ABSTRACT

It is argued that "language and verbal skills" are the most commonly studied topics about human brain and behavior. However, there are important studies on visual and musical perception as well. The concept, "music perception", includes the stages of acoustic analysis, auditory memory, auditory analysis, musical syntax and semantic analysis and is a cognitive process that involves many complicated relations. The process of music perception is about how meaningful frequencies that arrive the brain are filtered through previously learnt meaningful patterns and how they are given meaning, i.e. how they are turned into music.

Impact on shaping individual identity of music and music preferences of others' perception of an issue of new investigation. (Giles and the others 2009:291). Rentfrow and Gosling specified that music provides a wide range of information about the identity of the person is used as a means of expression , people's music preferences and genre stereotypes , behavior of the people of observers , values and specifies that affect their impression of affects. Strong and certain stereotypes that are associated with different types of music may be right or wrong according to some opinions. According to Burroughs and his friends the personality judgments that based on music tend to be true but Rentfrow and Mc Donald stereotypes which are related to psychological attributes and associated music fans may be true but he stated it is not clear whether the current stereotypes related to ethnicity and social class or not. According to Unger and Crawford although most of the people who play in an orchestra are boys, if a boy thinks that flute is an instrument for girls that means music stereotypes intended for gender do not reflect the truth.

Musical Performance is an important element of this complex process. This study is designed to be a Ph. D. thesis and aims to discuss how classical music performers prefer other kinds of music in the context of "perception" and "value" and in relation to "cultural identity". At the same time, the study plans to discuss "stereotypes" and "gender in performance". In this regard, interviews will be made with classical music performers working at conservatories and symphony orchestras in Turkey,

as well as with conservatoire academicians. In the pilot study, 40 musical performers (20 women and 20 men) from Ankara, Eskişehir, İstanbul, İzmir, Bursa Conservatories and İzmir, Bursa, PSO, İstanbul Symphony Orchestras will be interviewed.

This paper evaluates the findings of the pilot study.

Keywords: music perception, music type, semantics, stereotypes

Çalışmanın Amacı

Çalışma, klasik müziğin en iyi müzik türü olduğuna yönelik kültürel elitist genel bir yargının varlığı ve bu görüşü klasik müzik performansçılarının da savunduğu düşüncesi üzerine planlanmıştır. Ayrıca klasik müzik performansçılarının kendi müzik türleri ve diğer türlere bakışıyla bu türler hakkında kalıp yargılarının olup olmadığını sorgularken, kültürel ve psikolojik nedenselliklerini de belirlemek hedeflenmiştir.

İnsan beyni ve davranışlarının en yaygın incelendiği alan olarak "dil ve konuşma becerileri" gösterilse de, görsel algı ve müzik algısı alanında da önemli çalışmaların varlığı bilinmektedir. Müzik algısı kavramı, akustik çözümleme, işitsel bellek, işitsel çözümleme, müziksel sözdizimi (syntax) ve anlam (semantic) çözümleme aşamalarını içeren, temelinde birçok karmaşık ilişkiyi barındıran bilişsel bir süreçtir. Müziksel algılama süreci; beyne gelen anlamlı frekansların, daha önceden öğrenilmiş anlamlı kalıplar içinde aranıp, süzgeçten geçirilip anlamlandırılması, yani bir müziğe dönüşmesi ile ilgilidir Çalışma, klasik müziğin en iyi müzik türü olduğuna yönelik kültürel elitist genel bir yargının varlığı ve bu görüşü klasik müzik performansçılarının da savunduğu düşüncesi üzerine planlanmıştır. Ayrıca klasik müzik performansçılarının diğer müzik türlerine bakışı ve bu türler hakkında kalıp yargılarının olup olmadığının sorgulanması da hedeflenmiştir.

Müzikte Önyargı/Kalıpyargı

Hem önyargılar hem de kalıp yargılar kişinin ait olduğu grup ve bireysel kimliği ile ilgili yargıları içerir. Önyargılar genellikle bir kişi ya da gruba karşı olumsuz duygularla ilişkilendirilir, kalıpyargılar ise sosyal grup çerçevesinde bireyleri tanımadan sınıflandırmayla ilişkilendirilir. Cüceloğlu, önyargının bir grup ya da kişiye karşı oluşan olumsuz bir duygu ve bireyleri tanımadan onları bir grubun üyesi olarak yargılama (kalıpyargı - stereotype) olarak iki kısımda değerlendirmiştir (2012:543-545).

Müziğin bireysel kimlik üzerine etkisi ve müzik tercihlerinin başkalarının algılarını şekillendirmesi yeni araştırılan bir konudur (Giles ve diğerleri 2009:291). Rentfrow ve Gosling, müziğin bir ifade aracı olarak kullanıldığında kişilerin kimliği hakkında çok geniş bilgiler sağladığını, kişilerin müzik tercihleri ve müzik türü kalıpyargıları, gözlemcilerin bu kişilerin davranışları, değerleri ve duygulanımları hakkındaki izlenimlerini etkilemediğini belirtir. Farklı müzik türleri ile ilişkilenen güçlü ve belirli kalıpyargılar, çeşitli görüşlere göre doğru ya da yanlış olabilirler.

Burroughs ve arkadaşlarına göre müzik temel alınarak yapılan kişilik yargılamaları doğru olma eğilimindeyken, Rentfrow ve McDonald müzik fanları ile ilişkilendirilen psikolojik niteliklere ilişkin kalıpyargıların doğru olabileceğini, ancak etnisite ve sosyal sınıflara ilişkin kalıpyargıların geçerli olup olmadığının belirsiz olduğunu ifade ederler. Unger ve Crawford'a göre bir orkestrada flüt çalanların çoğu erkek olmasına rağmen bir erkek çocuğun flütün kızlara yönelik bir çalgı olduğunu düşünmesi, cinsiyete yönelik müzik kalıpyargıların gerçeği yansıtmaması anlamı taşımaktadır (aktaran, O'Neill 1997:47).

Müzik performansı da bu karmaşık ve farklı fikirlerin yer aldığı sürecin önemli bir parçasıdır. İnsanların müzik tercihleri ile müzikteki önyargıları arasında doğrudan bir ilişki söz konusu olabileceği gibi farklı müzik türleri ve dinleyenlerine yönelik olumlu ya da olumsuz önyargıları da olabilir. Müzik algısı ve müzik tercihlerini ele alarak anlaşılan müzikal önyargılar ve kalıpyargılar bireyin algısına ve öznel tercihlerine göre şekillenir. Kimlerden olduğumuzu söylerken ister istemez kimlerden olmadığımızı da belirttiğimiz gibi aynı şekilde tercihlerimizin tercih etmediğimiz şeyleri de belirlediğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu tercihlerimiz, diğer tercihlerde bulunan kişi ya da gruplara karşı vereceğimiz tepkiyi de belirler.

North ve Hargreaves (1999), çeşitli müzik türleri ile ilgili kalıpyargıların varlığını gösteren çok sayıda kanıt olduğunu belirtmiş ve liste (chart) pop, alternatif pop ve klasik müzikle ilgili kalıp yargılara ilişkin deneysel kanıtlar sunmuştur. Bu müzik fanlarının kendi müzik zevklerini paylaşan kişiler hakkında olumlu, paylaşmayan kişiler hakkında ise olumsuz değerlendirmeler yaptığı anlaşılmıştır (North ve Hargreaves, 2007:473, akt. Şenel, 2013).

Müzikte önyargı, müzik dinleyicilerinin farklı müzik türlerine yönelik düşüncelerini tanımlar. Bu önyargılar müziğin kendisi kadar dinleyicilerinin de çeşitli özelliklerini (fiziksel, sosyal, kültürel, psikolojik vb.) kapsar.

Klasik Müzik ve Müzikte Değer

Söz konusu olgunun işaret ettiği en önemli kavramın kültürel elitizm olduğu kaçınılmazdır. Bu durum sadece araştırmacıların içindiği bulunduğu kollektivitede değil (Senfoni, Opera, Konservatuvar, vb.) kültürel sermayelerinde, ikili ilişkilerinde, yeme-içme, televizyon programı seçme tercihlerinde de kendilerini alt kültür ya da alt sınıf olarak adlandırdıkları sınıftan ayrına en önemli özellikleri olarak gözlemlenmiştir.

Pilot Çalışma

Çalışma bir sanatta yeterlilik tezi olarak planlanıp, Türkiye'de Devlet Konservatuvarı, Devlet Senfoni Orkestrası ve Devlet Opera ve Balesi bulunan İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Eskişehir, Samsun, Antalya, Adana Mersin, Trabzon şehirlerinde yaşayan 75 kadın 75 erkek toplam 150 klasik müzik performansçısı ile görüşmeler yapılarak tamamlanacaktır. Bu çalışma ise sadece tez çalışmasını yönlendirmek amacıyla yapılan pilot çalışmanın sonuçlarını içermektedir.

Pilot Çalışma Katılımcılarının Bilgileri

Pilot çalışmaya İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Eskişehir, Samsun kentlerinde yaşayan, bu şehirlerdeki Devlet Konservatuvarları, Devlet Senfoni Orkestraları, Devlet Opera ve Balesi ve çeşitli orkestralarda görev yapmakta olan 28-66 yaş aralığında 15 erkek ve 15 kadın toplam 30 klasik müzik performansçısı katılmıştır. Katılımcılar piyano, klavsen, keman, viyola, viyolonsel, kontrabas, flüt, klarinet, korno performansçıları ve şan sanatçılarından oluşmaktadır.

Katılımcılara 8 soru yöneltilmiştir:

1- *Klasik müzik size ne ifade ediyor?*
2- *Bir klasik müzik sanatçısı olarak kendinizi ayrı bir yerde konumlandırıyor musunuz?*
3- *En çok sevdiğiniz müzik türü klasik müzik midir?*
4- *En iyi müzik türü sizce klasik müzik midir?*
5- *Neden en iyi müzik türü klasik müziktir?*
6- *Klasik müzik izlerkitlesinin ortak özellikleri sizce nelerdir?*
7- *Ülkemizde en çok dinlenilen müzik türü sizce nedir?*
8- *Arabesk/pop izlerkitlesinin ortak özellikleri sizce nelerdir?*

1-Klasik müzik size ne ifade ediyor?

"Meslek, hayat, gerçek müzik, kusursuzluk, romantizm, huzur, müzikal zekanın en üst düzeyde kullanıldığı müzik türü, estetik ve kuramın güzel bir şekilde harmanlanması, demokrasi."

2-Bir klasik müzik sanatçısı olarak kendinizi ayrı bir yerde konumlandırıyor musunuz?

Evet	Hayır
8	22

3-En çok sevdiğiniz tür klasik müzik midir?

Evet	Hayır	Diğer
11	7	12

"Diğer" cevabı veren 12 katılımcının yanıtları şu şekildeydi:

"Tür olarak değil, performans olarak bakıyorum ve performansı iyi yapılmış tüm müzik türlerini seviyorum", "müzik türlerini ayırt etmiyorum", "klasik müzik sevdiğim türlerden biridir", "iyi icra edilmiş tüm müzik türlerini seviyorum", "en sevdiğim müzik türü değişir".

4- En iyi müzik türü sizce klasik müzik midir?

Evet	Hayır	Göreceli
9	6	15

"Göreceli" yanıtını veren 15 katılımcının yanıtları şu şekildeydi:

"Müzik türlerini en iyi/en kötü olarak sınıflandıramayız/adlandıramayız", "herkesin en iyisi değişir", "o an içinde bulunduğum ruh halime/moduma göre en iyi müzik değişir", "en iyi olmakla birlikte en sofistike müzik türü klasik müziktir", "müzik türleri birbirinden etkilenir, birbirini besler, o yüzden şu tür en iyidir diyemeyiz", "en yüce müzik türü klasik müziktir".

5-Neden en iyi müzik türü klasik müziktir?

"Başka müzikleri yapmadan önce eğitimini almamız gereken bir müzik türü.", "Ne mastering'e, ne mix'e ihtiyacı olmayan, naturel bir müzik.", "Dahice yapılmış bir müzik, içinde matematik var.", "O dönemlerde yaşayan insanların hikayelerini doğal bir şekilde kağıda dökmeleri, çok saf duygularla yazılması gibi nedenlerden klasik müziğin çok doğal bir müzik olduğunu düşünüyorum. Bence en doğrusu klasik müzik.", "Çünkü çok programlı, çok düşünülmüş, hiçbir şey tesadüfi değil, bilinçli.", "Eğitimi çok derin ve uzun süreli. Klasik müzikle başladığınız

zaman her türlü müziği yapabiliyorsunuz, o yüzden klasik müziği temel olarak görüyorum.", "Gelişim gösteren birşey klasik müzik. Barok dönemden şimdiye kadar devam ediyor. Yerinde sayan birşey değil. Her zaman kendini geliştiren birşey. Ve insanı sürekli farklı açılardan bakmaya yöneltiyor.", "İnsanların çok sesli müziği algılaması biraz zaman alabilir, ama klasik müzik dinleye dinleye kulaklarının geliştiğini, kulakları gelişince de popüler müzikle, evrensel ve çok eski zamanlardan bu yana çok güzel bir şekilde gelmiş, kalmış sanat eserlerini ayırt edebilme yetisini öğrenebildiklerini düşünüyorum.", "Çok yüce bir müzik."

6-Klasik müzik izlerkitlesinin ortak özellikleri sizce nelerdir?

"Yüksek eğitim ve yüksek kültür düzeyine sahip, ekonomik durumu iyi olan, ailesinde klasik müzik dinleyen/klasik müzik ile uğraşan insanlara sahip elit kitleler."

7-Ülkemizde en çok dinlenilen müzik türü sizce nedir?

Yanıtlar 30 katılımcıda da keskin bir şekilde Arabesk ve Pop türlerinde birleşti. 3 katılımcı günümüzde pop müziğin arabeske doğru kaydığını ve bu türlerin birleşiminden "Arabesk-Pop" olarak adlandırdıkları bir tür meydana geldiğini belirtti.

8-Arabesk/pop izlerkitlesinin ortak özellikleri sizce nelerdir?

"Müzik kulağı olmayan, hayatında hiç klasik müzik dinlememiş, düşük eğitim düzeyi ve düşük kültür düzeyine sahip, cehalet ve acıdan beslenen, başkalarının hayatına özenen, yoz ve parasız, yaşadığımız coğrafya nedeniyle bu müzikleri dinleyen ve zeka aramayan insan tipolojisi."

Sonuç

Çalışmada müzik algısı, müzikte önyargı, klasik müzik ve müzikte değer kavramları açıklanıp kuramsal çerçeve belirlenmiştir. Bu kuramsal çerçeveyle bağlantılı olarak katılımcılarla klasik müziği algılamaları ve diğer müzik türlerine yönelik düşünceleri ile ilgili bilgi sahibi olmamızı sağlayacak açık uçlu soruların yer aldığı görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Açık uçlu sorular güvenirlilik ve görüşmeye katılan kişilerin tamamen kendi görüşlerini yansıtması yönünden önemlidir.

Yapılan görüşmelerde çıkan sonuçlar önemli verileri işaret etmektedir. Katılımcıların ilk sorularda çok ciddi bir tavır ile "elitist olma" tavrından kaçındıklarını gözlemlesek de, arabesk/pop izlerkitlesini tanımlarken kullandıkları olumsuz ifadeler, neredeyse tüm katılımcılar tarafından klasik müzik dışında kalan hemen her tür için kullanılmıştır. Bunun bir önyargı değil de klasik müzik dışında kalan türlere karşı be-

lirginleşmiş bir yargı olduğunu söylemek mümkün. Bu da doğrudan olmasa da klasik müziği tanımlarken kullandıkları sözcükler değerlendirildiğinde klasik müziğin onlar için en iyi müzik türü olduğunun bir kanıtı olarak düşünülebilir.

Kaynakça

Albayrak, Umut (2015). "Müzik beğenisinde Kültürel Sermaye ve Kültürel Elitizm: Kıbrıs Örneği" Yayımlanmamış Doktora Tezi(dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilimdalı

Cüceloğlu, Doğan (2012). "İnsan ve Davranışı", Remzi Kitabevi, 25. Basım, İstanbul

Erdal, Barış (2009). "Müzik Türlerinin Tercih Edilmesinde Kişilik Özellikleri ve Beğeni İlişkisi" Doktora Tezi(dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilimdalı,

Gilles, H., Denes A., Hamilton D. L., Hajda J. M. (2009). "Striking a Chord: A Prelude to Music and Intergroup Relations Research", Group Processes & Intergroup Relations, Sayı; 12, 291–301 S.

Hargreaves, David J., Miell Dorothy, MacDonald Raymond A.R. (2002). What are Musical Identites and Why Are They Important?, Musical Identites, Der; Oxford University Press

Hargreaves, David J. (1987). The Developmental Psychology of Music, Cambridge University Press, Cambride

Hargreaves, David J., North Adrian C. (1997). "The Social Psychology of Music", The Social Psychology of Music, Der; David J. Hargreaves, Adrian C. North, Oxford University Press, 1-21 S.

Hargreaves, David J., North Adrian C. (1999). "The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology" Psychology of Music, Sayı; 27, 71 S.

North, Adrian C., Hargreaves David J. (2007). "Lifestyle correlates of musical preference: 3. Travel, Money, Education, Employment and Health", Psychology of Music, Sayı; 35, 2007, 473-497 S.

O'Neill, Susan (1997). "Gender and Music", The Social Psychology of Music, Der; David J. Hargreaves, Adrian C. North, Oxford University Press, 46-63 S.

Rentfrow, Peter J, Gosling Samuel D. (2006). "Message in a ballad: The Role of Music Preferences in Interpersonal Perception; Psychological Science, Sayı; 17 Mart, No.3 236-242 S.

Rentfrow, Peter J., Gosling Samuel D. (2007). "The Content and Validity of Music-Genre Stereotypes Among College Students", Psychology of Music, Sayı; 35, 306–326 S.

Rentfrow, Peter J., McDonald Jennifer A., Oldmeadow Julian A. (2009). "You Are What You Listen To: Young People's Stereotypes about Music Fans", Group Processes & Intergroup Relations Sayı; 12, 329–344 S.

Şenel, Onur (2013). "Müzik Algısı, Müzik Tercihi ve Sosyal Kimlik Bağlamında Müzikte Önyargı ve Kalıp Yargı" Yayımlanmamış Doktora Tezi (Dan. Prof. Dr. Fırat Kutluk), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Performansa Şekil Veren Bir "Alan" Olarak "Fullmoon" Örneği

"Fullmoon" , The "Field" As A Performance Changer

BURÇE ULUBİLGİN*

ÖZET

Pierre Bourdieu'ya göre toplumda yapısal-nesnel ilişkiler ağının, insanlar arası görünür ilişkilerin ve etkileşimlerin şeklini ve içeriğini belirlediği bir alan söz konusudur. İnsanlar; sanat, bilim, ekonomi ve siyaset gibi farklı hayat alanları, kendilerine ait kurallar, düzenlilikler ve otorite biçimlerine sahip farklı yaşam alanları oluşturma eğilimindedirler. Bu alanlar eylemleri ve yapıyı, yani alana dahil olan bireylerin davranışlarını ve bunun sonucu üreteceği sermayeyi dışarıdan şekillendirirler. İçinde tuttuğu bireylere benimseyebileceği kazançlar, bedeller ve hareket eşitlilikleri sunarlar. Alanların her biri kendi iç mantığı ve değer potansiyeline sahip olduğu için, her bir alanın işleyişinde, sosyolojik belirleyiciliğe sahip olan "oyunun kuralları" söz konusudur. Bu kurallar sabit olmamakla birlikte belirli bir ödül etrafında oyuncuların rekabeti sonucunda değişir. Bourdieu alanların içinde bulundukları şeye kendi belirlenimlerini dayattığından söz eder ve bunu "güç alanları" olarak tanımlar.

Bu çalışmada farklı müzisyenlerin sahne aldığı bir müzik organizasyonu olan Fullmoon, kendi "oyun kuralları" bulunan ve bu sebeple içerisine dahil ettiği müzisyenlerin performansında değişikliklere sebep olabilen, bir alan olarak ele alınacaktır. Fullmoon ayda bir kez, bir organizatör aracılığıyla İzmir'de düzenlenen, gecede 3-4 yerel grubun sahne aldığı, bir müzik olayıdır. Müzisyenler organizatör/aracı, tarafından davet edilerek ya da başvuruda bulunanlar arasından yine aracı tarafından seçilerek etkinlikte yer alırlar. Bir yılı aşkın bir süredir devam eden etkinliklerde, pek çok müzik grubunun akustik performansı dikkat çekicidir. Bu müzisyenler İzmir yerelinde farklı yerlerde de performans sergilerler. Bu grupların diğer performansları ve kayıtlı medyaları incelendiğinde kimisinde dikkate değer bir farklılık gözlenir. Yaptıkları müziği stoner metal olarak tanımlayan grupların dahi o müziğin uzlaşımsal kodlarına hiç uymayan bir biçimde akustik performans sergilediği ve çalgılarını bu bağlamda değiştirdiği görülmüştür. Organizasyonun müzisyenler üzerinde söylemsel olarak böyle bir talebinin bulunmadığı organizatör tarafından belirtilir ve görüşme yapılan müzisyenler de bunu doğrular. Ancak; bu organizasyonun gereği olarak olağandan farklı, akustik bir performansın gerçekleştirildiği de müzisyenlerce kabul edilir.

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, burce.ulubilgin@ogr.deu.edu.tr
Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, İzmir, burce.ulubilgin@ogr.deu.edu.tr

Bu çalışmanın amacı; Pierre Bourdieu'nun ortaya koyduğu "alan" "sermaye", "strateji" ve "oyunun kuralları" kavramlarından faydalanarak, Fullmoon örnek olayındaki tını ve performanstaki değişimi ve buna bağlı parametreleri anlamaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Alan, Sermaye, Strateji, Oyunun Kuralları, Bourdieu, Fullmoon.

ABSTRACT

According to Pierre Bourdieu, there is a "field" that, structural-practical relations network determines content of visible relations and interactions between people in the society. People tend to form life fields as art, science, economy and politics, rules which belong to their selves, different habitats which has regularities and structures of authority. That fields give shapes to behaviors of individuals who are included to area and the capitals which created as a result of their behaviors, in other words actions and structures, from without. It offers might adopt gains, prices and motion equations to people who kept inside of the field. Because of each of that fields have their own internal logic and potential of value, there is "rules of field" which have sociological decisiveness on mechanism of each fields. That rules are not fixed although, they change by rivalry of player around a reward. Bourdieu makes mention that, fields imposes their determinations. He conceptualized this as "force field".

In this case will be discussed about Fullmoon which has own "rules of field" and changes performance of the musicians who take place in the organization, as a field. Fullmoon is a music organization which arranges by an organizer per month in İzmir. In all events 3 or 4 band or musicians take stage. Musicians are invited by organizer or chosen from appliers by organizer. In the ongoing for more than one year events acoustic performances of many bands is noteworthy. These musicians take stage in the other local spaces too. When those bands other performances and records have investigated, notable differences are observed. Even though the bands defining their music as stoner metal, display acoustic performance and change the instruments which do not match this genre's conventional codes. Organizer specifies that, organization does not request discursively for the timbre changes. During the interviews, musicians verifies this. On the other hand, the same musicians accept the differences of the performance and timbre as the need of organization.

The aim of this study is; to determine changes of performance and timbre in Fullmoon case while taking advantage from Pierre Bourdieu's concepts "field", "capital", "strategy" and "rules of field".

Keywords: Field, Rules of Field, Capital, Strategy, Bourdieu, Fullmoon

Giriş

Fullmoon ayda bir kez İzmir yerelinde gerçekleştirilen bir müzik organizasyonudur. 2015 yılında ilk kez Ezgi Pehlivan tarafından düzenlenen organizasyon hala etkinliklerine devam etmektedir. İsmini de aldığı dolunay gecelerinde gerçekleştirilen etkinliklerde 3 ya da 4 müzisyen veya müzik grubu sahne alır. Müzisyenler çoğunlukla kendi bestelerini seslendirir ancak; yalnızca cover şarkılardan oluşan repertuvara sahip müzisyenler de bulunmaktadır. Müzisyenler bu etkinlikten hiç bir maddi gelir elde etmezler. Dinleyiciler organizasyona katılmak için bilet satın almaz, bunun yerine çeşitli çocuk kütüphanelerine bağışlanmak üzere kitap vererek etkinlik alanına giriş yapılır. Dinleyiciler organizasyon süresince masa ve sandalye kullanmaz, yerlere oturur. Böylelikle "mekandan farklı" bir atmosfer oluşturulmuş olur.

Bu organizasyonun bir diğer önemli özelliği de özellikle katılan müzisyenlerin tercih etme sebebi olan profesyonel düzeyde bir görüntü ve ses kaydının alınmasıdır. Ayrıca canlı performans kaydı şeklinde alınan bu kaydın organizasyonun Youtube kanalı başta olmak üzere sosyal medya hesaplarından dağıtılması da büyük bir reklam aracı olması sebebiyle müzik gruplarının bu organizasyonu tercih etme sebeplerindendir.

Bunun yanı sıra yakın bir tarihe kadar organizasyon akustik diye tabir edebileceğimiz bir icra biçimindeki performansları yaptırmış ve yayımlamıştır. Bu sebeple akustik bir icraya dayalı performans sergilemeyen müzisyenler de Fullmoon'a katılabilmek için kendi müziklerini ona uygun biçimde dönüştürmek zorunda kalmışlardır. Bu anlamda Fullmoon organizasyonunda yer alan katılımcılar, onların belirli davranış biçimleri ile sergilenen performanslar bize Pierre Bourdieu sosyolojisindeki "Sermaye", "Alan" ve "Strateji" kavramlarının işletilebilir olduğunu göstermektedir. Çalışmanın amacı metal müzik grubu olan Mary Janes Hits grubu örneği üzerinden "Sermaye", "Alan" ve "Strateji" kavramlarının Fullmoon örnek olayı bağlamında ne şekilde karşımıza çıktığını incelemektir.

Pierre Bourdieu'da "Sermaye", "Alan" ve "Strateji"

Pierre Bourdieu toplumu ele almak için "sosyal uzam" kavramını kuramsallaşmıştır. Ona göre bireylerin sahip olduğu "sermayenin" azlığına veya çokluğuna göre konumlandığı ve ilişkilerini düzenlediği bir sosyal uzam söz konusudur. Bu sermayeleri koruma ya da daha fazlasına sahip olma adına sosyal uzam içerisinde çeşitli mücadeleler gerçekleştirilir. Bu

durumda sosyal uzam Pierre Bourdieu'nun "alan" adını verdiği bir savaş merkezinde gerçekleştirilen mücadeleler bütünüdür. (Jaurdain ve Naulin, 2016)

Bourdieu, Karl Marx'ın iktisat alanında kullandığı "sermaye" kavramını sosyolojiye taşıyarak ona sosyal uzamda bireylerin birbirine göre konumunu belirleyen bir birikim anlamı kazandırmıştır. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 105) Marx'ın iktisadi sermaye kavramına ek olarak Bourdieu üç yeni sermaye çeşidi daha tanımlar ve bunları "kültürel sermaye", " toplumsal sermaye" ve "Simgesel Sermaye" olarak adlandırır. İktisadi sermaye salt ekonomik kaynakların elde bulundurulması anlamına gelir. Bourdieu bir bireyin iktisadi kaynaklarının bütünü, yani hem maddi mal varlığı hem de geliri olarak tanımladığı iktisadi sermayenin, diğer sermaye türlerine erişimini kolaylaştırdığından da söz eder. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 106) Kültürel sermaye ise bir alanda gücü elinde bulunduranların (bugünkü anlamıyla devletin) eğitim yoluyla ailelere ve dolayısıyla bireylere aşıladığı yapıdır. Yani bir nevi "bilgi sermayesidir". (Bourdieu ve Wacquant'dan Aktaran Özsöz, 2009). Başka bir tanıma göre kültürel sermaye, eğitimsel nitelikten, uyumlu tavır ve tarzlardan veya ilgi çeken ürün ve varlıklara hükmedilmesinden anlaşılabilen bir formdur (Crossley'den Aktaran Özsöz, 2009). Bourdieu kültürel sermayenin üç farklı biçimde bulunabileceğini söyler. Bunları; "Bedenlenmiş halde", "nesneleştirilmiş halde" ve " kurumsallaştırılmış halde" şeklinde isimlendirir. Benimsenmiş halde bulunan kültürel sermayeleri yetenek bilgi ve beceriler olarak sıralar. Nesneleştirilmiş halde bulunan kültürel sermayeler ise tablolar, kitaplar, cihazlar gibi kültürel mallardır. Kurumsallaştırılmış kültürel sermayeleri de öğrenim yolu ile elde edilmiş unvanlar olarak tanımlar. Toplumsal sermaye, birbiriyle tanışma ve karşılıklı tanımaya dayalı aşağı yukarı kurumsallaştırılmış kalıcı bir ilişkiler ağına bağlı mevcut veya potansiyel kaynaklar bütünüdür. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 107) Birey ilişki ağı ne kadar genişse ve ilişkide bulunduğu kimselerin iktisadi ve kültürel sermayeleri ne kadar güçlü ise o kadar büyük bir toplumsal sermayeye sahiptir. Çünkü tüm ilişkiler eş değerli değildirler. Kimi ilişkiler diğerlerinden daha çok getiri sağlarlar ve bu sebeple toplumsal sermayenin çarpan etkisi vardır. Simgesel sermaye ise toplumsal tanınırlık ve prestij kavramlarına atıfta bulunur. Bourdieu simgesel sermayenin tanındığı ve bilindiği takdirde iktisadi veya kültürel sermayeden ibaret olduğunu belirtir. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 107) Yani tanınırlık kazanmış kültürel veya iktisadi sermaye simgesel sermayeyi üretir.

Yaşanılan toplumsal dünyayı, yani sosyal uzamı tanımlamak için kullanılan "alan" kavramı ilk olarak Pierre Bordieu'nun 1966 yılında yaptığı "Entelektüel alan ve yaratıcı proje" adlı çalışmasında karşımıza çı-

kar. Bourdieu alan kavramını tanımlarken bu kavramı "hem Weber'e karşı, hem de Weber ile" kurduğunu, yani Weber'den etkilendiğini, ancak yerine göre onu yapı-bozumuna uğrattığını belirterek söze koyulmuştur (Corcuff'tan Aktaran Özsöz, 2009). Ona göre sosyal uzam, sanatsal alan, iktisadi alan, dini alan, siyasi alan ve sportif alan gibi pek çok toplumsal alandan meydana gelir. Alanlar kuramında ise toplumsal hayatın bu farklı yönleri arasındaki yapı ve işlev farkını açıklamıştır. (Jaurdain ve Naulin, 2016)

Bordieu, alanları değişen toplumsal dünyanın artan farklılaşma süreçleri sayesinde toplumsal hayatın çevrelerinin özerkleşmesi olarak ifade eder. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 122)Bir toplumsal alanın özerkleşmesini ise o alanın gerçek ve ona özgü bir amacın tanımlanmasından geçtiğini söyler. Örneğin sanat alanında bu amaç tanınırlık olabilir. Bir alan içerisinde bulunan bireyler bu alana ait sermayeyi elde etmek veya elde tutmak için mücadele ederler. Bu sermayeye sahip olup olmamak ya da sahip olunan sermayenin miktarı ve niteliği bireylerin alan içerisindeki konumunu belirler. Hakim pozisyonlara duyulan ihtiyaç mücadelelerin devamına, mücadelelerin devamı ise alanın varlığını sürdürmesine sebep olur. Sosyal uzam gibi alan da içerisine dahil olan bireylerin konumları ve bu konumlar arası ilişkilerine bağlı şekillenir.

Bourdieu, alan kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için oyun metaforunu kullanır. Bir oyunda; oyuncular, onların yatırımları, çıkar amaçları, stratejileri, açıkça ifade edilmeyen kurallar ve herkesin sahip olduğu kartlar yani sermayeler vardır. Oyuncular, genel anlamda toplumdur ve oyun sonunda beklentilerini sağlamaya yönelik yatırımlar yaparlar. Bu yatırımlar riske attıkları sermaye parçalarıdır. Asıl sermaye ise, her oyuncunun ellerinde bulundurdukları kartlarıdır. Kişilerin sermayesine göre alandaki kazanma/kaybetme şansı farklılık gösterdiği, yani oyunun oynandığı yer ise alandır. (Özsöz, 2007: 17)

Alanların her biri kendi iç mantığı ve değer potansiyeline sahip olduğu için, her bir alanın işleyişinde, sosyolojik belirleyiciliğe sahip olan "oyunun kuralları" söz konusudur. (Palabıyık, 2011) Bu kurallar sabit olmamakla birlikte belirli bir ödül etrafında oyuncuların rekabeti sonucunda değişir. Kimi zaman bu ödül tekel kurma ve otorite kazanma olabileceği gibi çevresine toplayabileceği bir izleyici topluluğu, bununla birlikte gelen bir tanınırlık ve prestij olabilir. Bourdieu alanların içinde bulundukları şeye kendi belirlenimlerini dayattığından söz eder ve bunu "güç alanları" olarak tanımlar. (Jaurdain ve Naulin, 2016: 124-125) Söz gelimi bir konser organizasyonu davetlilerine sessiz olmak ve akışı bozmadan hareket etmek gibi kendi kuralları içerisinde davranmayı dayatır. Bu alanlar içerisinde var olmak isteyen birey, alanın kuralları içerisinde konumlanmaktan başka bir yol izleyemez. Her alanın oyun kuralı o alan

içerisinde tanımlanmış sermayeyi elde etme yoludur. Örneği akademik alan içerisinde elde edilecek unvan için tez verme zorunluluğu bu alanın kuralı olabilir. Başka bir deyişle bir alan, içinde bulunan bütün olgulara (özne ve nesne) kendi doğrularını dayatan bir ilişkiler bütünüdür. (Özsöz, 2009) Bir alanın sermayesine sahip olmak isteyen birey, sermayeyi elde edebilmek için alanın kurallarını kabul etmelidir. Buna örnek olarak Calhoun'un (2007) "sanatçı, özgürlüğünü genel toplumsal bağlamıyla ilişki içinde, kesinlikle sanatsal alana yatırımların dayattığı belirlenimleri kabul ederek kazanır" sözü gösterilebilir. (Aktaran Özsöz, 2009)

Ancak Bourdieu alan tanımını yaparken, alan içerisinde bulunan aktörlerin doğrudan kuralları uygulayan ve boyun eğen eyleyiciler olduğu görüşüne karşı çıkar. Bunu açıklayabilmek için de "strateji" kavramını ortaya atmıştır. Strateji kavramını katı yapısalcı görüşe karşı, eyleyicilerin yalnızca kurallara boyun eğen özneler olmadığını ve önemli bir role sahip olduklarını açıklamak için kullanan Bourdieu bireylerin zaman içerisinde tepki veren "stratejistler" olduğunu vurgular. O halde davranış, kurala ya da norma doğrudan uymaz, stratejiktir; çünkü bu kavramın da işaret ettiği gibi gündelik pratiklerini yürüten aktörler, zaman içinde ve geçmiş deneyimleri aracılığıyla, tam kavrayamadıkları bir engeller ve fırsatlar labirenti içinde hareket ederler. (Bourdieu'dan Aktaran Swartz, 2011: 142)

Strateji kavramı, eylemin normlar ve kurallara koşulsuz bir şekilde boyun eğme olduğu düşüncesiyle tam olarak kavranamayacağı görüşüne dayansa da, normlara dayalı davranışları da kapsar. (Bourdieu'dan Aktaran Swartz, 2011) Bourdieu strateji kavramı ile kişilerin davranışlarını tamamen normların ve kuralların kısıtlamalarından etkilenmeden gerçekleştiği fikrini savunmaz. O, eylemin normatif durumlarda bile bir belirsizlik içerdiğini, eylemlerin zaman içinde meydana geldiğini ve eylemde bulunan aktörlerin genellikle sonuçları açık bir şekilde tasarlayabilmekten uzak olduklarını ifade eder. Ona göre en çok kemikleşmiş davranış biçimleri dahi stratejilere izin verir; çünkü bireylerin zamanla oynama imkanı vardır. (Swartz, 2011: 141-142)

Bourdieu tüm eylemlerin bir çıkara dayandığını savunur. Çıkar fikrini, maddi olmayan malları da içine alacak şekilde genişletir; ister maddi ister simgesel unsurlara yönelik olsun, bütün pratiklerin temelde "çıkarlı" olduğunu savunur. (Swartz, 2011: 143) Simgesel çıkar ile maddî çıkar, eşit derecede nesnel çıkar biçimleri olarak görülür. Aktörler, maddî çıkarlar kadar simgesel çıkarları da elde etmeye çalışır ve belirli koşullar altında biri lehine diğerini gözden çıkarabilirler. (Swartz, 2011: 134-136) Bourdieu aktörlerin toplumsal normlara ya da kurallara uyup

uymamalarının, önceden belirlenmiş ritüelleri yerine getirip getirmemelerinin onların çıkarlarına bağlı olduğunu savunur.

Strateji kavramı ile birlikte "aktörlerin, kurallara uyan ya da normlara itaat eden kişiler değil, çeşitli durumların sunduğu fırsatlara ya da engellere tepki veren stratejik doğaçlamacılar" olduğu bu tepkileri de nesnel çıkarlar doğrultusunda şekillendirdikleri sonucuna ulaşabiliriz. (Swartz, 2011: 144)

Fullmoon Müzik Organizasyonu

Fullmoon, İzmir yerelinde bir yılı aşkın bir süredir gerçekleşen bir müzik organizasyonudur. Organizasyon Ezgi Pehlivan tarafından ilk kez 4 Nisan 2015'te düzenlenmiştir. Fullmoon fikri Ezgi Pehlivan'ın aktarımı ile Londra'da başlayan ve buradan dünyaya yayılan bir başka müzik organizasyonu "*Sofar*"'dan etkilenerek oluşmuştur. Sofar ismi, Songs From A Room yani bir odadan gelen şarkılar anlamına gelen kelimelerin baş harflerinden oluşturulmuştur. Her etkinlik farklı kişilerin evlerinde farklı müzisyenlerin yer aldığı aylık olarak tekrar eden küçük dinletiler şeklinde gerçekleştirilir. Ünlü olmayan ama yetenekli yerli müzisyenlerle tüketim kültürü üzerine kurulu konserlerden kaçacak yer arayan müzikseverleri bir araya getiren bir etkinliktir. Etkinlikler ücretsiz olup katılım e-posta yolu ile yapılan başvurular sonucu kabul edilmeyle mümkün olur. 2013 yılından beri İstanbul'da da gerçekleşmektedir. Bu organizasyonun Türkiye'de gerçekleşen ilk etkinliğine katılan Hürriyet gazetesi yazarı Ceyda Ulukaya, Sofar'ı anlatırken kimin çalacağının ya da organizasyonun kimin evinde gerçekleşeceğinin belli olmadığını, yalnızca açıklanan bir tarih üzerinden yer ayırtıldığını ifade eder. Ulukaya, ilk konserde edindiği izlenimleri ise şöyle aktarır;

> Yaklaşık 75 kişi, konfor arayışına girmeksizin nereyi bulduysa oraya oturdu. Konser tam vaktinde başladı, kimse kimseyi rahatsız etmedi ya da konserin atmosferini bozacak bir davranış sergilemedi. Tek amaç müziğin keyfini çıkarmaktı ve öyle de oldu. Olay, bir oturma odasında gerçekleşince, müzisyenlerle dinleyiciler arasındaki hiyerarşi de ortadan kalktı. Karşılıklı esprilere dönüşen diyaloglar, mola anlarında sohbetler, sahneyi toparlarken yardımlaşmaya dönüştü…" (Hürriyet Gazetesi, 9 Aralık 2013)

Sofar ve alışılmadık konser anlayışı tüm dünyada büyük hayran kitleleri oluşturmuştur. Bu etkinlikte çekilen videolar Youtube'ta paylaşılarak pek çok dinleyiciye ulaşır. Sofar'ın tüm bu özelliklerinden etkilenen Ezgi Pehlivan Sofar'ı İzmir'e de getirmek için harekete geçtiğini anlatır. Bekledikleri yanıtı bir türlü alamadıklarını dile getiren Pehlivan, bir kaç ay bunun için çabaladıklarını ancak çabalarının sonuçsuz kaldığını ifade

eder. Pehlivan, İzmir'de müzik dinleyebilecekleri yerlerinin kalmadığını, bu sebepten artık dışarı dahi çıkmak istemediklerini ve İzmir'de de Sofar gibi bir şeyler yapmak istediğini Fullmoon fikrinin bu şekilde oluştuğunu aktarır.

Sofar'dan büyük izler taşıyan ilk etkinlik organizasyon kurucusu Ezgi Pehlivan'ın evinde, sonraki birkaç etkinlik ise arkadaşlarının evinde gerçekleşir. İlerleyen süreçle birlikte dinleyicilerden gelen davetlerle onların evlerinde ya da bahçelerinde gerçekleşmeye devam eder. Etkinlik yalnızca fiili olarak orada bulunan katılımcılara ulaşmaz, çekilen videoları paylaşımı sebebiyle internet üzerinden "katılan" izleyicilere de ulaşır. Bu sebeple yer seçimi yapılırken videoları izleyen kişiler için de güzel bir görüntü sağlanabilmesi önemli bir etken olur. Bir diğer kriteri ise organizasyonda görev alan Can Kılıç "mekandan farklı" olmak olarak aktarır. İnsanlara kafeden ve bardan farklı bir müzik dinleme yeri, daha rahat edebilecekleri bir ortam sunmak istediklerini söyler. Her etkinlikte değişmeyen bir özellik de dinleyicilerin sandalye ve masalar kullanmak yerine yerlere oturmasıdır. Ezgi Pehlivan ve Can Kılıç ile yapılan görüşmede (7 Nisan 2016) etkinlik boyunca izler kitlenin yerlere oturma sebeplerinden birinin de bu "mekandan farklı" bir etki yaratma düşüncesi olduğunu belirtmişlerdir. Artan katılım taleplerini karşılayabilmek adına etkinlik giderek evlerin salonlarından çeşitli kültür merkezlerinin dans salonlarına, villaların bahçelerine, tiyatro çalışma alanlarına veya kafelere taşınır. Yaz aylarında açık alanlarda kış aylarında ise kapalı mekanlarda gerçekleştirilen etkinlik, No:42 gibi Alsancak'ta konumlanan bir kafede dahi gerçekleşse izleyici sandalye ve masaları kullanmaz, yerlere oturma kuralı burada da devam eder.

Organizasyon tek bir kişi tarafından kurulmuş olsa da bir ekip işidir. Görüntü ekibi, dekor hazırlayanlar, ton maister, girişlerde kitap toplayanlar, ses siteminin kurulumunu gerçekleştirenler gibi ayrı alanlarda sorumlu kişiler mevcuttur. Bu kişiler organizasyon kurucusunun arkadaşlarıdır ve maddi bir çıkar taşımadıkları ifade edilir. Bunun yanı sıra profesyonel bir çalışmaya ihtiyaç duyulan ton maisterlık gibi alanlarda gelir elde eden profesyonel kişilerle de çalışır. Maddi çıkar taşımayan diğer ekip üyeleri organizasyona dahil olma sebeplerini, görüntü ekibi gibi, kendi alanlarında gelişmek ve yardım etmek olduğunu aktarırlar.

Etkinlikte yer alan müzisyenler ücret almazlar ya da talep etmezler. Böyle bir beklenti içinde olan müzisyenlerle de karşılaştıklarını ancak yollarını hızlı bir biçimde ayırdıklarını anlatan Pehlivan bu konuda oldukça keskin olduklarını vurgular. Müzisyenlerin organizasyondan elde ettikleri reklam ile organizasyonun sürerliğinin sağlanması açısından bunun zaten bir kazan-kazan ilişkisine dayandığını aktarmıştır.

Etkinlikte yer alan müzisyenler yapılan başvurular sonucunda seçilerek organizasyonda sahne alabilir. Başvurular, müzisyenlerin performanslarını kaydettikleri, profesyonel olması gerekmeyen videolar ile e-posta aracılığıyla gerçekleşir. Seçimleri ise izlerkitlenin beğenilerini göz önünde bulundurarak bizzat kendinin yaptığını belirten Ezgi Pehlivan diğer canlı müzik mekanlarında çalan, esprili bir biçimde "saçma sapan" olarak tanımladığı popüler müziği tercih etmediklerinden, zaten gelen dinleyicilerin de aynı görüşlerde oldukları için Fullmoon'daki müziği tercih ettiğinden söz eder. Seçilen müzisyenler gelen başvuruların da neticesinde İzmir yerelindeki müzisyenlerden oluşur. İstisnai olarak farklı şehirlerden gelen katılımcılar da olmuştur.

Müzisyenlerin çoğu kendi bestelerini seslendirir. Bestesi olan gruplara öncelik verdiklerini dile getiren Pehlivan organizasyonun en önemli amaçlarından birinin de "kıyıda köşede kalmış" besteleri duyurmak olduğunu vurgulamıştır. İzmir canlı müzik piyasasında bestelerini paylaşmanın zor olduğu hem müzisyenler hem de organizasyon ekibi tarafından aktarılır. Etkinliklerde bestelerini çalan müzisyenlerin pek çoğu bestesini ilk defa Fullmoon'da seslendirdiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra cover şarkılar çalan müzisyen ve müzik grupları da bulunmaktadır. Yaz aylarında yapılan etkinliklerde çoğunlukla cover çalan gruplara ağırlık verdiklerini aktaran organizasyon ekibi, açık alanın getirdiği dinamizmi insanların eşlik edebilecekleri şarkılarla sürdürebildiklerini ifade eder. Kış aylarında ise yapılan kapalı alan etkinliklerinde sahne alan gruplar beste ağırlıklı olan gruplara öncelik verilerek sıralanmaktadır. Gecenin sonlarına ise yine dinamizmi arttırmak için hareketli coverlar çalan müzisyenler bırakılır.

Fullmoon'da sahne alan grupların çoğunda akustik olarak ifade edebileceğimiz icra şekli görülür. Burada akustik kavramının kullanış şeklini açıklamak gerekebilir. Kavram akustik bir biçimde ses üreten çalgıların kullanıldığı bir icra şekline gönderme yapar, ancak; bu çalgıların seslerini arttırabilmek için bir elektronik yapı kullanmadığı anlamına gelmez. Yani bu icra biçiminde ses efektlerine, doğrudan elektronik olarak ses üreten, synthisizerlar, klavyeler, elektronik davullar gibi çalgılara yer verilmez iken normalde akustik bir biçimde ses üretebilen fakat sesi arttırmak için belirli bir düzenekle elektronik hale getirilmiş elektrogitar, basgitar gibi çalgılar kullanılabilir. Bu aktarımdan yola çıkarak Fullmoon'da akustik bir biçimde performans sergileyen müzisyenlerin çoğunlukta olduğunu ancak bunun aksi durumların da istisnai olarak söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bestelerini çalan grupların pek çoğunda şarkıcı-söz yazarı durumu hâkimdir. Akustik gitar hâkimiyetinde seslendirilen besteler göze çarpar. Müzisyenler benzer giyim kuşam kodlarını paylaşır. Günlük kıyafet olarak adlandırabileceğimiz jeanler, ti-

şörtler ve rahat ayakkabılar tercih edilir. Müzisyenler dinleyicilerden farklı gözükmezler.

Zaman geçtikçe değişmeyen bir izler kitlenin oluştuğundan söz edebiliriz. Her katılmak isteyen kişinin dâhil olamadığı bu etkinliğe başvurmak için organizasyonun Facebook sayfası takip edilmeli, buradan ilan edilen başvuruların başladığı tarihlerde organizasyonun e-posta adresine başvuru gönderilmeli ve kabul edildiklerine dair bir yanıt alınmalıdır. Ancak Pehlivan, etkinliğin gerçekleştiği mekânın sınırlılığı sebebiyle herkesi kabul edemediklerini bu sebeple daha önce hiç katılmayan kişilere öncelik vermeye çalıştıklarını söyler. Bunun dışında katılımcılar yalnızca başvuru sırasına göre seçilir. Ancak başvuru yapıp katılamayacağını bildirmeden etkinliğe katılmayan kişiler bir sonraki etkinliğe başvursalar dahi bir etkinlik ceza alırlar ve katılamazlar. Her etkinlikte ortalama 100-150 kişi bulunur. Bu yüzden evlerden ziyade kültür merkezleri, dans salonları, villa bahçeleri gibi daha geniş yerlerde etkinlikler yaparak daha fazla kişiye ulaşmak istediklerini ifade edeler. Etkinliğe gelen kişilerin yaş ortalamasını yapmak zordur, çünkü 20'li yaşlarında gelenler olduğu gibi 50'li yaşlarında katılımcılar da bulunmaktadır ancak 25-35 yaş arası çoğunluktadır. Yaz aylarında yapılan etkinliklerde yaş ortalaması daha düşüktür. Dinleyiciler müzisyenler gibi ortak giyim kuşam kodlarını paylaşırlar. Rahat pantolon ve jeanler, basit tişört ve bluzlar, sandaletler ve rahat ayakkabılar şeklinde sıralayabileceğimiz bu tercihler günlük giyim kuşam kodları ile tamamıyla uyuşur.

İzleyici kitle yalnızca müzik dinlemek için değil farklı sebeplerle de organizasyona katılır. Bunların başında kitap bağışı yapmak, burada tanıştığı arkadaşları ile görüşmek ve organizasyonun sunduğu "özgür" ortamı deneyimlemek sıralanabilir. Girişlerde kitap toplama uygulaması etkinliğin başladığı günden buyana devam etmektedir. Bu uygulamanın katılımcılar tarafından bilinçli bir şekilde gerçekleştirildiği ve yardım etmekten kaynaklanan bir mutluluğa sebep olması insanların etkinliğe katılmalarında başlı başına bir sebep olabildiği vurgulanmıştır. Bu uygulama sayesinde gelen katılımcıların Can Kılıç'ın değimiyle "seçme gibi" olduğu belirtilir. Katılımcıların güler yüzlü, birbiri ile yardımlaşan, kullanılan etkinlik alanını kirletmeyen, dayanışma ve yardımlaşma içinde olan kişiler olduğu ve asıl beklentilerinin de mekanlarda kolay kurulamayan bu arkadaşlık ortamının oluşması olduğu belirtilir.

İzmir müzik piyasasında da ciddi değişikliklere sebebiyet verdiklerini aktaran organizasyon ekibi, canlı müzik yapılan yerlerin arttığını, haftada bir gece sahne alan grupların artık 3-4 gece sahne alabildiklerini ifade eder. İzmir müzik hayatında müzisyenlerin bestelerini çalamadıklarını Fullmoon'un buna olanak tanıdığını aktaran organizasyon ekibini

görüşme yapılan müzisyenler de destekler. Sahne alan müzisyenlerin pek çoğunun ilk kez bestelerini paylaştığını ifade etmesi önemlidir.

Fullmoon'un müzisyenler için oluşturduğu bir başka olanak ise çekilen profesyonel video klip ve ses kaydıdır. Gece boyunca bir ekip tarafından profesyonel kameralar ile çekilen görüntüler ve kanal kayıt olarak kaydedilen şarkılar etkinlik sonrası montaj, mix ve mastering işlemlerinden geçerek profesyonel bir video klibe dönüştürülür. Pek çok müzisyenin bunu yapabilecek bir imkana sahip olmadığı için performans sergilemek istediği mekanlara başvururken sıkıntı yaşadığı kendi reklamını yapamadığını anlatan Ezgi Pehlivan Fullmoon'a bu olanak için gelen müzisyenlerin varlığının da oldukça fazla olduğunu söyler. Fullmon'da sahne alan Akus Pakus grubu solisti Zümrüt Şahin, bu durumu "bedava materyal" olarak tanımlamış ve normalde hem çalmaları, hem kaydetmeleri, hem montajlamaları gerektiğini, tüm bu ekipmanlara ulaşmanın güç olduğunu ancak burada ücretsiz olarak bu imkana sahip olabildiklerini ifade etmiştir. Normalde böyle bir işlemin en az 5-6 günlerini alacağını ifade eden Akus Pakus grubu bas gitaristi Aykut Çerezcioğlu, bunu Fullmoon'da bir kaç saatlik bir çalışma ile elde ettiklerini üstelik organizasyonun Youtube sayfası ve sosyal medya hesaplarından paylaşılarak dolaşıma geçtiğini, bunun büyük bir avantaj olduğunu aktarmıştır. Bu husus önemlidir. An itibari ile yaklaşık 3,400 kişilik takipçiye sahip olan organizasyon sayfası müzisyenlerin dinleyicilere ücretsiz olarak ulaşmasını sağlayan büyük bir reklam kanalı gibi iş görür. Youtube kanalı üzerinden en çok izlenen videonun yaklaşık olarak 80,000 kişi tarafından en az izlenen videonun ise yaklaşık 1.500 kişi tarafından görüntülendiği düşünülürse bunun müzisyenler için oldukça önemli bir yayın kanalı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Fullmoon'da etkinliğin gerçekleştiği bir gün organizasyon ekibinin etkinliğin gerçekleşeceği yere gelerek dekor sahne ve benzeri detaylar için hazırlanması ile başlar. Yerlere katılımcıların oturması için matlar ve minderler konulur. Sahnenin kurulumu için teknik işlemler tamamlanır. Etkinlik saatinden yaklaşık bir saat önce müzisyenler soundcheck almak üzere etkinlik alanına gelir. Başlangıç saatine yarım saat kala dinleyiciler gelmeye başlar. Girişte kitaplarını teslim ederek isimlerini listeden onaylatan katılımcılar yerlere oturarak konumlanırlar. Yaz aylarında gerçekleşen etkinliklerde gündüz saatlerinden itibaren süren etkinlik yoga atölyesi ve dj performansları ile başlayabilmektedir. Etkinliğin başlama saati gelmesi ile birlikte içkilerini alan katılımcılar yerlerini alırlar. Sahne alan müzisyenlerin her biri arasında 10'ar dakikalık aralar verilir. Bu aralarda katılımcılar bir birleri ile veya müzisyenlerle sohbet ederler. Gecenin sonlarına doğru hareketlenen müzik eşliğinde pek çok katılımcının dans ettikleri görülür. Etkinlik sonunda, gelecek organizas-

yonun tarihi katılımcılara duyurulur. Bazı katılımcıların yardımı ile etkinlik mekanının toparlanması ve temizlenmesi ile organizasyon son bulur.

Bir "Alan" Olarak "Fullmoon"

Bourdieu alanları incelerken yapı ve işlev farklarını ele alarak çalışmalarına başlamıştır. Alanı, toplumsal alanın özerkleşmesi olarak tanımlarken bir alanın varlığının ona özgü bir amacının tanımlanmasından geçtiğini ifade eder. Bu bağlamda Fullmoon'un bir alan olarak incelenebilmesi için diğer alanlardan farklı yapı ve işlevlerine göz atmak gerekir. Fullmoon müzik dinleme veya icra etme yönü ile bir konser alanı, bir bar ya da kafe gibi bir işleve sahip olarak görülebilir. Ancak onu ayıran, yani onun "özerkleşmiş" olduğunu gözler önüne seren yapı ve işlev farkları söz konusudur. Bir kafe ya da barda müzik dinlemek ve eğlenmek için giden kişiler kitap bağışı yaparak buraya giriş yapamazlar. Müzisyenler sergiledikleri performansları için ücret almalıdırlar ancak Fullmoon'da bu ücret yerine elde edilmek istenen profesyonel bir video klip, reklamlarını yapabilecekleri bir yayın ağı ve bestelerini icra edebilecekleri bir ortamdır. Dinleyiciler bir bar yada kafeden farklı olarak yerlere oturarak müzik dinleme faaliyetini gerçekleştirirler. Katılımcılar ve müzisyenler diğer eğlence mekânlarından farklı giyim kuşam kodları tercih ederler. Fullmoon, topuklu ayakkabıların, gece kıyafetlerinin, kravatların ya da takım elbiselerin tercih edilmediği tamamen kendine özel giyim kuşam kodlarını barındıran özerk bir alandır.

Yine Bourdieu'nun tanımladığı oyun metaforu ile Fullmoon'u incelersek; onu alan olarak kabul edebilmemiz için kendine ait belirlenimleri, sermaye veya sermayeleri ve özne veya öznelerinin bulunması gerekir. Yani bir ödül, o ödül için oynanan oyun ve bu oyunun kuralları ile oyuncularının olması gerekir. Fullmoon içerisinde bulunan öznelere baktığımızda karşımıza üç farklı özne tipi gelir. Bunları müzisyenler, organizasyon ekibi ve katılımcılar olarak sınıflandırabiliriz. Bu üç farklı öznenin sergiledikleri davranışlar Fullmoon içerisinde, var olma sebepleri, elde etmek istedikleri ve feda ettikleri şeyler bakımından farklılıklar gösterir. Bu her bir özneyi oyun metaforu içerisinde birer oyuncu olarak ele alacak olursak organizatör, hatta onlar içerisinde farklı pozisyonlarda bulunan kişiler, müzisyenler ve katılımcıların oyunu oynama sebepleri farklıdır. Çünkü farklı ödüller için oyunu oynamaktadırlar. Bu ödüller organizatör için böyle gözükmese de maddi gelir yada ifade edildiği şekliyle sosyal çevre, müzisyenler için tanınırlık ve prestij, katılımcılar için arkadaşlık ilişkilerini geliştirme ve kültürel birikim elde etme olabilir. Tüm bu ödüller birer sermaye çeşidine gönderme yapar. Bu çalışma

müzisyenleri birer oyuncu/özne olarak ele alıp onların elde etmeyi amaçladıkları ödüller/sermayeler ve bunlar için gerçekleştirdikleri mücadelelere odaklanmaktadır.

Müzisyenleri birer özne olarak ele aldığımızda elde etmek istediklerinin yaptıkları müzikleri tanıtmak ve etkinlik sonrası hazırlanan profesyonel video ve ses kaydını elde etmek olduğu söyleyebiliriz. Müzisyenlerle yapılan görüşmelerde bu amaç net bir şekilde ortaya konmuştur. Bu durumda ödül tanınırlık ve prestijin atıfta bulunduğu simgesel sermaye ve elde edilen video klibin gönderme yaptığı nesneleşmiş kültürel sermaye olacaktır. Ancak bazı müzisyenler organizatörle olan arkadaşlık ilişkilerinden dolayı davet edildikleri için katıldığını ifade etmiştir. Bu durumda ise elde edilmiş toplumsal sermayenin elde tutulması amacı söz konusudur. Çünkü müzisyene göre davetin geri çevrilmesi durumu bu ilişkiyi bozabilir ve elde edilen sermaye yitirilebilir.

Bourdieu alanı öznelerin elde etmek veya elde tutmak istedikleri sermayeler için yaptıkları mücadelelerin gerçekleştiği yer olarak tanımlamıştır. Fullmoon örnek olayındaki özneleri ve onların elde etmek veya elde tutmak istedikleri sermayeleri inceledikten sonra gerçekleştirdikleri mücadeleleri tespit etmek Fullmoon'u bir alan olarak tanımlayabilmemizi sağlar. Çalışmada odaklanılan özneler olarak müzisyenler elde etmek istediği tanınırlık ve prestij için bir mücadele gerçekleştirmeli ve alana dahil olabilmelidir. Bunun için e-posta yolu ile başvurmalı ve kabul edilmelidir. Bir başka önemli husus ise elde etmek istediği tanınırlık ve prestij için dinleyicilerin beğenisini kazanmak burada bulunan katılımcıların zevklerine hitap edebilecek bir performans sergilemektir. Müzisyen ücret almaksızın performans sergilemeli ve bu performansı dinleyicilerin beğenisini kazanabilecek şekilde gerçekleştirmelidir. Bu durum kimi zaman organizasyon sebebiyle beste yapmak, kimi zaman performansını akustik bir biçimde sergilemek gibi performans şeklinde değişikliklere sebep olabilen bir mücadeleyi gerektirebilir.

Burada başka bir husus devreye girer. Müzisyenler ortak bir biçimde tanınırlık ve prestij gibi simgesel sermayeyi elde etmek için mücadele ediyor ve bunun için alanın gereklerini, yani oyunun kurallarını yerine getiriyor ise tüm müzisyenlerin benzer şekillerde performanslar sergileyeceği ve her birinin kendi bestelerini yayımlayacağı beklentisi oluşur. Ancak Fullmoon etkinliğine baktığımızda bunun aksi durumların olduğunu görürüz. Farklı türlerde besteler, yalnızca cover çalımı, ya da tamamıyla farklı bir türde icra edilen coverlar söz konusu olabilmektedir. Bourdieu'nun strateji kavramı bu durumu anlamamıza yardımcı olacaktır.

Zaten var olan akustik besteleri ile Fullmoon'a dahil olup prestij ve tanınırlık beklentilerini karşılamak için alanda mücadele eden bir mü-

zisyenin davranışı ile bir bestesi olmayan müzisyenin ya da akustik müzik kodlarıyla uyuşmayan türde besteleri olan müzisyenlerin aynı ödülü elde etmek için gerçekleştireceği davranışlar aynı olmayacaktır. Akustik türde besteleri olan müzisyen gerekli süreçleri takip ederek, başvurular ve ücretsiz sahne alma gibi, elde etmek istediği tanınırlık ve prestije kazandığı beğeni ölçüsünde ulaşabilir. Bunun için performansında her hangi bir değişikliğe ihtiyaç duymaz. Ancak bunun tersi durumda müzisyen nesnel çıkarları doğrultusunda stratejik bir davranış sergilemelidir. Akus Pakus grubu ile yapılan görüşmede Fullmoon'da daha öncesinde iki kez cover şarkılar çalarak sahne aldıklarını belirtmişlerdir. Bu süreç içerisinde besteleri olmayan grup üçüncü kez sahne aldıklarında yeni hazırladıkları iki bestelerini seslendirmişlerdir. Fullmoon öncesi böyle bir çalışma içine girmediklerini oradan aldıkları büyük motivasyon ile beste çalışmalarına başladıklarını aktaran müzisyenler bestelerini Fullmoon'da görmeye alışkın olduğumuz akustik performans şekline yakın bir biçimde yapmışlardır. Bourduie aktörlerin zamanla oynama imkânına sahip olduklarını böylelikle nesnel çıkarlarına en uygun biçimde stratejiler ile davranışlarını şekillendirmeye olanak tanıdığından söz eder. (Swartz, 2011) Akus Pakus grubu elde etmek istedikleri simgesel sermaye için zaman içerisinde stratejik davranışlar geliştirerek beste çalışmalarına başlamış ve bu sebeple yeni performanslar gerçekleştirmiştir. Performansları alan içerisinde elde etmek istedikleri sermaye için geliştirdikleri strateji çevresinde değişime uğramıştır. Fullmoon'da sahne almış bir başka müzik grubu olan The Kick müzik grubu ise indie rock ve brithpop olarak tanımladıkları müzik türü kodlarında hiç bir değişiklik gerçekleştirmemiştir. Bu tercih onların elde etmek istedikleri sermaye için uyguladıkları stratejiyi gösterir. Çünkü diğer müzik gruplarından farklı olarak elde etmek istedikleri sermaye bu alanda tanımlanmış tanınırlık ve prestij değil, nesneleşmiş halde bulunan kültürel sermaye biçimi olarak profesyonel video kliptir. Buradan hareketle farklı öznelerin aynı sermaye türü için farklı stratejiler geliştirebileceğini, farklı sermayeler için ise aynı alan içerisinde farklı davranışlar sergileyebileceğini söylemek yanlış olmaz.

Bu durumu daha net anlayabilmek için metal müzik türü icralar sergileyip bu türde besteler yapan ve Fullmoon'da sahne almış Mary Janes Hits grubunu incelemek faydalı olabilir. Mary Janes Hits metal türünde besteler yapan ve bu türün uzlaşımsal kodlarını müziklerinde ve davranışlarında taşıyın İzmirli bir müzik grubudur. Koyu ve kirli yoğun distortion efektli gitarlar, yüksek tuşeli ve sert davul icrası ve brutal vokal üslubu gibi metal müzik kodlarına sahip besteleri bulunan müzik grubu Fullmoon organizasyonunda sahne almak istediğinde ise performanslarında belirli değişiklikler gerçekleştirmiştir. Mary Janes Hits grubu vo-

kali Kaan Dinçer ile yapılan görüşmede (30 Mayıs 2016) daha önceden dinleyici olarak katıldığı Fullmoon etkinliklerinden elde ettiği bilgilere dayanarak Fullmoon dinleyicisinde metal müziğin çok fazla beğeni kazanmadığı, daha çok akustik performansların ilgi topladığı çıkarımını yaptığını aktarır. Buna dayanarak bu etkinlik öncesi daha önceden alışık olmadıkları akustik performansa yönelik hazırlıklar yaparak yeni bir performans şekli oluşturduklarını ifade eder. Tüm şarkılarının düzenlemelerini yeniden Fullmoon için gerçekleştirdiklerini belirten Dinçer bir hafta gibi bir süre boyunca bu düzenlemelere ağırlık verdiklerini söylemiştir.

Mary Janes Hits grubunun orijinal kayıtları ve Fullmoon performanslarında yapılan şarkı analizleri performansta büyük bir değişiklik yapıldığını gösterir. Koyu ve kirli yoğun distortion efektli gitarlarının yerine akustik gitarlar, yüksek tuşeli ve sert davul icrası yerine düşük tuşeli ve yumuşak davul icrası, brutal vokal yerine ise clean vokal üslubu seçildiği görülür. Yalnızca performansta değil sahnedeki davranış biçimlerinde de farklılıklar gözlemlenir. Örneğin; farklı konser alanlarında yapılan performanslarda gözlenen dinleyicilerin de eşlik ettiği kafa sallama hareketi Fullmoon performansında kesinlikle görülmez.

Fullmoon'da yer alan müzik grupları üzerinden yapılan bu inceleme bize; farklı sermayelere sahip müzisyenlerin bir alan içerisinde tanımlanmış sermayeleri elde edebilmek için farklı davranış biçimleri geliştirdiğini, bunun belirli stratejilere gönderme yaparak müzisyeni alan içerisinde bir stratejist olarak tanımladığını dolayısı ile performans şekillerinde bu stratejilere bağlı olarak değişimlere sebep olabildiğini göstermiştir.

Sonuç

Fullmoon'un, içerisinde yer alan müzisyenleri olağan performanslarından farklı performanslar sergilemelerine iten unsurları Bourdieu'nun sermaye, alan ve strateji kavramlarına atıfta bulunur. İçerisinde bulunan öznelere vadettiği ödüller uğruna belirli davranış değişiklikleri yapmayı dayatan Fullmoon bu yönü ile Bourdieu'nun tanımladığı "alan" kavramı ile örtüşür. Bu alan içerisindeki özneler olan müzisyenler, organizasyon ekibi ve katılımcılar prestij ve tanınırlık, arkadaş çevrelerini geliştirme, toplumsal bir olaya dahil olma, kültürel bir birikim elde etme veya maddi gelir sağlama gibi farklı sermaye türleri ile örtüşen sebepler için alana dahil olur ve burada çeşitli mücadeleler gerçekleştirirler. Prestij ve tanınırlık sağlama, ücretsiz bir materyal olan video klibi elde etme gibi sebeplerle alanda bulunan müzisyenler alanın dayatmalarına doğrudan uymazlar, bunun yerine kendi nesnel çıkarları doğrultusunda çeşitli stra-

tejiler geliştirirler. Bu da Fullmoon içerisinde bulunan farklı müzisyenlerin farklı performanslar sergilemesine, performanslarını bu alana uygun bir biçimde değişmesi veya şekillendirmesine sebep olur. Bu bağlamda incelediğimiz Mary Janes Hits grubunun, metal müzik kodlarını taşıyan olağan performansındaki sert ve yüksek tuşeli davulu, koyu ve kirli gitar tonlarını, brutal vokal üslubunu Fullmoon içerisinde sergilediği performansında tamamen terk edip bunun yerine yumuşak ve düşük tuşeli davul, clean gitar tonları ve vokal üslubunu tercih ettiği görülmüştür.

Sonuç olarak, çalışma boyunca elde edilen veriler Fullmoon'un farklı öznelerin belirli sermayeleri elde etmek için mücadele ettiği bir "alan" olduğunu, müzisyenlerin bu alan içerisinde elde etmek istedikleri sermayeler için farklı mücadeleler ve stratejiler geliştirdiğini bunun da performansta fark edilir bir değişime sebep olduğunu gösterir.

Kaynakça

Jourdien, A. ve Naulin, S. (2016) *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları.* (çev. Öykü Elitez), İstanbul: İletişim.

Özsöz, C. (2009) *Pierre Bourdieu Sosyolojisi ve Simgesel Şiddet.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Palabıyık, A. (2011) Pierre Bourdieu Sosyolojisinde "Habitus", "Sermaye" ve "Alan" Üzerine. *Liberal Düşünce.* 61-62: 121-141.

Swartz, D. (2011) *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdie'nün sosyolojisi.* (çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim.

Ulukaya, C. (2013, 9 Aralık) Sofar sounds İstanbul başladı. *Hürriyet Gazetesi*. (Erişim tarihi 23 Nisan 2016) http://www.hurriyet.com.tr/sofar-sounds-istanbul-basladi-25305849

Popüler Müzik Performansında Eşyararsallık (Symbiosis) İlişkileri: Eurovision Şarkılarında Sahne Şovu

Symbiosis Relations in Popular Music Performances: Stage Show in Eurovision Song Performances

BUKET GENÇ*

ÖZET

Symbiosis, genel anlamıyla iki farklı türe ait bireyin ya da popülasyonun birbirlerinden yarar sağladığı ya da zarar gördüğü yaşam şeklidir. Biyoloji disiplininde simbiyosis'in üç türünden biri olarak bilinen ve faydanın karşılıklılık (mutual) esasına dayalı olarak kavramlaştırıldığı eşyararsallık olgusu, benzer bir anlayışla sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinde de kullanılır. Bu bağlamda, pek çok ifade kültürü pratiğinde olduğu gibi, popüler müzik performansları da kendine yarar sağlayan pek çok metinden beslenen bir iletişim mesajı olarak karşımıza çıkar. Metinlerarası bir örgü olarak değerlendirilmesi gereken popüler müzik performansları, söz ve tını gibi müzikal metinlerin dışında dans, kostüm ve sahne şovu gibi müzik dışı metinlerden de yararlanır. Bu çerçevede, Eurovision Şarkı Yarışmalarında gerçekleştirilen performanslar, simbiyotik ve metinlerarası ilişkilerin popüler müzik icrasında nasıl inşa edildiğini gösteren bir bağlam olarak önem taşır.

Avrupa'nın, hatta dünyanın en önemli müzik organizasyonlarından biri olan Eurovision Şarkı Yarışması, 1956 yılından günümüze kadar gerek müzikal açıdan gerekse müzik dışı unsurlar açısından pek çok değişime sahne olur. Tüm bu değişiklikler belirli tarih aralıklarında, ilgili dönemlerin ana akım türlerindeki farklılaşma bağlamında kendini gösterir. Özellikle 2000'li yıllarla birlikte, canlı performanslarda dans, koreografi ve mizansene dayalı bir farklılaşma da kendini gösterir. Bu yıllar aynı zamanda Eurovision Şarkı Yarışmalarının performanslarında playback alt yapı kullanımına geçtiği yıllar olması bakımından da önemlidir. Playback kullanımıyla canlı çalabilme gerekliliğinin ortadan kalkmasıyla, şarkıcılar ve gruplar son yıllardaki birinciliklerde etkisinin olduğu söylenen sahne şovlarına daha çok ağırlık verirler. Bu çalışmada öncelikle olarak Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1956 yılından günümüze kadar geçirdiği tarihsel süreçlerden ve bu süreçlerde gerek müzikal açıdan gerekse müzik dışı unsurlar açısından gösterdiği farklılaşmalardan bahsedilecektir. Daha sonra da bu süreçler içerisinde, özellikle son yıllardaki performansla-

* Arş Gör., Dokuz Eylül üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir
R.A., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, İzmir
buket.altintas@deu.edu.tr

rın başarı kazanmasında simbiyotik ve metinlerarası bir kurgu olarak sahne şovlarının etkisi üzerinde durulacaktır. Sunum görsel ve işitsel örnekler eşliğinde gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Symbiosis(Eşyararlılık), Metinlerarasılık, Eurovision Şarkı Yarışması, Performans, Sahne Şovu.

ABSTRACT

Symbiosis, as a general definition, is the interaction between two individuals or populations of different species that can be either beneficial or harmful to one another. This concept, which is known as one of the three types of symbiosis and conceptualized based on the mutualistic interaction in biology, with a similar approach, is also used in the various disciplines of social sciences. In this manner, as is the case in all cultural expression practices, popular music performances appear as a communication message feeding from many beneficial texts. Popular music performances which must be regarded as an intertextual whole, in addition to musical textures including lyrics and tune, utilizes non-musical texts including costumes and stage shows. Accordingly, performances made in Eurovision Song Contests are of importance as a context indicating how symbiotic and intertextual relationships are constructed during popular music performances.

Eurovision Song Contest which is one of the most important music organizations in Europe and even in the World, undergoes many changes in terms of both musical and non-musical elements since its inauguration in 1956. All these changes, emerge in certain periods in the context of differentiations seen in the mainstream genres of the related periods. Especially in 2000s, a differentiation is observed in live performances based on dance, choreography and enactment. These years are of particular importance regarding the introduction of the use of playback in Eurovision Song Contests. With the elimination of the necessity of live playing thanks to the playback use, singers and bands focus more on stage show which is said to have an impact on the first prizes in the recent years. This study will firstly discuss the historical process that Eurovision Song Contest has undergone since 1956 and the differentiations it exhibited in terms of both musical and non-musical process elements throughout this process. Then, the effect of stage shows as symbiotic and intertextual fictions on the success of performances especially in the recent years will be assessed. The presentation will be accompanied by audio and visual examples.

Keywords: Symbiosis, Intertextuality, Eurovision Song Contest, Performance, Stage Show.

Giriş

Etimolojik olarak herhangi bir önyargıya işaret etmeden birlikte yaşamak anlamına gelen simbiyoz kavramının üç farklı çeşidi bulunur. Simbiyozun üç çeşitinden biri olan ve bu çalışmanın da teorik perspektifini oluşturan faydanın karşılıklılık (mutual) esasına dayalı olarak kavramlaştırıldığı eşyararsallık olgusu, biyoloji disiplinindeki kullanımına benzer bir anlayışla sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinde de kullanılır. Bu bağlamda, pek çok ifade kültürü pratiğinde olduğu gibi, popüler müzik performansları da kendine yarar sağlayan pek çok metinden beslenen metinlerarası bir örgü olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma Eurovision Şarkı Yarışması'nda gerçekleştirilen performansların, simbiyotik ve metinlerarası ilişkilerin popüler müzik icrasında nasıl inşa edildiğini gösteren bir bağlam olarak önemini vurgular. Çalışma içerisinde öncelikli olarak Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1956 yılından günümüze kadar geçirdiği tarihsel süreçlerden ve bu süreçlerde gerek müzikal açıdan gerekse müzik dışı unsurlar açısından gösterdiği farklılaşmalardan bahsedilecek daha sonra da bu süreçler içerisinde, özellikle son yıllardaki performansların başarı kazanmasında simbiyotik ve metinlerarası bir kurgu olarak sahne şovlarının etkisi üzerinde durulacaktır.

Simbiyotik Uyumlar

Simbiyoz terimi biyoloji literatüründe değişik birçok anlamda kullanılmaktadır. Bazı otoriteler bu terimi yalnızca birlikte yaşayan ve karşılıklı yarar sağlayan iki türün durumunu ifade etmek için kullanırlar.

Etimolojik(kelime kökü olarak) simbiyoz herhangi bir önyargıya işaret etmeden yalnızca birlikte yaşamak demektir. Bu anlam biyolojiye ilk uygulandığı anlamdır.

Simbiyozun üç farklı tipi vardır. İlki iki tür arasındaki ilişkiden birinin yarar diğerinin çok az yarar ya da ne yarar ne zarar sağladığı durum olan kommemsalizm, ikincisi, her iki türün karşılıklı yarar sağladığı mutualizm, üçüncüsü ise bir türün bireylerinin yarar diğer türün bireylerinin zarar gördüğü parazitizm'dir (Keeton, Gould, Gould, 1999: 483).

Biyoloji disiplininde simbiyosis'in üç türünden biri olarak bilinen ve faydanın karşılıklılık (mutual) esasına dayalı olarak kavramlaştırıldığı eşyararsallık olgusu, benzer bir anlayışla sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerde de kullanılır. Bu bağlamda, pek çok ifade kültürü pratiğinde oldu-

ğu gibi, popüler müzik performansları da kendine yarar sağlayan pek çok metinden beslenen bir iletişim mesajı olarak karşımıza çıkar. Metinlerarası bir örgü olarak değerlendirilmesi gereken popüler müzik performansları, söz ve tını gibi müzikal metinlerin dışında dans, kostüm ve sahne şovu gibi müzik dışı metinlerden de yararlanır. Bu çerçevede, Eurovision Şarkı Yarışmalarında gerçekleştirilen performanslar, simbiyotik ve metinlerarası ilişkilerin popüler müzik icrasında nasıl inşa edildiğini gösteren bir bağlam olarak önem taşır.

Eurovision Şarkı Yarışması

Eurovision ismi ilk olarak 1950'lerde EBU'ya (Avrupa Yayın Birliği) bağlı olan kurumların birbirleriyle yayın alışverişini yapmak amacıyla ortaya atılan bir ağ paylaşım sistemi olarak hayata geçirilir.1955 yılınsa savaş sonrası Avrupa kıtası yayıncılığını birleştirici etki yapacak, içinde müziğin de yer alacağı bir müzik etkinliğini düşünen EBU, Eurovision şarkı yarışmasının ilk temellerini atar. Yarışma fikrinin doğmasına etki eden bir diğer faktör ise o dönemlerde gerçekleştirilen San Remo Festivali de olur. İtalya'da gelenekselleşen uluslararası San Remo Festivali'nin popülaritesine alternatif olarak düşünülen yarışmanın ilk fikri 1955 yılında Monako'da atılır. Toplantı sonunda 1956 yılında ilk düzenlemesi tasarlanan yarışmanın ilk ismi de bir İngiliz gazeteci tarafından konulmuş ve "The Eurovision Grand Prix"olur. O dönem içinde toplanan heyet yarışmanın iki temel amacının olacağını açıklar:

1-Yayıncı kurumlar tarafından hazırlanan ve çeşitli zevklere hitap eden yayınların paylaşım ağına açılarak maliyetlerin azalması,

2-Birleşik Avrupa hayali içinde olan batı Avrupa ülkelerinin kültürel kimliklerinin promosyonunun yapılması.

Her ne kadar somut olarak bu iki sebep ortaya atılsa da yarışmanın bir diğer ve en önemli amacı her sene İtalya'da düzenlenen San Remo Festivali'ne alternatif bir müzik festivali yaratmak ve bunu İtalya'nın tekelinde çıkartarak Avrupa'nın paylaşımına açmak olduğu söylenir (Kuyucu, 2015:14-15).

Organizasyonun bir festival ya da konser değil, "yarışma" olarak tasarlanmasında 1954-55 yılları arasında EBU'nun düzenlediği Eurovision Program Haftaları'nda en çok izleyici toplayan programlarının spor futbol karşılaşmaları olmasının da etkisi vardır. EBU zaman içinde program değişim sisteminin yegane içeriğinin spora dönüşmesinden endişe duymuş ve bu sebeple kültürel yanı ağır basan bir yarışmada karar kılmıştır (Akın, 2010:121).

Eurovision Şarkı Yarışması'nda Değişen Performans Yapı

Bir çeşit iletişimsel gösteri olarak değerlendirilen performans teriminin birçok kuramcı tarafından benzer tanımı bulunur. Shumway (1999), performans fiilinin "icrası yapılan eylemi değerlendirecek öznelere gereksinim" içerdiğini belirtir ve müzik performansının, "pratik yapmak (egzersiz, etüt) ve prova yapmaktan" ayrıldığını vurgular. Yazara göre performans, bir izler kitlenin varlığını gerektirir. Müzik pratiğinin bir kitle önünde gerçekleştirilmesi durumu, performansın öncelikli bileşeni halini alır. Shuker de (1998) benzer biçimde performansın seyirci önünde gerçekleşme zorunluluğuna vurgu yapar. (Aktaran Çerezcioğlu, 2016).

Popüler müzik performanslarının bir kitle önünde gerçekleştirilmesine olanak sağlayan Eurovision Şarkı Yarışması, 1956 yılından günümüze kadar gerek müzikal açıdan gerekse müzik dışı unsurlar açısından pek çok değişime sahne olur. Tüm bu değişiklikler belirli tarih aralıklarında, ilgili dönemlerin ana akım türlerindeki farklılaşma bağlamında kendini gösterir.

1956

1969

1974

Yarışmada 1956 ile 1964 yılları arasında birinci olanları değerlendirirsek 1956'dan yılından 1964'e kadar birinci olan parçalarda tek bir solist orkestra eşliğinde parçalarını seslendirir. Parçalar swing yapısındadır. Performans çekimleri tek bir kamerayla gerçekleşir ve görüntü siyah beyazdır, kostümler de o dönemin özelliklerini taşıyan niteliktedir.1964'de ise bu swing yapısının yerini daha düzenli bir ritim takip eder, soliste vokaller de eşlik etmeye başlar ve sahnede solo çalgılar da kullanılmaya başlar. 1969'ların sonlarına doğru performanslar renkli olarak yayınlanır ve 1964 yılından itibaren devam eden düzenli ritim yapısı yerini 1974 yılında ABBA'nın birinciliğiyle disko dönemine bırakır. Bu yıllarda tek solistten çok o dönemin popüler pop grupları hare-

ketli pop parçalarıyla ülkelerini temsil eder. Sahnedeki kıyafetler o dönemin özelliklerini yansıtır. Bunun dışında sahnede yer alan orkestra daha arka planda kalır ve gruplar kendi küçük orkestralarıyla sahnede yer almaya başlar.

1987

1995

74'den 80'lerin başına devam eden bu benzerlikler 80'lerde yerini hafif pop müziğine bırakır. Sahnede yine tek bir solist ve vokalleri yer alır. 99'ların sonuna kadar da bu hafif pop müziği akımı devam eder.

2003

2006

2015

2003 yılı ile beraber playback altyapı dönemi başlar. Playback alt yapı kullanımıyla canlı çalabilme gerekliliğinin ortadan kalkması sonucu şarkıcılar ve gruplar seslendirdikleri parçalar dışında başka detaylar üzerinde durmaya başlar. Müzik dışı unsurlar olarak değerlendirdiğimiz ve bu yıllardaki birinciliklerin başarısında da etkisi olan sahne showları devreye girer. Ayrıca bu yıllardaki canlı performanslarda dans, koreografi ve mizansene dayalı bir farklılaşma da kendini gösterir.

Eurovisasındion Şarkıları ve Sahne Showları Arasındaki Simbiyotik ve Metinlerarası İlişki

Simbiyotik ilişki doğası gereği, bu ilişki biçimini kuracak ve birbirlerinin unsurlarından yararlanarak kendilerini besleyecek failler gerektirir. Bu çerçevede bir biyoloji terimi olan simbiyotik ilişki, sosyal bilimler alanı içerisinde, insan davranışlarını anlamada bir çözümleme aracı olarak kullanıldığında da bu tip karşılıklı fayda gerçekleştiren birey gruplarının davranışlarının bu yönüne odaklanmak gerekir. Örneğin bir öğretmen ve öğrenciler arasındaki ilişki simbiyotik ilişki olarak düşünülebilir. Öğretmen, öğretme eylemi için öğrenci varlığına ihtiyaç duyarken, öğrenci de öğrenmek için öğretmene ihtiyaç duyar. Benzer durum müzik pratikleri için de geçerlidir. Örneğin bar müzisyenliği pratiği müzisyenlerin performans yapmak için belirli bir mekana mekan sahiplerinin de müzisyenlere ihtiyacı bağlamında bir simbiyotik ilişki biçimi geliştirir. Örneğin burada bar ve müzik arasında mekan, mekanın dinamikleri (içki,müşteri beklentileri ve fiziksel yapı) ve grupların icra ettikleri türler bile (rock, türkü vs.) birbirlerini besleyen bir simbiyoz yapı olarak düşünülebilir.

Simbiyotik ilişkiye popüler müzik arenasında uygun bir örneği büyük şirketler (majör companies) ve bağımsız şirketler (indiependent companies/indies) arasındaki ilişki oluşturur. Özellikle bağımsız şirketlerin ideolojik biçimleniş olarak, büyük şirketler hakimiyetindeki endüstriyel müzik üretimine karşıt yapıları, bu iki şirket biçimini birbirleriyle çatışma halinde görmeye sebep olabilir. Ancak Rowe'a (1996) göre bağımsızların, büyüklerin gözünde piyasayı bölen rakipler olduklarını söylemek pek de doğru bir saptama olmaz. Büyükler gerçekten de Rowe'un belirttiği gibi bağımsızların birer taşeron olarak çalışmalarına göz yummadan ayakta kalamazlar. Büyükler için bağımsızlar, piyasada umut vaat eden yeni grup/sanatçıların denendiği birer denem-yanılma alanı gibidirler. Bağımsızlar da özellikle dağıtım ve iş ile ilgili konular da büyüklerin desteğine ihtiyaç duyarlar. Her ne kadar özellikle politik ve estetik anlamda bir bağımsız-büyük ayrımı oluşturulmaya çalışılsa da, ve bu ayrımda bağımsızlardan yana tavır takınılsa da, endüstri bu iki şirket biçiminin karşılıklı bağlılığı ilkesi uyarınca işler" Büyükler ve bağımsızlar arasında eşyararsallık (simbiotic) ilişki olduğuna ilişkin bu açıklamada, görünüşte ebedi olan bir mücadele, yerini işlevsel bir karşılıklı bağımlılığa bırakır (Middleton'dan aktaran Rowe 2016:54).

Eurovision Şarkı Yarışması, simbiyotik ve metinlerarası ilişkinin popüler müzik icrasında nasıl inşa edildiğini gösteren bir bağlam olarak önem taşır. Eurovision Şarkı Yarışması'nda gerçekleştirilen performans-

ları 1956 yılından 2003 yılına kadar olan süreçte değerlendirdiğimizde sahne showları açısından belirgin değişiklikler görülmez. Bu değişikler daha önceki bölümde de bahsettiğim gibi sadece müzikal açıdan olur. Fakat bu durum 2003 yılından sonra değişir ve farklı bir boyut kazanır. Sertab Erener'in birinciliğiyle başlayan ve ilerleyen yıllardaki birinciliklerde de etkisi olan müzikal metinlerin dışında koreografi, kostüm ve dans gibi müzik dışı metinler de sahnede dikkat çekmeye başlar. Bu farklılaşmayla yani sadece durup şarkıyı seslendirmenin yetmediği bir performans yapısı değişimiyle şarkıcı/grup, gerçekleştireceği performans için artık koreograf, ışık showcusu, makyöz gibi figürlere ihtiyaç duymaya başlar. Çünkü performansta bakılan ve aranan odağın doğrudan müzikten, görselliğe kayması onları bu arayışa yönlendirir. Bu durum ayrıca bu sektörlerin karşılıklı ilişkisel bir duruma geçmelerini sağlar. 2003 yılında Sertab Erener'in "Every Way That I Can" adlı parçası için hazırlanan koreografide parçanın oryantal ritmik yapılarında gerçekleştirilen danslar, 2006 yılında Lordi metal grubunun "Hallelujah" adlı parçasının sahne showunda giydikleri kostümler ve makyajları, ayrıca 2015 yılının birincisi Mans Zelmerlöv'ün "Heroes" adlı parçası için hazırlanan üç boyutlu sahne showu bu çerçevede önemlidir.

Sonuç

Simbiyotik ilişki doğası gereği, bu ilişki biçimini kuracak ve birbirlerinin unsurlarından yararlanarak kendilerini besleyecek failler gerektirir. Bu çerçevede bir biyoloji terimi olan simbiyotik ilişki, sosyal bilimler alanı içerisinde de karşımıza çıkar. Bu bağlamda, pek çok ifade kültürü pratiğinde olduğu gibi, popüler müzik performansları da kendine yarar sağlayan pek çok metinden beslenen metinlerarası bir örgü olarak değerlendirilir.

Bu çerçevede değerlendirilen ve çalışmanın örnek olayını oluşturan Eurovision Şarkı Yarışması'nda gerçekleştirilen performanslar 1956 yılından günümüze kadar gerek müzikal açıdan gerekse müzik dışı unsurlar açısından pek çok değişime sahne olmakla beraber bu performanslar simbiyotik ve metinlerarası ilişkilerin popüler müzik icrasında nasıl inşa edildiğini gösteren bir bağlam olarak önem taşır. Özellikle son yıllarda gerçekleştirilen performanslarda müzikal metinlerin dışında dans, kostüm ve sahne şovu gibi müzik dışı metinlerden de yararlanılması yarışmayı farklı bir boyuta taşır.

Kaynakça

Akın, Altuğ (2010), "Eurovision Şarkı Yarışması" Üzerine Monografik Bir İnceleme", *İletişim araştırmaları*, 8(2):121.

Çerezcioglu, Aykut Barış (2016), Otantisite Göstereni Olarak Canlı Performans, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt:9, sayı:44, s:1420-1428.

Keeton, William T.,Gould, James L., Gould, Carol Grant (1999), *Genel Biyoloji*, (çev: Prof. Dr. Ali Demirsoy, Prof. Dr. İsmail Türkan), Ankara, Palme Yayıncılık.

Kuyucu, Michael (2011), *Türkiye'nin Eurovision Serüveni*, İstanbul, Esen Kitap.

Rowe, David (1996), *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikaları*, (Çev: Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Elektronik Dans Müziğinde Melezlik ve Dj Stratejileri

Hybridity In Electronic Dance Music and Dj Strategies

ASLI ARIKAN*

ÖZET

Elektronik Dans Müziği, günümüzde,1950'lerdeki "diskotek" veya "disko" diye adlandırılan tür yerine kullanılmaktadır. Bu müzik türünü gece kulüplerinde ve festivallerde icra eden (performer) kişiler, Disc Jokey (dj) olarak adlandırılır. Dj en başta, kayıtlı olan müziği çalan kişi olarak görülür. Fakat kelime anlamı olarak plağı çalan kişiyi vurgularken, diğer taraftan radyolarda kaydedilmiş müzik metinlerini sıraya koyan kişiye de gönderme yapar. Bu durum 1970'lerin ortasından sonra teknolojinin de ilerlemesiyle değişir ve dj'ler artık sadece kayıtlı olanı çalan değil, kendi müziğini icra eden performansçılara dönüşür. Mixleyerek ve editleyerek bir bakıma kes-yapıştır yöntemini kullanarak ya da kimi programlarla özgün kayıt oluşturmaları mümkün hale gelir. Oluşturdukları "set"leri performans sırasında değiştirerek icra edebilen dj'ler aynı zamanda set içerisindeki müziksel kesitleri uzatıp, atlayıp ya da araya yeni bir parça (track) ekleyerek bu müziksel yapıyı dans eden katılımcılara sunarlar. Bu durum performanstan performansa, mekandan mekana, o an hissettikleri veya seyirciden alınan etkileşime göre değişebilir. Kabaca Türkiye'deki geçmişi yirmi yıl olan ve kendi içerisinde pek çok türü bulunan bu dans müziğinin belirgin özellikleri, sözlerinin olmaması ve bu kültür içinde yer alan insanların genel olarak iyi eğitimli ve iyi işlerde çalışan, sonuçta toplumun düzeninin bir parçası olmalarıdır.

Melezlik kavramı iki ya da daha fazla unsurun bir araya gelerek oluşturduğu bir yapıdır. Melezlik, kimi zaman karşılaşma sonrası oluşan sonuçlara ve ürünlere, kimi zaman da karşılaşılan durumlara referansla ele alınır (Burke 2011). Bu çalışmanın amacı Elektronik Dans Müziği'nde, bir dj stratejisi olarak, müziksel/türsel melezliği nasıl oluşturduklarını anlamaya yöneliktir. Araştırmanın odağı iki dj, Kaan Düzarat ve Kabus Kerim'dir. Bu dj'ler müzisyenlik stratejileri tamamen aynı olmasa da kendi setlerinde disko, punk, Türkçe Folk şarkılarını editleyerek, remix yaparak, tür içerisindeki melezliğe gönderme yaparlar. Ayrıca elektronik müziğin içerisindeki mixer, setup, lap top vb. teknolojik donanımlar kullanarak ürettikleri ve icra ettikleri, altta devamlı bir basın olduğu yapıyla, yukarıda bahsedilen türleri sentezleyerek kendi müziklerini oluştururlar. Bu bağlamda, çalışmadaki veriler, Türkiye'de

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, a_arikan2@hotmail.com
Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Izmir

Elektronik Dans Müziği araştırmalarında önemli bir yere sahip olan İzmir'de, bahsedilen kişilerle yapılan görüşme ve performanslarının gözlemlerine dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Elektronik dans müziği (EDM), Disc jokey (dj), Melezlik, Set, Mix/Edit/Remix.

ABSTRACT

Electronic Dance Music is now being used instead "Discothequa" or "Disco" known in 1950s. People who perform (performer) this music type in night clubs and festivals called as Disc Jokey (dj). At the beginning, dj was person who plays recorded music, but as word meaning, while emphasizing person who plays plate, refer to person who arrange recorded music texts in radio in the same time. This situation changed after mid 1970s with developing technology and djs turn to performers who perform their own music instead playing recorded ones. It became possible that create original records with some programs or using cut-paste method while mixing and editing. Dj's who can perform while changing their own "set"s, present this musical pattern with adding new parts (track), jump or stretching musical sections to dancing attendees in the same time. This situation can change by performance, place, feelings or interaction from audience. Typical characteristic of this dance music which has lots of variety and twenty years history in Turkey are; not contains lyrics, people who take parts in culture are well educated and works in good jobs. As a result, they are part of society order.

Hybridity term is a structure that created by two or more factors get together. Hybridity come up with consequences after encounter and products, and sometimes reference that facing situations (Burke 2011). This study's purpose is understood how create musical/varietal hybridity as a dj strategy in Electronic Dance Music. Research focuses on these two dj; Kaan Düzarat and Kabus Kerim. These dj's strategies are not completely same but they refer to hybridity while remixing, editing punk, disco, Turkish Folk music in their sets. Also they create their own music that mentioned above with the structure of using lasting bass in background, create and perform with the help of mixer, setup, and laptop etc. technological hardware. In this context, data in study based on observations of interview and performance with mentioned people in İzmir where Electronic Dance Music has an important position in Turkey.

Keywords: Electronic Dance Music (EDM), Disc Jokey (dj), Hybridity, Set, Mix/Edit/Remix.

Giriş

1950'lerde disko müziği yerini elektronik dans müziğine (EDM) bırakır. Bu müzik kendi içerisinde house, trans (trance), tekno (techno) gibi çeşitli türlerin birleştiği bir çatıdır. Bu müziğin üretici ve seslendiricileri olan Disc Jokey (dj) lerin bir performans sırasında icra ettikleri parçaların tamamına set denilir. Dj'ler kendi setlerini (kısaca) çeşitli parçalardan kes/yapıştır yaparak ya da bası, vokali, enstrumanları ya da kullanmak istedikleri sesleri teknoloji yardımıyla yazıp birleştirerek oluşturur.

Bu çalışmanın odağı elektronik dans müziği üretici ve performansçıları olan Dj Kabus Kerim ve Dj Kaan Düzarat'tır. Bahsedilen dj'lerin oluşturdukları kayıt (set) ve performansları nedeniyle tür içerisinde bir melezlik oluşur. Çalışmada önce melezlik kavramı kısaca açıklanacak, daha sonra da çalışma odağı olan elektronik dans müziği içerisindeki melezlik anlatılmaya çalışılacaktır.

Melezlik (The Hybridity)

Kültürel eleştiri (cultural criticism) ve postkolonyal (postcolonial) çalışmalar tarafından geliştirilen melezlik kavramı ırk (race), etnisite, toplumsal cinsiyet (gender) ve sınıflar (class) arasındaki kültürel değişim dereceleri ile ilgilenir. Terim ilk 17. yüzyılda botanik ve zoolojide ilk kullanıldığında farklı iki bitki ve hayvanın karışımına gönderme yaparken daha sonradan insanlar için de genişletilerek 18. yüzyıl emperyalizm ve 19. yüzyıldaki Batılı kolonyalizmde görülür (Beard&Gloag, 2005:63). Melezliğe bir süreç olarak bakılabilirken, ortaya çıkan durum, olgu, ürünlere ya da kişilere "melez" denilir. Kavram, Michel Bourse'a göre; genellikle açıkça belirgin etnik ayrımdan doğan çocukları tanımlar. Aynı zamanda kültürel bir durum olarak, bazı toplumsal ya da ailevi ortamlara, kültürel alışveriş ve yolculuk deneyimine bağlı bir zihniyet evreni olarak tanımlanır (2009:18).

Melezlik kavramı kendi içinde çok esnekliği olan bir sözcüktür. Bu kavram birçok disiplin ve alanda farklı ya da benzer isimlerle görülebilir. Sözcüğün daha anlaşılabilir olması için diğer alanlara da bakmak gerekir. İktisatta ödünç alma; zoolojide melezleme; metalurjide füzyon, amalgamlaştırma; beslenmede güveç; dilbilimde çeviri olarak karşımıza çıkar. Ayrıca farklı disiplinlerde aynı sözcüklerle de karşılaşabiliriz. Örneğin; taklit, kendine mal etme (appropriation), uyuşma ve uzlaşma, karışım, bağdaştırmacılık (syncretism), melezlik, küreselleşme (globali-

zation), küreyelleşme (glocalization), kreoleştirme (creolization) gibi (Burke, 2011).

Burke'e göre; kültürel melezlik örnekleri her yerde, yalnızca yeryüzünün her köşesinde değil, birçok kültür alanında –bağdaştırmacı dinlerde, eklektik felsefelerde, karışık dillerde veya mutfaklarda ve mimarlık, edebiyat ya da müzikteki melez stillerde- bulunur. 'Melezlik' teriminin her örnekte aynı anlama sahip olduğunu kabul etmek mümkün değildir. Bu durumda oynak merkezi yakalamak için üç tür melezlik ya da melezleşme sürecini incelemek daha doğru olabilir. Bunlar; insan eserleri, insanlar ve insan pratikleridir (Burke, 2011:31).

Melez insan eserlerinin birçok örneği mimarlıkta görülür. Örneğin; 14. ve 17. yüzyıllar arasında batı Ukrayna'daki L'viv (Lehmberg, Lwow, Lvov) şehri, farklı kültürlerin karşılıklı etkileşimde olduğu çokkültürlü bir şehirdir. Bir başka örnekte Ermenilerin 14. yüzyılda katedrallerini inşa ettiklerinde bir İtalyan mimarı görevlendirmeleridir. 17. yüzyılın başında Ortodokslar da aynısını yapar ve Alman, İtalyan ve Ermeni ustaların hepsi kendi geleneklerinden gelen öğeleri birleştirerek farklı bir mimari oluşmasında katkı sağlar. Mimarinin dışında daha küçük ölçekte olmakla birlikte, mobilyada da benzer örnekler görülebilir. Gilberto Freyre'ye göre İngiliz mobilyalarının düz çizgileri ve açıları 19. yüzyılın başlarından Brezilya'da tasarımcılar tarafından yumuşatılarak kopya edilir. 16. yüzyılın sonlarında Matteo Ricci gibi Katolik misyonerler sayesinde Çin'e gelen özellikle oymacılıkla ilgili batılı görüntüler Çin manzara resim geleneğinin dönüşmesine yardım eder. Tamamen batılı olmasalar da kendi geleneklerini sürdürmüş, ancak farklı bir alternatifin de olduğunu göz önüne alarak kendilerini yenilerler. Melez metinler de insan eserleri arasındadır. Bunların içinde tercümeler en göze çarpanlardır. Çünkü orijinal dilinden başka bir dile çevrilen metinler de değişime uğrar. O dildeki sözcükler ya da anlatılmak istenenin birebir karşılığı olmadığında çevirmen kendine göre yorumlar ya da o dile uygun uyarlar. Bu durum da melezliğe yol açar. Ayrıca edebi türler de melez olabilir (Burke, 2011:32-38).

Melez insanlara gelindiğinde, bu kişilerin, anne ve babalarının farklı kültürlerden gelmesinin bir sonucu olarak ya da tutsak düşme nedeniyle bu konuma bilinçli ya da bilinçsiz düştüklerini unutmamak gerekir (Burke, 2011:55). Bu melez insanlar arasında teorisyenler de bulunur. Örneğin; Stuart Hall Jamaika'da karışık anne babadan doğar, hayatının büyük kısmını İngiltere'de geçirir ve kendisini kültürel olarak bir kırma, tam bir kültürel melez olarak belirtirken, Ien Ang kendisini etnik olarak Çinli, Endonezya doğumlu ve Avrupa eğitimli bir akademisyen olarak tanımlar (Burke, 2011:18).

Melez insan pratiklerini gelindiğinde, Burke bunları din, dil, müzik, spor ve festival olarak ayırmaktadır. Din konusunda, Mahatma Gandi, "Hindu, İslami, Budist ve Hıristiyan öğeler ile düşüncelerini kendine özgü bir tarzda birleştirerek kendi dinini ya da felsefesini yaratan birisi olarak tanımlanabilir. Dil konusunda da özellikle sınır boyları dikkat çeker. Hollanda ve Almanya sınırında Hollandacanın nerede bittiği, Almancanın nerede başladığı tam olarak bilinemiyor. Spora bakıldığında Malenezya'daki Trobriand Adaları'nda bir antropolog tarafından çekilen Trobriand Kriket adlı filmde görüldüğü üzere adalılar kriketi İngilizlerden öğrenir; ancak bu spor iki tarafta da yüzlerce kişinin oynamasına uyarlanır ve savaş ritüeli formunda mızrak da taşımaya başlanır. Festivale bakıldığında Burke en dikkat çekici olanın Brezilya örneği olduğunu belirtir (Burke, 2011:42, 50-51).

Müzikte Melezlik

Melezlik daha önce bahsedilen örneklerde görüldüğü gibi müzikte de görülür. Çalışmanın odağına geçilmeden önce popüler müzik alanında karşımıza çıkan melezlik örneklerine göz gezdirmek uygun olacaktır.

Flamenko rock, caz ve Brezilya müziğinde olduğu gibi bu müziklerin bir kısmı tekli karşılaşmaların bir kısmı da çoklu olarak karşılaşmaların sonucudur. Çoklu melezleşmenin bir örneği olarak reggae verilebilir. Bu müzik türü Britanya, Afrika ve Kuzey Amerika öğelerini barındırır. Aralarında Hintlilerin de bulunduğu başka göçmenler gibi Londra'daki belirli bölgelerde yaşayan Jamaikalı göçmenler aracılığıyla İngiltere'ye sokulur (Burke, 2011:46-48). Ayrıca bu müzik içerisindeki dil de bazı bölgelerde melezdir. Sömürge durumu müzik dilinde de melezleşmeye yol açar. Britanya'da müzisyen ve yazarlar İngilizcenin yerel etnik varyasyonlarını geliştirirken, Afrika'da İngilizce ortak dil olarak yeniden ortaya çıkar. Bunun örneklerini Linton Kwesi Johnson'ın dub şiirlerinde veya Roots Manuva'nın rap müziğinde görülebilir (Beard&Gloag, 2005:63).

20. yüzyıla gelindiğinde sanat müziği ve popüler müzikte tür ve stiller melezlenir. 1920 ve 1930'larda Paris'te Darius Milhoud'un *Le Creation du Monde*'sinde Afrikan müziği, caz ve avant-garde müziğin melezlenmesi çalışmaları görülür (Beard&Gloag, 2005:65).

Daha yakınlarda 1960'larda caz ve rock müziğin melezlenmesi girişimi İngiliz grup Soft Machine tarafından yapılır. 1970'lerde klasik, rock ve caz zemininin olduğu Miles Davis'in *Bitches Brew*'inde melezleme girişimleri oldu (Beard&Gloag, 2005:65).

Paul Simon'ın 1986'da çıkardığı *Graceland* albümü de bu örnekler arasındadır. Bu projede Simon, Güney Afrikalı müzisyenlerle çalışır,

bunların arasında Ladysmith Black Mambazo da vardır. Lipsitz'in argumanına göre Simon diğer müzisyenlerle çalışarak albümünde kendi müziğinde yenilik yaratır, etnisiteyi stratejik olarak yeniden tanımlar ve bu nedenlerle ticari çekiciliği olduğunu da söyler (Beard&Gloag, 2005:64).

Cornershop adlı İngiliz rock grubunun *When I Was Born for the 7th Time* adlı albümü Batılı ve Doğulu enstrumanların; dholki, sitar, tamboura, sample ve fuzzy gitar kullanımıyla oluşur. Solist ve gitarist Tjinder Singh sözleri İngilizce, Pencap (Pakistan dili) ve bazen Fransızca söylediği olmuştur (Beard&Gloag, 2005:64, 105), (Wong, 2012).

Başka bir müzikal melezlik albümü örneği; Lambarena'nın *Bach to Afrika* albümüdür. Bu albüm doktor, müzisyen ve Bach araştırmacısı Albert Schweitzer'a bir övgüdür. Afrika ritimlerinin Bach'ın Batı klasik müzik kompozisyonlarıyla buluştuğu, karşı kültürel dans müziklerinin olduğu bir albümdür (Wong, 2012).

Ashwin Batish'in sitar melodileri ve soloları ile çağdaş rock ritmlerinin olduğu 1986'da çıkan *Sitar Power* isimli albümü (bunu 1995'te çıkardığı *Sitar Power #2* adlı albüm izlemiştir) sitar, synthesisers ve gitarlar kullanarak oluşturur (Wong, 2012).

Ravi Shankar da klasik Hint müziği ile Batılı sound'ları enstrumantal olarak melezler. Shankar Beatles ile (özellikle gitarist George Harrison ile "Collaboration" adlı 2010'da çıkan albümle bu durum belirginleşir. Bu albüm internette, Hint müziği, klasik müzik, caz ve world music kapsamında geçer (Wong 2012).

Bu çalışmadaki odak elektronik dans müziğindeki melezliktir. EDM çatısı altında müzik yapan iki dj olan Kaan Düzarat ve Kerim Yüzer ile çalışma sınırlandırılmıştır. Dj'ler kendi setlerini, geçmişlerinden referans alarak, kendi beğenileri doğrultusunda oluştururlar. Bu nedenle bu dj'lerin hayatlarına kısaca bakmak uygun olacaktır.

Fotoğraf 1. Kaan Düzarat

1980 yılında Eskişehir'de doğar. İlkokulda piyano ve gitar dersleri alır. Ortaokulda bir rock grubunda gitar çalar. 14 yaşındayken Eskişehir'de Mega Radyo'da çalışır. Önce istek programlarına bakarak başladıkları bu işte daha sonradan bir rock programı olan "Rock Dünyası" adlı programı yapar. Üniversite hazırlık için bir sene İngiltere'de kalır. Düzarat bu dönemi kendisi için 'rocktan elektronik dans müziğine geçiş'teki en önemli dönemi sayar. Eren Eren ve Arman Akıncı'yla salı akşamları Küçük Otto'da çalmalarından sonra oluşturdukları bir çatı olarak adlandırdıkları 2009-2010 yılındaki oluşumun adı *Vesvese* idir. Bu oluşumla radyo programları yapmış ve podcast'lar yayınlarlar. 2010-2011 gibi ilk edit yapmaya başladığı yıllarda Mehmet Koryürek (Aksak)'le birlikte oluşturdukları oluşumun adı ise *FOC Edit'tir*. Bu oluşumun açılımı *Flawer of Cuts, Freedom of Choise, Free of Charge* gibi kelimelerin kısaltılmasıdır. Düzarat bu kolektif edit projesinde herhangi bir satış kaygısı olmadan, sadece sevdikleri parçaları editlediklerini söyler (Kaan Düzarat, görüşme).

Fotoğraf 2. Kabus Kerim (Kerim Yüzer)

Kerim Yüzer, sahne adıyla Kabus Kerim, 1972 yılında Manisa'da doğar. 8 yaşındayken Almanya'ya gider. Orada çokkültürlü yerde özellikle Amerikan askerlerinin çok olduğu bir bölgede yaşar ve onların dinlediği ve yaptığı müziklerle tanışır. Dj'liğe diğer dj'lere yardım ederek, plak seçerek başlar. Müzik eğitimi olmadan diğer müzisyenlerin yanında dj'liği öğrendiğini söyleyen Yüzer, 17 yaşındayken Almanya'da siyahi kesimin fazla olduğu bir bölgede cuma ve cumartesi akşamları dj'lik yapar. Daha sonra Alpertunga Köksal (Alper Ağa) ile 1991 yılında *Karakan*'ı kurar. Bu oluşum bir rap grubudur. Yüzer bu gruptan ayrıldıktan sonra *Ses* adlı grubun kurulmasını sağlamıştır. Daha sonradan 1995'te *Cartel* adlı, yine Türklerden oluşan bir rap grubu oluşturmuş-

tur. Bu oluşumda üç ayrı rap grubu bir araya gelmiştir. Daha sonradan Yüzer bu gruptan da ayrılmıştır. 2009 yılında arşivlemeye başlamasıyla dj'liğe dönüşünün başladığını belirtir (Kerim Yüzer, görüşme 2).

Elektronik Dans Müziğinde Melezlik

Yukarıda kısaca hayatları anlatılan bu iki dj'in geçmişleri ve ilgilendikleri müzik türleri farklı olmakla birlikte setlerinde elektronik dans müziğini (edm) farklı müzik türleriyle birleştirerek melez bir yapı oluştururlar. Özellikle 70'ler, 80'ler ve 90'lardan eski Türkçe müzikler, Anadolu pop, punk ve folk parçalardan oluşan setler yaparlar.

Yapılan görüşme ve gözlemlerde hem Kabus Kerim'in hem de Kaan Düzarat'ın geçmişlerini referans alarak setlerini oluşturduklarını ve kendilerini elektronik dans müziği içinde şu şekilde meşrulaştırdıklarını görmekteyiz:

> *Tesadüfen seçilmiş şarkılar değil, onlar hoşuma giden şarkılar. Benim ruhuma dokunan şeyler olsun istiyorum. Bana dokunduğunda insanlarda yansıyor. Baştan beri müzikte yaptığım bazı duyguların ortaya çıkması, atılmayan duyguların orada atılması… (Kerim Yüzer, görüşme 1)*
>
> *…hala o rock kökenleri var içimde... Zaten bu editlerde dikkat ettiyseniz Türkiye'de yapılan 70'lerin punk, rock, folk parçalarıyla alakalı. Onları bir şekilde iç içe geçirmeyi seviyorum. (Kaan Düzarat, görüşme)*

Ayrıca setlerin içerisindeki melezliği de Kaan Düzarat şu şekilde ifade eder:

> *Setteki iki saatlik süre içinde başını, ortasını ve sonu kaydedip dinleseniz farkı anlarsınız. Baya tür farklılıkları var. Aynı sette yer vermek hoşuma gidiyor. Eklektik setler çalmayı seviyorum. Punk, soul gibi şeylerle başlayıp, tekno, Türkçe editler… Bunları bir şekilde, çok da karman çorman olmadan çalabilirsem mutlu oluyorum." (Kaan Düzarat, görüşme)*

Elektronik dans müziği eklektik metodla üretilen bir müzik türüdür. Kes/yapıştır metoduyla bir kolaj oluşturarak melez bir yapı oluşur. Bu durumda metinlerarasılıktan da söz etmek mümkündür (Harvey 1997: 67). Dj'leri bu metni yaratan kişiler olarak görebiliriz. Onlar, setlerini daha önceden karşılaşmış oldukları başka metinler ya da türler ile birleştirir. Yapılan görüşmelerde Düzarat oluşturduğu setleri, yaptığı müziği tek bir tür altında kalmak ya da tanımlamak istemez. Aynı şekilde Yüzer de bunu savunur; fakat Yüzer, Almanya'da buna bir isim verildiğini şu sözleriyle ifade eder:

Yaptığım müziği hiçbir isim altında toplayamıyorum; ancak Almanya'da buna biz "Süperdisko" adını verdik. "Ü" harfini Türklerin çok kullandığını düşündüklerinden artık Avrupa'da da "ü" le yazılan her şeyin Türk olduğunu anlıyorlar. Ayrıca event'lerimizin ismi de Süperdisko. (Kerim Yüzer, görüşme 1)

Şekil 1. Event Afişi 1

Şekil 1'deki 2014'teki bir event'in flyer'ı (afişi). Üstte *Yeni Rakı* yazısı dikkat çekmektedir. Event'in adı olan "Süperdisko" yazısının altında yapılan müziğe ilişkin bilgi bulunmaktadır: "Anatolian Psych Funk Folk Turkish Cosmic Disko". Burada Dünyayı Kurtaran Adam adlı filmin afişine foto shop yapılarak Yüzer'in yüzü konulmuştur. En altta ise event ile ilgili yer, gün, saat, giriş ücreti ile ilgili bilgiler bulunmaktadır.

Şekil 2. Event Afişi 2

Şekil 2'de yine 2014'te gerçekleşen bir event'in flyer'ıdır. Bu flyer'da da "Süper Disko" yazısı görülmektedir. Düzarat bu ismi kabul etmese de Kabus Kerim'in bahsettiği şekilde Türkçe yapılan mix/remixlerin ve eventlerin isimlerinin aynı şekilde ifade edildiğini görmekteyiz.

Her müzik türü kendisini diğerlerinden ayıran özellikler yoluyla kendi müziksel kimliğini ve biricikliğini vurgular. Bunu yapabilmek için de müzik pratikleri içinde yer alan kişiler bu unsurları belirlerken otantisite gösterenlerine başvururlar. Otantisite müziğin bir özelliğinden çok performansa atıfta bulunulan bir şeydir (Moore'dan aktaran, Çerezcioğlu, 2015). Erol'a göre, özellikle club cültürünün yükselmesiyle önemli bir otantik işaretleyici olarak görülür. Müzisyenle özdeşleşme başta olmak üzere otantisite işaretleyicilerinin birebir deneyimlendiği bir ritüeldir. Kaydedilmiş ürünler, üzerinde oynama/değiştirme yapmadan önce 'kendinde' kültürel bir etkinlik değildir. Bu kayıtlı ürünün (setin) icrası sırasında onu birçok işlemden geçirerek kendisini biricik, otantik ve o etkinliğe yeniden biçim veren bir şey olarak sunar (Thorton'dan aktaran, Erol, 2009:220-221). Yüzer, elektronik dans müziğinde canlı performansta mutlaka dj'in kabin başında durarak o sırada kendi hissettiği ve izlerkitlenin reaksiyonunu göre setin yönlenmesi gerektiğini belirtir.

Fotoğraf 3. Kabus Kerim (Kerim Yüzer) performans esnasında.

Fotoğraf 3'de Kabus Kerim "Randevu" etkinliğinde performans yapmaktadır. Burada setinde editlediği altta devamlı bir basın olduğu, Cartel'in "Kan Kardeşler" adlı parçasına mikrofonla eşlik etmektedir. Rap ve elektronik müziğin birleşiminden oluşan yapıyla birlikte melez bir performans görülmektedir.

Fotoğraf 4. Dans eden izleyiciler.

Fotoğraf 4'de İzmir'de 2016 Mayıs'ta gerçekleşen "Randevu" adlı etkinlikte Kabus Kerim dj kabinindeyken çekilmiştir. Fotoğrafta izleyicilerin halay çekerek müziğe katıldıkları görülmektedir. Yapılan gözlemlerden sadece yapılan müziğin değil, buna paralel olarak performansın da melez bir yapı aldığı görülmektedir.

Sonuç

Kaan Düzarat ve Kabus Kerim örneklerinde görüldüğü üzere elektronik dans müziği içerisinde konumlanmış bu dj'ler geçmişlerine referansla, kendi dinledikleri ya da daha önceden icra ettikleri şarkıları/parçaları setlerinde kullanırlar. Kayıtlarında ve performanslarında icra ettikleri müzik türünün underground olduğunu belirterek, ana akım (mainstream) olan türlerle birleştirerek bunu 'ana akıma bir geçiş' için strateji olarak kullanırlar. Ortaya çıkan bu türe isim vermekten kaçınsalar da event isimlerinde karşımıza çıkar. Türkiye'de çok kullanılmayan bu terim, özellikle Almanya ve Avrupa'da ilgi görür (Kerim Yüzer, görüşme 1)

Bunu yaparken herhangi bir satış kaygısı içerisinde olmadıklarını belirtirler. Kayıtlı setlerin bir kısmını da podcast olarak yayınlarlar. Bu durum setlerin, cihazlara (bilgisayar, telefon, tablet gibi) indirilebilmesine ve dinlenebilmesine olanak sağlar. Dj'ler bu durumdan kazanç sağlamalarının yolunun bar, festival gibi alanlarda çalmak olduğu söylerler. Kaan Düzarat dj'lerin yayınladıkları podcast'ler aracılığıyla da dj'lerin kendilerini tanıttığını ve bu sayede bar ve festival gibi alanlardan davet aldıklarını belirtir (Kaan Düzarat, görüşme). Bar ve festival alanlarına gelen izleyici kitlesi sahne alacak olan dj'e bakarak etkinliğe katılır. Bah-

sedilen dj'lerin setlerindeki müzikal melezlik nedeniyle de farklı müzik türlerinin izleyici kitlesinden insanları bu alanlara çekerler.

Kaynakça

Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts.* New York: Routledge.

Bourse, M. (2009). *Melezliğe Övgü.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Burke, P. (2011). *Kültürel Melezlik.* (M. Topal, Çev.) İstanbul: Asur Yayınları.

Çerezcioğlu, A. B. (2015). *Otantisite Göstereni Olarak Canlı Performans*. yayınlanmamış makale.

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

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu.* (S. Savran, Çev.) İstabul: Metis Yayınları.

Wong, Y. T. (2012). *Hybridity and Postcolonial Music*. erişim: https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/hybridity-postcolonial-music/

KİŞİSEL KAYNAKLAR (GÖRÜŞMELER)

Kaan Düzarat ile yapılan *görüşme*, 08.09.2016, İstanbul.

Kerim Yüzer ile yapılan *görüşme 1*, 10.09.2015, İzmir.

Kerim Yüzer ile yapılan *görüşme 2*, 13.11.2015, İstanbul.

Çalgıdaki Başarı Hedefi Yönelimi Ölçeğinin Geliştirilmesi

The Development of The Achievement Goal Orientations Scale in Musical Instrument

MEHTAP AYDINER UYGUN*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, mesleki müzik eğitimi alanında öğrenim gören öğrencilerin çalgıdaki başarı hedefi yönelimlerini kendi yanıtlarına göre belirleyen geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı hazırlamaktır. Çalışma grubu 2015-2016 eğitim-öğretim yılında dört üniversitenin müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenim görmekte olan öğrencilerden oluşmuştur. Çalışma kapsamında geliştirilen ölçek "öğrenme (ustalık/hedef) yaklaşma yönelimi, öğrenme (ustalık/hedef) kaçınma yönelimi, performans (yetenek) yaklaşma yönelimi ve performans (yetenek) kaçınma yönelimi" olmak üzere dört boyutu içermektedir.

Başarı hedefi yönelimi kavramı motivasyon kuramcıları tarafından öne sürülüp pek çok alanda kullanılmıştır. Başarı hedefi yönelimi ilk aşamada öğrenme (ustalık/hedef) ve performans (yetenek) yönelimi olmak üzere iki boyuta ayrılmıştır. Sonraki aşamada bu ayrım yaklaşma ve kaçınma hedefi yönelimlerini içerecek şekilde genişletilmiştir. Başarı hedefi yönelimi, öğrencilerin yeterlik ya da beceriyle ilgili durumlara yaklaşımlarında, öğrenme görevlerine katılma amaçlarında ve başarıya ulaşmak için izledikleri yollarda gözlenebilir. Bir öğretmen, öğretme-öğrenme sürecinde öğrencilerinin farklı başarı hedefi yönelimlerini benimsediklerini fark edebilir. Öğrenme (ustalık/hedef) yaklaşma yönelimi, konuyu en ince ayrıntısına kadar öğrenme isteğini ifade eder. Öğrenme (ustalık/hedef) kaçınma yöneliminin ise literatürde genellikle mükemmeliyetçi öğrencilerde gözlendiği belirtilmektedir. Bu yönelime sahip öğrenciler, öğrenme görevlerinde hata yapmaktan ve konuları yanlış anlamaktan kaçınırlar. Performans (yetenek) yaklaşma yönelimli öğrenciler, yetenek ya da performanslarını başkalarına başarılı görünmek amacıyla sergilemek isterler. Performans (yetenek) kaçınma yönelimli öğrenciler ise başkaları tarafından başarısız görünmemek amacıyla yeteneği ya da performansı sergilemekten kaçınırlar.

Başarı hedefi yönelimi çalgı öğretiminde de önemlidir. Öğrenciler çalgılarında farklı başarı hedefi yönelimlerine sahip olabilir. Örneğin; bir öğrencinin çalgısındaki müziğe çalışma nedeni, bestecisinin o müzikle anlatmak istediği müziksel iletiyi

* Doç. Dr., Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Niğde,
Assoc. Prof. Dr., Ömer Halisdemir University, Faculty of Education, Niğde.
mehtapaydineruygun@yahoo.com.tr

tam anlamıyla kavrama çabası olabilir (öğrenme/ustalık/hedef yaklaşma yönelimi). Diğer bir öğrenci çalgısında seslendireceği müziği çalışırken teknik müzikal unsurları yanlış öğrenmekten kaçınabilir (öğrenme/ustalık/hedef kaçınma yönelimi). Başka bir öğrencinin çalgısına çalışma nedeni, diğer öğrencilerden daha iyi görünmek olabilir (performans/yetenek yaklaşma yönelimi). Bunun zıttı şekilde bir öğrencinin çalgısına çalışma nedeni ise diğerlerinin onu yetersiz ya da yeteneksiz olarak görmelerini istememesinden kaynaklanabilir (performans/yetenek kaçınma yönelimi). Çalışma sonucunda geliştirilen ölçeğin öğrencilerin çalgıdaki başarı hedefi yönelimi boyutlarındaki düzeylerinin açıklanabilmesinde araştırmacılara güçlü bir araç olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çalgı, başarı hedefi yönelimi, ölçek, öğrenme yaklaşma, öğrenme kaçınma, performans yaklaşma, performans kaçınma.

ABSTRACT

The purpose of this study to prepare a reliable and valid measurement tool for students of professional music training. This measurement tool determines the achievement goal orientation of the instrument based on students' response. The working group consisted of students who are studying at the department of music education of four universities for the 2015-2016 academic year. The scale includes the four dimensions. These are "learning (mastery/destination) approach orientation, learning (mastery/target) avoidance orientation, performance (ability) approach orientation, and performance (ability) avoidance orientation."

The concept of achievement goal orientation which is asserted by motivation theorists has been used in many fields. First, achievement goal orientation is separated in two dimensions. These are learning (mastery/destination) and performance (ability). Then, the achievement goal orientation expanded with approach and avoidance goal orientations. Achievement goal orientation can be observed in students' approach to the situations related to their competencies or skills, the participation goal to the learning task, and the success path to reach their goals. A teacher can recognize the students' adaptation at different achievement goal orientations in the teaching-learning process. Learning (mastery/destination) approach orientation refers to the desire to learn the course in detail. Learning (mastery/destination) avoidance orientation is observed at perfectionist students more than the others. The students who have learning avoidance orientation refrain from making mistakes and misunderstand the topics at learning tasks. The students who have performance (ability) approach orientation want to demonstrate their talent or performance to appear successful to the others. The students who have performance (ability) avoidance orientation refrain from to show their talent or performance to seem unsuccessful by the others.

Also, achievement goal orientation is important in the instrument training process. Students may have different achievement goal orientation on their instrument. For example; a student's reason to study on his/her music instrument may wish to grasp the composer's musical message in detail (learning/mastery/objective approach orientation). Another student may avoid learning technical music elements incorrect while studying music in his/her instrument (learning/mastery/target avoidance orientation). Another student's reason to study on his/her music instru-

ment may seem better than other students. (performance/capability approach orientation). Conversely, a student's reason to study on his/her music instrument may be to avoid seem as inadequate or incompetent by the others (performance/ability to avoid orientation). The scale which is developed at the result of the study will is a powerful tool for researchers to describe the achievement goal orientation in the instrument.

Keywords: Musical instruments, achievement goal orientation, the scale, learning approach, learning avoidance, performance approach, performance avoid.

Giriş

Çalgı öğretimi, mesleki müzik eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturur. Çalgı öğretimiyle öğrencide çalgıya ilişkin teknik ve müzikal becerilerin oluşturulması, geliştirilmesi ve yetkinleştirilmesi amaçlanır. Çalgı öğrenimi bir öğrenci için çileli ve sabır gerektiren uzun bir yol gibidir. Öğrenci bu yolda karşılaştığı güçlükler karşısında yılmamalı, çalgısında edindiği bilgi ve beceriler üzerine daima yenilerini inşa ederek yola devam edebilmelidir. Öğrenci başarısının %20'sinin motivasyona bağlı olduğu görüşü ışığında (Asmus, 1994), çalgı öğretimindeki başarıyı sağlamada motivasyonun etkisi yadsınamaz.

Başarı hedefi yönelimi, motivasyona dayalı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalgı öğretiminde öğrencilerin başarı hedefi yönelimleri -onların öğrenme görevlerine nasıl ve ne şekilde motive olduklarını göstermesi bakımından- belirleyici bir unsur olabilir. Öğrenciler çalgı öğrenimleri süresince farklı başarı hedefi yönelimlerini benimseyebilir. Örneğin; bir öğrencinin çalgısındaki müziğe çalışma nedeni, bestecisinin o müzikle anlatmak istediği müziksel iletiyi tam anlamıyla kavrama çabasıyken (öğrenme/ustalık/hedef yaklaşma yönelimi), diğer bir öğrenci çalgısında seslendireceği müziği çalışırken teknik ve müzikal unsurları yanlış öğrenmekten kaçınabilir (öğrenme/ustalık/hedef kaçınma yönelimi). Başka bir öğrencinin çalgısına çalışma nedeni, diğer öğrencilerden daha iyi görünmek olabilir (performans/yetenek yaklaşma yönelimi). Bunun zıttı şekilde bir öğrencinin çalgısına çalışma nedeni ise diğerlerinin onu yetersiz ya da yeteneksiz olarak görmelerini istememesinden kaynaklanabilir (performans/yetenek kaçınma yönelimi).

"Başarı hedefi yönelimi öğrencilerin, farklı duygu, biliş ve davranış örüntülerine yol açan olayları yorumladığı ve bu olaylara karşı tepki verdiği bir çerçeve sunar" (Dweck & Leggett, 1988; Elliot & Dweck, 1988'den aktaran Chan, 2008). Başarı hedefi yönelimleri başlangıçta, öğrenme yönelimi ve performans yönelimi ayrımı bakımından kavramsallaştırılmıştır. Buna göre öğrenme yönelimi, görev temelli ve kişinin

kendine dönük içsel yeterlik standartlarına odaklanırken; performans yönelimi kişilerarası yeterlik standartlarına odaklanır (Dweck, 1986; Nicholls, 1984'den aktaran Goraya & Hasan, 2012). Sonraki aşamada bu ikili model, yaklaşım ve kaçınma ayrımını kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Bu ayrıma göre yaklaşım hedefleri, pozitif olasılıkları elde etme çabasını vurgularken, kaçınma hedefleri ise negatif olasılıklardan kaçınma çabasını vurgular. İkili modelin ardından üçe bölünmüş bir başarı hedefi yönelimi modeli sunulmuştur. Bu model içerisinde performans yönelimi, ayrı yaklaşım ve kaçınma hedeflerine bölünür ve öğrenme yönelimi de, bir yaklaşım hedefi olarak ele alınır (Elliot & Church, 1997; Elliot & Harackiewicz, 1996; VandeWalle, 1997'den aktaran Goraya ve Hasan, 2012). Daha sonra öğrenme yöneliminin de yaklaşım ve kaçınma hedeflerine bölündüğü (2x2) bir yapı geliştirilmiştir. Bu yapıya dayalı olarak yürütülen çalışmaların gün geçtikçe arttığı gözlenmektedir. Müzik alan yazını incelendiğinde ise daha çok üçlü başarı yönelimi modeli esas alınan çalışmalara rastlanmıştır (Örneğin; Lacaille, Koestner & Gaudreau, 2007; Matthews & Kitsantas, 2012; Mentiş Köksoy, 2015; Nielsen, 2008; Smith, 2005). Ancak bazı çalışmalarda (Örneğin; Elliot & McGregor, 2001; Harackiewicz, Barron, Pintrich, Elliot & Thrash, 2002; Miksza, 2009) 2x2 başarı hedefi yönelimi yapısının ikili ve üçlü modellere kıyasla kestirimsel olarak daha yararlı olduğu açıklanmıştır.

Çalgı öğrenimi gören öğrencilerin çalgı öğretimindeki başarı hedefi yönelimlerinin belirlenmesi, onların öğrenme görevlerine nasıl ve ne şekilde motive olduklarını açığa çıkartarak öğrenme süreçlerinin daha etkin olmasını sağlayacak tedbirlerin alınmasına önayak olabilir. Hal böyle iken başarı hedefi yönelimiyle ilgili çalışmalar içerisinden çok azının müzisyenleri hedeflediği gözlenmektedir (Örneğin; Matthews & Kitsantas, 2012; Miksza, 2011; Miksza, Tan & Dye, 2016; Nielsen, 2008; Schatt, 2011; Smith, 2005, Mentiş Köksoy, 2015). Müzik alanında başarı hedefi yönelimiyle ilgili yapılan çalışmalardan Matthews ve Kitsantas'ın çalışmalarında (2012), orkestra şefinin hedef yöneliminin ve paylaşılan performans ipuçları kullanımının, orkestra üyelerinin motivasyonel inançları ve performansları üzerindeki rolü ortaya konulmuştur. Miksza'nın çalışmasında da (2011), üniversiteli bakır ve tahta nefesli çalgıcıların müzik pratikleri ile başarı yönelimleri arasındaki ilişkiler incelenmiştir. Miksza, Tan ve Dye'nin çalışmalarında (2016), ABD ve Singapur'da enstrümantal müzik öğrenimi gören öğrencilerin başarı hedefi yönelimleri araştırılmıştır. Nielsen çalışmasında (2008), başarı hedefi yönelimi, öğrenme stratejileri ve enstrümantal performans arasındaki ilişkileri açığa çıkarmayı hedeflerken; Schatt (2011), bir müzisyen örneği üzerinden başarı motivasyonuyla ilgili literatürü sentezlemiş-

tir. Smith'in çalışmasında (2005), motivasyonel inancın, üniversitelilerin öz-bildirimli müziksel çalışma davranışları ile olan ilişkisinin ve akademik motivasyon ölçümlerinin, müzik alanıyla uyumunun değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Mentiş Köksoy'un (2015) çalışmasında da, müzik öğretmeni adaylarının başarı hedefi yönelimleri çeşitli değişkenlere göre incelenmiştir.

Çalgı öğretimindeki başarı hedefi yöneliminin araştırılması bu alana özgü bir ölçeğin geliştirilmesini gerektirmektedir. Bu alanda Miksza (2009) tarafından yapılan bir ölçek uyarlama çalışması bulunmaktadır. Ancak Türkiye'de çalgı öğretimi alanındaki başarı hedefi yönelimlerini ölçen bir ölçek geliştirme ya da uyarlama çalışmasına rastlanmamıştır. Buraya kadar bahsedilenler ışığında bu çalışmanın amacı, mesleki müzik eğitimi alanında öğrenim gören öğrencilerin çalgıdaki başarı hedefi yönelimlerini kendi yanıtlarına göre belirleyen geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı hazırlamaktır.

Yöntem

Bu çalışma tarama modelinde yürütülen bir ölçek geliştirme çalışmasıdır.

Çalışma Grubu

Çalışma grubunu 2015-2016 eğitim-öğretim yılında Türkiye'deki dört müzik eğitimi anabilim dalının 1. sınıf (n=84, %27.5), 2. sınıf (n=71, %23.2), 3. sınıf (n=74, %24.2) ve 4. sınıfında (n=77, %25.2) öğrenim görmekte olan 306 öğrenci oluşturmaktadır. Bu müzik eğitimi anabilim dallarının bağlı bulundukları üniversiteler: Atatürk Üniversitesi (n=80, %26.1), Gazi Osman Paşa Üniversitesi (n=54, %17.6), Karadeniz Teknik Üniversitesi (n=98, %32.0) ve Ömer Halisdemir Üniversitesi'dir (n=74, %24.2). Öğrencilerin bireysel çalgı öğretimi dersleri kapsamında öğrenimini gördükleri çalgılar: bağlama (n=46, %15.0), dilsiz kaval (n=1, 0.3), gitar (n=31, %10.1), kanun (n=4, %1.3), keman (n=108, %35.3), klarnet (n=1, %0.3), ney (n=2, %0.7), obua (n=1, %0.3), piyano (n=1, %0.3), saksafon (n=1, %0.3), ud (n=18, %5.9), viyola (n=21, %6.9), viyolonsel (n=18, %5.9) ve yan flüttür (n=53, %17.3).

İşlem

Bu aşamada öncelikle ölçeğin aday formu oluşturulmuştur. Bu amaçla başarı hedefi yönelimiyle ilgili literatür taranmış ve tarama sonucunda başarı hedefi yönelimi yapısının dört boyutlu çerçevede ele alınması gerektiği kanısına varılmıştır. Başarı hedefi yönelimiyle ilgili literatür

verileri, başarı hedefi yönelimini ölçen ölçekler (Midgley ve ark., 1998; Elliot & McGregor, 2001) ile bu ölçekler içerisinden Türkçeye uyarlanmış olan başarı hedefi yönelimi ölçekleri (Akın & Çetin, 2007; Arslan & Akın, 2015) ve çalgıdaki başarı hedefi yönelimini ölçen ölçekler (Miksza, 2009) incelenerek, aday formda bulunması gereken maddelere karar verilmiştir.

Ölçeğin aday formunun hazırlanmasının ardından, geçerlilik ve güvenirliği sağlanmaya çalışılmıştır. Ölçeğin kapsam geçerliliği için uzman görüşlerine başvurulmuştur. Bu uzmanlar Ömer Halisdemir Üniversitesi'nde görev yapmakta olan bir ölçme değerlendirme alanı uzmanı ile iki müzik eğitimi alanı uzmanıdır. Ölçeğin yapı geçerliliğinin ve güvenirliğinin belirlenebilmesi için de araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 306 öğrenci üzerinde ön uygulama gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Çalgıdaki başarı hedefi yönelimi ölçeğinin kapsam geçerliliğini sağlamak amacıyla 25 maddeden oluşan aday form, uzman görüşlerine sunulmuştur. Uzman görüşleri doğrultusunda aday formda yer alan 3 madde ilgili yapıyı ölçmedeki yetersizliği nedeniyle ölçek maddeleri içerisinden çıkartılmış ve böylece 22 maddelik ölçek için kapsam geçerliliği sağlanmıştır.

Daha sonra 306 gözlem üzerinden yapısal geçerlilik ve güvenirlik analizleri uygulanmıştır. Comrey ve Lee (1992), örneklem büyüklüğü olarak 100'ü zayıf, 200'ü orta, 300'ü iyi, 500'ü çok iyi ve 1000'i mükemmel olarak nitelendirmiştir. Guilford (1954), ölçek geliştirme çalışmalarında örneklem sayısının en az 200, Tavşancıl (2002) ise 5 ile 10 katı arasında olması gerektiğini belirtmiştir. Bahsedilenlere dayalı olarak bu ölçek çalışmasındaki örneklem büyüklüğünün uygun sayıda olduğu söylenebilir. Aşağıda ölçeğin yapısal geçerliliği ve güvenirliği analizlerinden elde edilen bulgulara yer verilmektedir.

Ölçeğin Yapısal Geçerliliği Analizinden Elde Edilen Bulgular

Yapısal geçerlilik için açımlayıcı faktör analizi uygulanmıştır. Faktör analizine geçmeden önce verilerin faktör analizine uygunluğunun test edilmesi gerekir. Bu amaçla kullanılan Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) ve Bartlett testlerine ilişkin bulgulara Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1. Faktör analizine uygunluk testleri

KMO ve Bartlett Testleri		
Kaiser-Meyer-Olkin Örneklem Uygunluk Ölçüsü		0.845
Bartlett küresellik testi	Ki-kare	1873.121
	sd	231
	p	0.00

Tablo 1'e göre KMO uygunluk değeri 0.845 olarak elde edilmiştir. Bu değerin 0.60'ın üstünde olması verinin faktör analizi için uygunluğunun yüksek olduğunu göstermektedir. Ayrıca Bartlett testine göre de aynı yorum yapılabilir ($p<0.05$).

Faktör analizine uygunluk için anti-image matrisinin köşegen değerlerinin de incelenmesi gerekir. Bu matrisin köşegen değerlerinin 0.50'nin üstünde olması, verinin faktör analizi için uygun olduğunu gösterir. Anti-image matrisinin köşegen değerleri Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2. Anti-image matrisinin köşegen değerleri

Madde	M1	M2	M3	M4	M5	M6	M7	M8	M9	M10	M11
R	.84	.91	.86	.86	.82	.89	.82	.74	.83	.88	.81
Madde	M12	M13	M15	M16	M17	M18	M19	M20	M21	M22	
R	.81	.77	.86	.86	.87	.88	.83	.90	.82	.85	

Tablo 2'de anti-image matrisinin köşegen değerlerinin 0.50'nin üstünde olduğu görülmektedir.

Tablo 3'te ölçeğin 22 maddesine ilişkin faktör yüklerine yer verilmiştir.

Tablo 3. Faktör yükleri (22 madde)

	Component				
	1	2	3	4	5
m1				,675	
m2	,430				
m3		,729			
m4			,716		
m5				,686	
m6	,668				

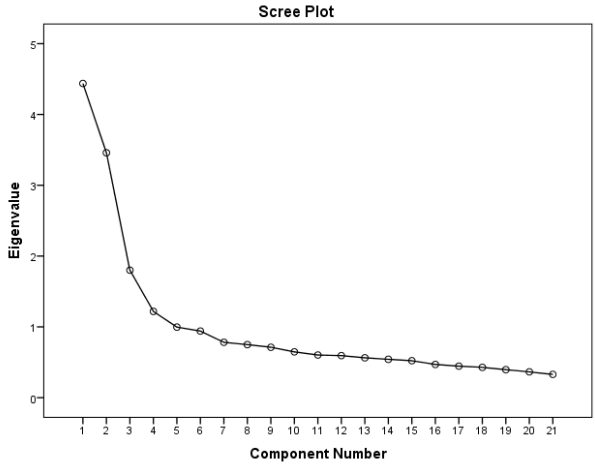
m7		,648			
m8			,561		
m9				,690	
m10	,760				
m11		,834			
m12			,716		
m13					,718
m14					,537
m15	,778				
m16		,710			
m17	,737				
m18	,644				
m19		,793			
m20	,704				
m21			,689		
m22				,610	

Tablo 4'te; faktör analizi tablosuna göre oluşan boyutlar ile öngörülen boyutlar arasındaki karşılaştırmalara ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 4. Boyutlara ilişkin karşılaştırmalar

Boyut	Faktör analizine göre	Öngörülen	Açıklama
1	1, 5, 9, 22	1, 5, 9, 13, 14, 22	Öğrenme yaklaşma
2	2, 6, 10, 15, 17, 18, 20	2, 6, 10, 15, 17, 18, 20	Öğrenme kaçınma
3	3, 7, 11, 16, 19	3, 7, 11, 16, 19	Performans yaklaşma
4	4, 8, 12, 21	4, 8, 12, 21	Performans kaçınma
5	13, 14	-	?

Tablo 4'te ölçeğin sadece öğrenme yaklaşma boyutundaki 2 maddesi farklı bir boyut olarak görülmektedir. Bu iki maddeden faktör yükü küçük olan 14 numaralı madde çıkartıldıktan sonra elde edilen öz değer (Grafik 1) ve faktör yüklerine (Tablo 5) ilişkin bulgulara aşağıda yer verilmiştir.



Grafik 1. Öz değer grafiği

Özdeğer grafiğine göre 21 maddelik ölçeğin 4 boyutta açıklanması uygun görülmektedir.

Tablo 5. Faktör yükleri (21 madde)

	Component			
	1	2	3	4
m1			,669	
m2	,439			
m3		,735		
m4				,647
m5			,484	
m6	,647			
m7		,697		
m8				,700
m9			,731	
m10	,759			
m11		,809		
m12				,699
m13			,594	
m15	,769			
m16		,704		
m17	,757			
m18	,668			
m19		,774		

m20	,698		
m21			,693
m22		,689	

Tablo 6'da; faktör analizine göre oluşan boyutlar, öngörülen boyutlar ve 14. maddenin çıkartılmasıyla yeniden düzenlenen madde numaralarına yer verilmiştir.

Tablo 6. Boyutlara ilişkin karşılaştırmalar ve yeni madde numaraları

Boyut	Faktör analizine göre	Öngörülen	Ölçekteki yeni madde numarası	Açıklama
1	1, 5, 9, 13, 22	1, 5, 9, 13, 22	1, 5, 9, 13, 21	Öğrenme yaklaşma
2	2, 6, 10, 15, 17, 18, 20	2, 6, 10, 15, 17, 18, 20	2, 6, 10, 14, 16, 17, 19	Öğrenme kaçınma
3	3, 7, 11, 16, 19	3, 7, 11, 16, 19	3, 7, 11, 15, 18	Performans yaklaşma
4	4, 8, 12, 21	4, 8, 12, 21	4, 8, 12, 20	Performans kaçınma

Tablo 6'da da görüldüğü gibi 14 numaralı madde çıkartıldıktan sonra ölçeğin boyutları öngörülen şekilde oluşmaktadır.

4 boyutlu bu yapının varyansı açıklama yüzdeleri Tablo 7'de verilmiştir.

Tablo 7. Varyans açıklama yüzdeleri

	Initial Eigenvalues			Extraction Sums of Squared Loadings			Rotation Sums of Squared Loadings		
	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %
1	4.44	21.13	21.13	4.44	21.13	21.13	3.55	16.90	16.90
2	3.46	16.47	37.60	3.46	16.47	37.60	2.99	14.22	31.12
3	1.80	8.57	46.18	1.80	8.57	46.18	2.33	11.08	42.20
4	1.22	5.80	51.98	1.22	5.80	51.98	2.05	9.78	51.98
5	1.00	4.74	56.72						
6	.94	4.48	61.20						
7	.78	3.72	64.93						
8	.75	3.57	68.50						
9	.71	3.39	71.89						
10	.65	3.08	74.97						
11	.60	2.87	77.84						
12	.59	2.83	80.67						
13	.56	2.68	83.35						
14	.54	2.58	85.93						

15	.52	2.48	88.42
16	.47	2.24	90.65
17	.45	2.12	92.77
18	.43	2.04	94.81
19	.40	1.89	96.70
20	.36	1.73	98.44
21	.33	1.56	100.00

Tablo 7'ye göre, 4 boyutlu bu yapının varyansı açıklama yüzdesi %51.98 olarak elde edilmiştir.

Ölçeğin Güvenirlik Analizinden Elde Edilen Bulgular

Tablo 8'de ölçeğin güvenirlik analizine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 8. Madde-Toplam istatistikleri (21 madde)

Boyut	Madde	Mean	SD	Scale Mean if Item Deleted	Scale Variance if Item Deleted	Corrected Item-Total Correlation	Cronbach's Alpha if Item Deleted
Öğrenme yaklaşma (α=0.619)	m1	4,42	0,78	19,55	9,72	,44	,55
	m5	3,56	1,11	20,41	9,16	,31	,59
	m9	4,18	0,89	19,79	9,14	,48	,53
	m13	3,81	1,15	20,16	9,05	,31	,60
	m21	4,31	0,94	19,67	8,60	,54	,50
Öğrenme kaçınma (α=0.826)	m2	4,29	0,87	22,34	27,31	,39	,83
	m6	3,70	1,22	22,92	23,54	,55	,81
	m10	3,74	1,21	22,89	22,75	,64	,79
	m14	3,70	1,16	22,92	22,90	,66	,79
	m16	3,71	1,19	22,92	23,23	,60	,80
	m17	3,79	1,17	22,84	23,87	,55	,81
	m19	3,70	1,17	22,93	23,50	,59	,80
Performans yaklaşma (α=0.815)	m3	3,89	1,25	13,49	17,96	,59	,78
	m7	3,35	1,37	14,02	18,02	,50	,81
	m11	3,58	1,35	13,79	16,45	,69	,75
	m15	3,07	1,37	14,31	17,27	,58	,78
	m18	3,48	1,36	13,89	16,61	,66	,76
Performans kaçınma (α=0.689)	m4	2,32	1,24	7,45	8,77	,52	,60
	m8	2,48	1,36	7,28	9,40	,34	,71
	m12	2,48	1,30	7,29	8,57	,51	,60
	m20	2,49	1,32	7,27	8,34	,53	,58

Tablo 8'de ölçeğin her bir boyutuna ilişkin güvenirlik katsayıları görülmektedir. Ölçeğin tamamına ilişkin güvenirlik katsayısı α=0.739 olarak elde edilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, çalgıdaki başarı hedefi yönelimi ölçeğinin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Ölçek, öğrenme yaklaşma-kaçınma ile performans yaklaşma-kaçınma boyutlarını içermektedir. Ölçeğin tamamı 21 maddedir. Öğrenme yaklaşma boyutunda 5 madde, öğrenme kaçınma boyutunda 7 madde, performans yaklaşma boyutunda 5 madde ve performans kaçınma boyutunda da 4 madde bulunmaktadır. Ölçekte yer alan maddelerin faktör yük değerleri 0.439 ile 0.809 arasında değişmektedir. Ölçeğin alt boyutlarına ilişkin güvenirlik katsayıları öğrenme yaklaşma boyutunda 0.619, öğrenme kaçınma boyutunda 0.826, performans yaklaşma boyutunda 0.815 ve performans kaçınma boyutunda da 0.689 olarak tespit edilmiştir. Ölçeğin öğrencilerin çalgıdaki başarı hedefi yönelimi boyutlarındaki düzeylerinin açıklanabilmesinde araştırmacılara güçlü bir araç olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmayı izleyecek çalışmalarda, ölçeğin faktör yapısını doğrulamak üzere bu konuda daha önceden geliştirilmiş başka bir ölçekle (Örneğin, Miksza, 2009) doğrulayıcı faktör analizi gerçekleştirebilir. Ayrıca çalgıdaki başarı hedefi yönelimi yapısıyla ilişkili olabilecek (Örneğin; çalgıdaki öğrenme yaklaşımı, çalgıdaki öğrenme stratejisi gibi) yapıları ölçen geçerlik güvenirliği kanıtlanmış ölçeklerle (Örneğin; Aydıner Uygun, 2012; Kılınçer & Aydıner Uygun, 2013), bu ölçek arasındaki ilişkiler incelenebilir. Bu ölçek kullanılarak yapılacak farklı çalışmalar aracılığıyla ölçeğin ölçüm gücü sınanabilir.

Kaynakça

Akın, A. & Çetin, B. (2007). Başarı yönelimleri ölçeği: Geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Eurasian Journal of Educational Research, 26,* 1-12.

Arslan, S. & Akın, A. (2015). 2x2 Başarı yönelimleri ölçeği (revize formu): Geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Sakarya University Journal of Education, 5* (1), 7-15.

Asmus, E. P. (1994). Motivation in music teaching and learning. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning, 5* (4), 5-32.

Aydıner Uygun, M. (2012). Scale for determining learning approaches to piano lesson: development, validity and reliability. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, *51,* 916-927.

Büyüköztürk, Ş. (2004). *Veri analizi el kitabı.* Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Chan, D. W. (2008). Goal orientations and achievement among Chinese gifted students in Hong Kong. *High Ability Studies, 19* (1), 37-51. http://dx.doi.org/10.1080/13598130801980307

Comrey, A.L & Lee, H.L.(1992). *A first course in factor analysis.* Hillsdale, New Jersey: Erlbaum.

Elliot, A. J., & McGregor, H. A. (2001). A 2 × 2 achievement goal framework. *Journal of Personality and Social Psychology, 80* (3), 501–519.

Goraya, F. & Hasan, S. S. (2012). Achievement goal orientation and academic performance in undergraduate students. *Pakistan Journal of Social and Clinical Psychology, 10* (2), 27-31.

Guilford, J. P. (1954). *Psychometric methods.* Newyork: McGraw Hill.

Harackiewicz, J. M., Barron, K. E., Pintrich, P. R., Elliot, A. J. & Thrash, T. M. (2002). Revision of achievement goal theory: necessary and illuminating. *Journal of Educational Psychology, 94* (3), 638-645.

Kılınçer, Ö. & Aydıner Uygun, M. (2013). Piyano dersinde kullanılan öğrenme stratejileri ölçeğinin geliştirilmesi. *International Journal of Human Sciences*, *10* (1), 468-493.

Lacaille, N., Koestner, R. & Gaudreau P. (2007). On the value of intrinsic rather than traditional achievement goals for performing artists: A short-term prospective study. *International Journal of Music Education, 25* (3), 245-257.

Matthews, W. K. & Kitsantas, A. (2012). The role of the conductor's goal orientation and use of shared performance cues on collegiate instrumentalists' motivational beliefs and performance in large musical ensembles. *Psychology of Music, 41* (5), 630-646.

Midgley, C., Kaplan, A., Middleton, M., Maehr, M. L., Urdan, T., Anderman, L. H., Anderman, E. & Roeser, R. (1998). The development and validation of scales assessing students' achievement goal orientations. *Contemporary Educational Psychology, 23*, 113-131.

Miksza, P. (2009). An investigation of the 2 X 2 achievement goal framework in the context of instrumental music. In L. K. Thompson and M. R. Campbell (Eds.), *Research perspectives: Thought and practice in music education* (pp. 81-100). Charlotte, NC: Information Age Publishing.

Miksza, P. (2011). Relationships among achievement goal motivation, impulsivity and the music practice of collegiate brass and woodwind players. *Psychology of Music, 39* (1), 50-67.

Miksza, P., Tan, L. & Dye, C. (2016). Achievement motivation for band: A cross-cultural examination of the 2x2 achievement goal motivation framework. *Psychology of Music,* 1-17.

Mentiş Köksoy, A. (2015). *Müzik öğretmeni adaylarının başarı yönelimlerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi*. Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Nielsen, S. G. (2008). Achievement goals, learning strategies and instrumental performance. *Music Education Research, 10* (2), 235-247.

Özdamar, K. (2002). *Paket programlar ile istatistiksel veri analizi.* Eskişehir: Kaan Kitabevi.

Schatt, M. D. (2011). Achievement motivation and the adolescent musician: A synthesis of the literature. *Case Western Reserve University, 9* (1), 9-28.

Smith, B. P. (2005). Goal orientation, implicit theory of ability and collegiate instrumental music practice. *Psychology of Music, 33* (1), 36-57.

Tavşancıl, E. (2002). *Tutumların ölçülmesi ve SPSS ile veri analizi.* Ankara: Nobel Yayıncılık.

Ek-1: Çalgıdaki Başarı Hedefi Yönelimi Ölçeği

(Kodlama 5: Her zaman, 4: Sıklıkla; 3: Ara sıra, 2: Nadiren, 1: Hiç)

No	Maddeler	5	4	3	2	1
1	Çalgı dersim süresince mümkün olduğu kadar çok şey öğrenmeyi amaçlarım.					
2	Çalgı derslerinde öğretilen konuları yanlış anlamaktan kaçınırım.					
3	Çalgımı diğer öğrencilerden daha iyi çalarsam kendimi okulda başarılı hissederim.					
4	Çalgıma çalışma nedenim diğerlerinin beni yetersiz olarak görmelerini istemememdir.					
5	Çalgımda çalıştığım etüdün/eserin bestecisinin o etütle/eserle anlatmak istediği müziksel iletiyi kavrayıncaya kadar çalışmayı amaçlarım.					
6	Çalgımda hedeflediğim çalma performansına ulaşamamaktan kaçınırım.					
7	Benim için okuldaki diğer öğrencilerin iyi bir müzisyen olduğumu düşünmeleri önemlidir.					
8	Çalgımda diğer öğrencilerden daha yetersiz görüneceğim (konser vb.) etkinliklerde görev almaktan kaçınırım.					
9	Çalgıma zihnimde belirlediğim çalma performansını elde edinceye kadar çalışmayı hedeflerim.					
10	Çalgımda çalıştığım etütteki/eserdeki teknik/müzikal unsurları tam anlamıyla öğrenememekten kaçınırım.					
11	Çalgımda okumuzda aynı çalgıyı çalan diğer öğrencilere göre daha iyi olmayı amaçlarım.					
12	Çalgıma çalışmamın önemli bir nedeni kendimi rezil etmek istemememdir.					
13	Çalgıma çalışma nedenim çalıştığım müziğin ilgimi çekmesidir.					
14	Çalgımda seslendireceğim etüdü/eseri çalışmam sonucunda öğrenilmesi gerekenleri yeterince öğrenememekten kaçınırım.					
15	Çalgı öğretmenime okuldaki öğrencilerin çoğundan daha iyi olduğumu göstermek isterim.					
16	Çalgımda çalıştığım etüde/esere teknik/müzikal bütün yönleriyle hâkim olamamaktan kaçınırım.					
17	Çalgı dersimde öğrenebileceğimden daha az şey öğrenmekten kaçınırım.					
18	Çalgımda diğer öğrencilerden daha iyi olmak benim için önemlidir.					
19	Etüdü/eseri mükemmel bir şekilde öğrenememekten kaçınırım.					
20	Çalgıma çalışma nedenim çalgı öğretmenimin benim diğer öğrencilerden çalma konusunda yetersiz ya da yeteneksiz olduğumu düşünmemesi içindir.					
21	Çalgı dersinde verilen etüdü/eseri teknik ve müzikal açıdan tam anlamıyla öğrenmeyi amaçlarım.					

* Öğrenme Yaklaşma: 1, 5, 9, 13, 21; **Öğrenme Kaçınma: 2, 6, 10, 14, 16, 17, 19; ***Performans Yaklaşma: 3, 7, 11, 15, 18; ****Performans Kaçınma: 4, 8, 12, 20

Alexander Tekniği İle Performans Kazanımları: Deü Konservatuvar Örneği

Performance Achievement With Alexander Technique: Deu Conservatory Case

BAŞAK GÖREN*

ÖZET

Alexander Tekniği; Frederick Matthias Alexander tarafından 19. Yüzyılın sonlarında keşfedilmiştir. Doğduğunda zayıf ve hastalıklı bir çocuk olan Alexander yirmili yaşlarında oyunculuğa başlamış, sesiyle ilgili problemler yaşamış, hatta bu durum sesini kaybetmeye kadar gitmiştir. Doktorların yardımcı olamaması nedeniyle, neyi yanlış yaptığını kendi keşfetmek zorunda kalmıştır. Bu durumu çözmek için prova yaparken kendini seyretmek amaçlı aynalar kullanmıştır. Buradan yola çıkarak çeşitli hareketler ile Alexander Tekniğini oluşturmuştur. Bu teknik üç aşamada incelenmiştir: Başını öne ya da arkaya eğme eğilimindeydi, bu da boynunun alt kısmındaki kasların sıkışmasına neden oluyordu; boyun kaslarını sıkıyordu; kısa ve derin nefesler alıyordu. Bu teknik bize hayatımızda yaptığımız tüm aktivitelerde vücudumuzu en iyi şekilde kullanabilmemiz için çeşitli yöntemler önermektedir. Örneğin; yürüme, yemek yeme, konuşma, bilgisayar kullanma, dans etme, şarkı söyleme, enstruman çalma gibi. Bu tekniğin üç büyük prensibi vardır. Bunlar; vücuttaki kasların doğru ve rahat kullanımın bulunması, vücuttaki kasların düşünce yoluyla dengede tutulması ve hareketleri tam özgürlük içinde kontrol edilmesidir.

Profesyonel müzisyenler, performanslarını arttırmak için gün içerisinde uzun süreler çalgı çalışmaktadırlar. Bu süre boyunca çalışmada yapılan yanlış oturma ve duruş, nefes düzensizliği gibi durumlar müzisyenlerde çeşitli ağrılara neden olmaktadır. Bu olumsuzluklar özellikle performans sırasında ve sonrasında zorluklar yaşatmaktadır. Performansı fiziksel olarak engelleyen durumlar psikolojik olarak da olumsuz durumlara yol açıp açmadığı araştırma içerisinde nörolog ve fizik tedavi uzmanlarının da yardımıyla açıklığa kavuşturulacaktır.

Bu çalışmanın odağı, Alexander Tekniği kullanılarak piyano öğrencilerindeki fizyolojik ve psikolojik olumsuzlukların giderilmesi ve azaltılmasıdır. Performans ve çalışma öncesinde kişilere yaklaşık olarak kırk beş dakika süren egzersizler, yoga eğitmeni yardımıyla yaptırılarak hem bedensel hem de ruhsal olarak rahatlatma hedeflenmektedir. Bu egzersizler ayakta, yere yatarak, oturarak yapılan çeşitli hareketleri kapsamaktadır. Hareketler yapılırken nefes kullanımının da kontrol altında

* Yrd. Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İzmir,
Asst. Prof., Dokuz Eylül University, State Conservatory, İzmir
basak.goren@deu.edu.tr

olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca bu rahatlığın ve kazanımların sadece performans için değil, günlük hayatta da uygulanabilir olması istenmektedir. Kemik gelişiminin kız ve erkek çocukların ortalama yirmi yaşına kadar sürmesi nedeni ile de çalışma, konservatuvar ilköğretim ve lise piyano öğrencileri ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alexander Tekniği, Performansta Rahatlık, Müzisyen Hastalıkları, Piyano Tekniği, Egzersiz.

ABSTRACT

What is today known as 'Alexander Technique' was discovered by Frederick Matthias Alexander at the end of the 19th century. At birth, Alexander was weak and grew to become a sickly child. In his twenties, he began to act in stage productions but developed problems which eventually caused him to lose his voice. Because his doctors were unable to help him, he was left to discover the cause of his problems on his own. To solve them, he used mirrors to observe himself during rehearsals. Using this method, he discovered three important things: first, that he was prone to lean his head either forward or backward, causing stress on the muscles at the base of his neck; second, that he was constricting these neck muscles; and third, that he tended to take short, deep breaths. From these observations, he developed a variety of movements which became the basis of the Alexander Technique. Alexander Technique proposes various methods of movement to optimize the use of our bodies in all of life's activities--walking, eating, talking, using the computer, dancing, singing, and playing musical instruments, among others. The technique is governed by three main principles: using the body's muscles correctly and comfortably, maintaining balance among the body's muscles by conscious, thoughtful effort and controlling bodily movement in complete freedom.

In order to reach the necessary level of performance proficiency, professional musicians practice their instruments day in and day out for long stretches of time. During these hours, such factors as improper posture and abnormal breathing can cause various aches and pains. In turn, these negative factors cause further hardships, especially during and after practice sessions. Whether circumstances which physically prevent successful performance execution can also open the way for psychological complications is being clarified with the help of studies by neurologists and physical therapy specialists.

This study intends to mitigate and eventually eliminate these negative factors by using the Alexander Technique. Both physical and mental relaxation is achieved with the assistance of a yoga practitioner through approximately fourty five minutes of exercise before performance and practice sessions. These exercises include various movements performed in standing, lying and sitting positions. Breathing control is especially monitored during the exercises. This relaxation is desirable not only for performance situations, but for implementation in daily life as well. The study was limited to elementary and high school piano students, due to ongoing bone development in children until around 20 years of age.

Keywords: Alexander Technique, Performance Relaxation, Musicans' Illness, Piano Technique, Exercise.

Alexander Teknik kullanarak, vücudun ve zihnin çok basit bir şekilde eğitilmesiyle, bedenin hareket kabiliyeti artmakta, kaslarda rahatlama sağlanmakta ve nefesin doğru kullanımı öğrenilmektedir. Bu teknik günlük yaşantıda alışkanlık haline gelen yanlış hareketleri, vücudun yapısına göre düzeltmeyi amaçlar. Bu sayede hem performans sırasında hem de günlük yaşantıda daha konforlu hareket edilebilir.

Alexander Teknik, fiziksel gerginliklerin farkında olarak, onları gidermeye yönelik uygulanan basit hareketleri kapsar. Günlük yaşantıda kişiler çoğu zaman bedenlerini doğru hareket ettirdiklerini düşünürler, alışkanlık haline gelmiş yanlış hareketlerin farkında olamazlar. Dolayısıyla çok basit bir şekilde yapılacak hareketleri bile, gereğinden fazla çaba sarf ederek gerçekleştirirler. Bedenin yanlış kullanımı, ağrılara, kasılmalara sebep olduğundan, daha konforsuz bir hayat, kişileri psikolojik olarak da etkiler. Tekniğin amacı vücuda doğruyu öğretmek değil, yanlış hareketleri düzeltmektir.

Küçük çocuklar vücutlarını doğru kullanmayı bilirler, ancak zamanla, ders çalışırken, televizyon izlerken, otururken, ağırlık taşırken, vücudun duruşu değişir. Alexander Teknik uygulamak için, herhangi bir fiziksel kondisyona sahip olmak gerekmemektedir. Her yaş grubundan çocuk ve yetişkin çok rahatlıkla hareketleri uygulayabilir. Günlük hayattaki hareketlerde bu teknik uygulanabileceği gibi; müzisyenler, sporcular, aktörler, performanslarını arttırmak için Alexander Teknik kullanırlar. Vücudun duruşunu, boynun konumu belirler. Kişinin, başının üstünden bir ipin kendisini yukarıya çektiğini düşünmesi boynun konumunu düzeltip, yerçekimine karşı da doğal bir güç oluşturur. Alexander Teknik uygulamasında kesin doğru bir hareket yoktur. Herkesin vücudu ve boynu diğerlerinden farklıdır. Dolayısıyla kişi, hareketi kendi vücudunun yapısına, doğal duruşuna göre yaparak, kendisine en uygun pozisyonu bulmayı amaçlar. (Craze, 2011)

Alexander Teknik, fiziksel rahatsızlıklara iyi gelmesinin yanı sıra, psikolojik problemlerin düzelmesinde de etkilidir. Alexander Tekniği'nin yardımcı olabileceği fiziksel problemler: Kas ve iskelet problemleri, sırt – bel ağrısı, artrit ve romatizma gibi kronik rahatsızlıklar, baş ağrısı ve migren, ameliyat, sakatlanma veya hastalık sonrası iyileştirme dönemi, astım gibi solunum sorunları, konuşma bozuklukları dahil ses rahatsızlıkları, yüksek tansiyon dahil dolaşım sorunları, sindirim sorunları. Alexander Tekniği'nin yardımcı olabileceği psikolojik problemler ise: Strese bağlı bozukluklar, depresyon, hiperventiasyon (solunum hızı ve derinliğinde artış), asabiyet ve panik ataklar. (Craze, 2011, s. 12)

Müzisyenlerde uygulanan Alexander Teknik sayesinde, kişilerin çalışma ve sınav ya da konser sırasındaki performanslarında daha konforlu olmaları sağlanabilmektedir. Stres anında müzisyenler çoğu zaman bedenlerini sıkarlar. Fiziksel gerginlik, düzenli nefes alışverişe dikkat edilememesi anlamına da gelir. Bu da performansı olumsuz etkileyecek faktörler arasındadır.

Piyanistlerde karşılaşılan sorunlar, piyano taburesindeki oturuşa dikkat etmeme, notayı okurken başın öne gelmesi, omuzları kaldırmak, üst kolu ve dirsekleri gergin tutma, ayakların yerden destek alamayacak şekilde konumlandırılması vb… şeklindedir. Örneğin; nota okuma sırasında farkında olmadan boynun öne gelmesi, başın ağırlığıyla sırtın ve omurganın da öne doğru eğilmesine neden olur. Bu da zamanla, ağrıların oluşması ve ileriki aşamada sakatlıklara kadar varabilecek sıkıntıların yaşanması anlamına gelir.

Alexander Teknik ile performans kazanımları hususunda D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı ilköğretim ve lise öğrencilerinden oluşan on kişilik gönüllü bir grup ile çalışıldı. Yoga Eğitmeni Antrenör Ayfer Yumuşak'ın desteği ile öğrencilere, her biri bir buçuk saat süren dört seans çalışma uygulandı. Doğru duruşu desteklemek için uygulanan egzersizler; nefes çalışması, ayakta durarak, oturarak, sırtüstü ve yüzüstü yatarak, olmak üzere beşe ayrılır.

Çalışmalarda uygulanan nefes teknikleri, ilk önce diyafram nefesi çalışması ile başlar. Ayakta durarak, ayaklar omuz genişliğinde açılır. Eller alt karına yerleştirilip, nefesi ellerin olduğu tarafa doğru almaya çalışılır. Diyafram kası vücudun ikinci kalbi olarak nitelendirilir. Nefesi burundan alıp vererek, zihnin rahatlaması hedeflenir. Kan dolaşımı hızlanır ve vücuttaki oksijen alımı artar. Diyafram nefesi çalışmasından sonra göğüs nefesi egzersizine geçilir. Eller göğsün üstüne yerleştirilir, omuzlar yukarıda tutulur. Omuz ve sırt kasları da çalışmaya başlamaktadır. Her nefes ile göğüs kafesinin yanlara doğru esnediği hissedilmelidir. Bu egzersiz ile sinir sistemi ve zihin rahatlar. Göğüs nefesi yerini omuz nefesi çalışmasına bırakır. Parmaklar birleştirilerek, eller omuzların üstüne yerleştirilir. Nefes alındığında omuzlar yukarıya doğru kalkar, nefes verildiğinde omuzlar iner.

En son nefes çalışması, bütün uygulanan nefeslerin birleştirilerek uygulanmasını kapsar. Nefes alırken önce karın şişer, daha sonra göğse nefes alınır, en son omuzlar kaldırılarak tam bir nefes alınır. Nefesi verirken sırasıyla, önce karın, sonra göğüs, en sonunda da omuzlardaki nefes boşaltılır. Bu şekilde sıralamayı şaşırmadan nefesi tam alıp tam vermek gerekir. Tam nefes ile akciğerlerin farkına varılır. Diyafram hareketlenir, akciğerler tam çalışarak, içgüdüsel solunumdan bilinçli solunuma geçilir. Bedenin kullanılmayan üst bölümleri aktive olur.

Alexander Teknik çalışmalarında uygulanan temel hareketlerden birisi de ayakta durup, duvara yaslanılarak durulmasıdır. Dik durup, durulmadığının saptanması için bir duvarın önünde sırt duvara dönük olacak şekilde durulur. Topuklar duvara yaklaşık 5 cm uzaklıkta, ayaklar omuz genişliğinde olacak şekilde konumlanır. Kişi kendisini hazır hissettiğinde gevşer ve bedenini duvara doğru bırakır. Beden eğer doğru pozisyondaysa, kürek kemikleri ve kalça duvara aynı anda temas eder. İki kürek kemiği ve kalça, bedenin bu üç noktası, kişinin duruşu için referans alabileceği noktalardır. Her gün sabah yataktan kalkar kalkmaz ve akşam yatmadan önce bu duruşu uygulamak, bedeni hizaya sokmaya yardımcı olur. (Craze, 2011)

Ayakta durularak yapılan bir diğer hareket, vücuda ağırlığını dengeli kullanmayı öğretir. Herhangi bir yere temas etmeyerek, ayakta durulur. Başın üzerinden bir ipin yukarıya doğru çektiği düşünülür. Ayaklar yere ağırlığı dengeleyerek, ağırlık tabanlara eşit bir şekilde dağıtılır. Dizlerde gerginlik olmamalıdır. Öyle ki, sanki birisi arkadan dizlere dokunsa, denge bozulacakmış gibi serbest hissedilmelidir. Bu hareket özellikle uzun saatler ayakta kalmak gerektiğinde uygulanmalıdır, bu sayede sırt, bel ve omurga ağrılarında azalma hissedilir.

Öğrencilerle uygulanan çalışmada oturarak yapılan hareketlerde, sırtın dik durmasını sağlamak ve sırt kaslarını kuvvetlendirmek amacıyla, ayaklar uzatılarak oturulur. Kollar bedenin yanında, parmaklar birleşik konumda tutulur. Omurganın, kuyruk sokumunun dibinden, başın tepesine kadar dimdik tutulduğu düşünülmelidir. Baş, ense ve sırt bir hat üzerinde durmalıdır. Eller kalçaların yanına konulur, ellerle yere basınç uygulayarak sırt iyice dikleştirilir. Kuyruk sokumu bölgesine odaklanarak, normal nefes alıp vermeye devam edilir. Bu harekette el, kol, omuz ve sırt kasları çalışır, omurga canlanır; kamburluğu ve duruş bozukluğuna neden olan sırt ağrıları giderilir.

Bu egzersizden sonra ayakların arası açılarak bacaklar serbest bırakılır, eller vücudun arkasında duracak şekilde kollar üst bedene destek olur. Boynu rahatlatmak için baş ile önde ve arkada yarım daireler çizilir.

Alexander Teknik'te temel duruşlardan bir diğeri de sırtüstü yatılarak yapılan uzanma pozisyonudur. Sırtüstü uzanılır, eller vücudun yanında serbest ve avuç içleri yukarıya bakacak şekilde konumlandırılır. Dizler bükülür, dizlerde hiçbir şekilde gerilim hissedilmemesi gerekir. Boynu desteklemek için, kişiden kişiye değişir, ancak yaklaşık iki parmak kalınlığında bir havlu başın altına konulur Bu duruşta beden kendi kendisini dengeleyip onarmaya başlar. Beden gevşer. En az yirmi dakika boyunca bu şekilde yatmak, yer çekiminin ve bedenin ağırlığıyla gün

içinde omurgada oluşan yorgunluğu, gece boyunca uyumuş kadar dinlendirir.

Bu sırtüstü yatılarak yapılan bu hareketten çıkmak için, aniden doğrulmamak gerekir. Aksi takdirde kan dolaşımı aniden hızlanacağından baş dönmesi yapabileceği gibi, rahatlamış kasları ve omurgayı ani bir gerilime uğratır. Öncelikle sağ eli başın arkasına uzatarak sağ tarafa doğru, bacaklardan da destek alarak, yan yatılır. Öğrenci kendisini rahat hissettiğinde sol elden destek alınarak doğrulma sağlanır.

Yüzüstü yatarak da, sırtüstü yatarak rahatlama sağlanmasının ardından, beden göğüs bölgesinden desteklenerek gevşetilir. Yüzüstü uzanıp, ayaklar mat genişliğinde açılır. Eller birleştirilip, alnın altına yerleştirilir. Bu şekilde yatarak, kaslar gevşer, zihin rahatlar.

Bu hareketler hem performans sırasında hem de günlük hayatta kaslardaki gerilimleri sakinleştirme ve nefes alışverişini düzenlemede yararlı olabilen egzersizlerdir. Burada en önemli soru Alexander Tekniği'nin piyano çalışına nasıl uyarlanacağıdır. Piyano çalışması, konser ya da sınav sırasındaki bedenin duruşunun performans rahatlığında etkisi vardır. Bunun için çalışma grubuna katılan piyano öğrencilerine doğru duruş ve oturuş için tavsiyeler verilmiştir.

Piyanoda uzun saatler boyunca süren çalışmalar, sonrasında stres altında gerçekleştirilen konser ya da sınav performansı sırasında oturuş son derece önemlidir. Çoğu zaman kişiler dik oturduğunu düşünür; ancak oturuşta sırt ve boyundaki sıkılığın farkına varılmaz. Dik bir duruş ve doğal bir pozisyonun bulunabilmesi için önemli olan oturma kemiklerinin üstünde oturabilmektir..

Oturma kemiklerinin üzerinde oturulduğunun anlaşılabilmesi için eller yol gösterici olacaktır. Avuç içleri yukarı bakacak şekilde iki elin üstüne oturulur. Öğrencinin avuç içlerinde hissettiği kemikler oturma kemikler olarak adlandırılır, bu basıncın elde en çok hissedildiği nokta doğru oturuş pozisyonunun bulunduğu yerdir. Basıncı hissedip doğru noktayı bulma için oturulan yerde öne ya da arkaya doğru bedeni hareket ettirmek yol gösterici olacaktır.

Oturma kemiklerinin üstünde bir oturuş, omurgadaki basıncı azaltır, dik oturmak için ayrıca çaba sarf etmeye gerek yoktur, çünkü beden doğru duruşu bulmuştur. İlave olarak, başın tepesinden kuyruk sokumuna kadar düz bir çizgide olduğunun düşünülmesi, bu pozisyonda omurga, sırt ve belde bir gerilim olmadan oturulabilmesini sağlar.

Boynun konumu için, başın tepesinden kuyruk sokumumuza kadar düz bir hat olduğunu, öğrenciye anlatabilmek için eğitmen ellerini kullanıp, öğrencinin başının üstünde tepesinden hafifçe tutulabilir. Boynun doğru konumlanmasından sonra boyun serbest olmalıdır. Kontrol amaç-

lı, öğrenci piyano çalarken, öğrencinin boynunun serbestliğini kontrol etmek için, eğitmen öğrencinin başını hareket ettirerek kontrol edebilir.

Boynun doğru duruşunda notanın durduğu yer, piyanoda doğru oturuşu bulunmasına rağmen, nota ile çalışma ve çalma sırasında notanın durduğu nokta oturuşu doğrudan etkiler. Kuyruklu piyanolardaki nota sehpaları, duvar piyanolarına göre daha yukarıda durmaktadır. Kuyruklu piyano ile çalışırken notaları okumak için başı ve boynu doğal olarak göz hizasında tutmak mümkündür. Ancak her zaman kuyruklu piyano ile çalışmanın mümkün olmadığı durumlarda, duvar piyanosunun nota sehpasını da göz hizasına uygun hale getirebilmek mümkündür. Kalın ve dayanıklı bir karton levha edinerek nota sehpasına koyarak, ataç ya da benzeri bir aletle notayı göz hizasına uygun bir yerde kartona tutturmak, basit ve etkili bir yöntemdir. Bu sayede, baş, boyun ve omurganın duruşu, oturma pozisyonunda oturmayı desteklemiş olur.

Oturma kemiklerinin üstünde oturulduğundan emin olduktan sonra, omuzların serbest bir şekilde aşağıya bırakılması gerekir. Kollar hiçbir şekilde vücuda yapışık olmamalıdır. Dirsekler serbest bir şekilde bedenin yanında olmalıdır. Bilek düz bir pozisyonda, vücuttan ve ayaklardan gelen gücü bir hat şeklinde parmak uçlarına iletmekle görevlidir. Ancak bu sırada vücudumuzda bir gerilim olmamalıdır. Doğru oturuş ve nefes akışının düzenli olması, performans sırasındaki teknik ve müzikal kaygılarla başa çıkabilmeyi doğrudan etkilemektir. Hangi eser çalınırsa çalınsın, vücudun doğal ağırlığı kullanmalıdır.

Doğru oturuşu muhafaza edebilmek, çok kuvvet gerektiren bir parçayı çalarken enerjiyi dengeli kullanabilmek, çok tiz ya da çok pes pozisyonlarda çalınan pasajlarda denge ve gücü koruyabilmek için ayakların yerde doğru konumlanması gerekmektedir. Bacaklar omuz genişliğinde durmalı, ayaklar dengeli bir şekilde yere basmalıdır. Bacaklarda bir gerilim olmamalıdır, yerden güç alındığı hissedilmelidir. Çok tiz pasajlarda çalarken beden sağ tarafa yöneleceğinden sol ayaktan, çok pes bölümlerde ise sol tarafa doğru meyilli iken sağ ayaktan destek alınmalıdır.

Alexander Teknik Uygulamaları'nın performans üzerindeki etkilerini ölçmek için, çalışma öncesi ve bütün çalışmaların tamamlanmasının ardından öğrencilere anket yapılmıştır. Öğrencilerin verdiği cevaplar, bu tekniğin performansa olumlu yönde katkıları olabildiğini gözler önüne serer.

Anket; omurga, sırt, bel, boyun, el, kol ve omuz ağrılarının değerlendirilmesi, piyano çalışma ve performans sırasındaki fiziksel değerlendirme, piyano çalışma ve performans sırasındaki konsantrasyon değerlendirmesi olarak üç bölümde uygulanmıştır.

Anketin birinci bölümü olan omurga, sırt, bel, boyun, el, kol ve omuz ağrılarının değerlendirilmesinde, Tablo 1'de öğrencilerden piyano çalışma ya da performans sırasındaki ağrılarını değerlendirmeleri istenmiştir. Alexander Teknik Uygulamaları, A.T.U. şeklinde kısaltılarak gösterilmiştir.

1- Piyano çalışman, konser ya da sınavdaki performansın sırasında ağrı duyuyor musun?

	A.T.U. Öncesi	A.T.U. Sonrası	Ağrı Azalma Oranı
Omurga	6	2	%66
Sırt	4	3	%25
Bel	7	2	%71
Boyun	6	2	%66
El	6	3	%50
Kol	4	3	%25
Omuz	6	2	%66

-Tablo 1-

A.T.U. sonrası, piyano çalışması, konser ya da sınavdaki performans sırasında; omurga, sırt, bel, boyun, el, kol ve omuz ağrılarında %25 ile %71 arası azalma saptanmıştır. Örneğin; A.T.U. öncesi 10 kişiden 6'sında omurga ağrısı varken, A.T.U. sonrası uygulanan ankette omurga ağrısı çeken öğrenci sayısı 2' ye düşmüştür.

Tablo 2'de günlük yaşantıda öğrencilerin ağrı duyup duymadıkları değerlendirilmiştir.

2- Günlük yaşantında ağrı duyuyor musun?

	A.T.U. Öncesi	A.T.U. Sonrası	Ağrı Azalma Oranı
Omurga	3	1	%66
Sırt	6	4	%33
Bel	4	2	%50
Boyun	5	1	%80
El	2	2	-
Kol	2	2	-
Omuz	5	1	%80

-Tablo 2-

Alexander Teknik, günlük yaşantıda, omurga, sırt, bel, boyun ve omuz ağrılarında %33 ile %80 arasında değişen oranda azalma sağlamıştır. Ancak el ve kol ağrısı çeken iki öğrencinin (aynı öğrenciler) ça-

lışma sonrası yine el ve kol ağrısı ile karşılaştığı görülür. Uygulanan hareketler performans sırasında el ve kolda rahatlama sağlamıştır, ancak günlük yaşantıdaki el ve kol ağrıları üzerinde herhangi bir değişikliğe neden olmamıştır.

Anket çalışmasının ikinci bölümünde, piyano çalışma ve performans sırasındaki fiziksel değerlendirme ele alınmıştır. Anket soruları ve öğrencilerden kaçının sorulara nasıl cevap verdiği Tablo 3'te değerlendirilmiştir. Görüldüğü gibi piyanoda oturuş, omurganın, başın, ellerin, kolların, bileklerini ayakların konumuna dikkat edilmesi, notanın göz hizasında tutulmasının sağlanması, düzenli nefes alış verişin düşünülmesi gibi konularda öğrenciler üzerinde farkındalık yaratıldığı saptanmıştır.

	Her zaman		Bazen		Hiç	
	A.T.U. Öncesi	A.T.U Sonrası	A.T.U. Öncesi	A.T.U Sonrası	A.T.U. Öncesi	A.T.U Sonrası
1- Omurganın duruşuna dikkat ediyor musun?	3	6	7	4	x	x
2- Oturma kemikleri üzerinde oturduğundan emin olur musun?	5	9	2	x	3	1
3- Kambur oturur musun?	1	x	5	3	4	7
4- Başını ve boynunu serbest hisseder misin?	5	8	3	2	2	x
5- Omuzlarını kaldırmadığından emin olur musun?	5	8	2	1	3	1
6- Kollarını sıkmadığımdan emin olur musun?	1	7	8	3	3	x
7- Bileğini sıkmadığından ve bileğinin duruşundan emin olur musun?	3	8	5	1	2	1
8- Notayla çalışırken, notanın göz hizanda olup olmadığına dikkat eder misin?	9	10	x	x	1	x
9- Ayaklarının konumuna dikkat eder misin?	8	8	1	2	1	x
10- Düzenli nefes alıp vermeye dikkat eder misin?	3	7	4	3	3	x
11- Çalışman sırasında (40- 45 dakikada bir) düzenli molalar verir misin?	6	7	4	3	x	x

-Tablo 3-

Piyano çalışma sırasında 40- 45 dakikalık molaların verilmesi, omurganın konumu ve performansa yoğunlaşma açısından önemlidir. Okullarda da 45 dakika bir teneffüse çıkılması bunu destekler niteliktedir.

Anketin üçüncü ve son bölümünde ise piyano çalışma ve performans sırasındaki konsantrasyon değerlendirmesi yapılmıştır. Tablo 4'te de

görüldüğü üzere stres altında gerçekleşen sınav ve konser performansı sırasında öğrencilerin A.T.U. sonrası gerginliklerinin azaldığı gözlemlenmiştir. Günlük yaşantıda yaşadıkları sıkıntıları da bu performanslarına yansıtmamaları için de bir dikkat alanı oluşturmaları sağlandığı görülür. Çünkü fiziksel olarak yaşanan herhangi bir ağrı ya da gerginlik, kişinin kendine güvenmemesine ve kendisini psikolojik olarak iyi hissetmemesine, dolayısıyla yapılan işe odaklanamamasına sebep olur. Nefes çalışması ile desteklenen fiziksel hareketler bu ağrıları azalttığı için, kişi de daha olumlu hissetmeye başlar. Bedeni dik duran kişiler kendilerine daha fazla güven duyarlar.

	Her zaman		Bazen		Hiç	
	A.T.U. Öncesi	A.T.U Sonrası	A.T.U. Öncesi	A.T.U Sonrası	A.T.U. Öncesi	A.T.U Sonrası
1- Çalışma sırasında konsantrasyon sıkıntısı yaşar mısın?	4	1	5	7	1	2
2- Dikkatli ve etkili bir çalışma yapabilmene rağmen, konser ya da sınav performansın sırasında konsantrasyon sıkıntısı yaşar mısın?	6	3	4	7	x	X
3- Performans sırasındaki heyecanın oturma pozisyonuna dikkat etmene engel olur mu?	1	x	3	4	6	6
4- Performans sırasında heyecanlı olmana rağmen düzenli nefes- alıp vermeye dikkat eder misin?	5	9	2	x	3	1
5- Günlük hayatındaki ailevi ve/veya sosyal sıkıntılar, çalışman ve performansın sırasındaki konsantrasyonunu etkiler mi?	3	2	5	3	2	5

-Tablo 4-

Alexander Teknik Uygulamaları'ndan yaşamın her anında, televizyon izlerken, ders çalışırken, araba kullanırken, uzun süre bir kuyrukta ayakta sıra beklerken vb... yararlanılabileceği gibi, gelişme çağındaki piyanistlere -bütün müzisyenler de enstrümanlarına uygun şekilde hareketlerden faydalanabilir- bu çalışmalar uygulandığında, hem fiziksel hem de psikolojik farkındalık yaratıldığı gözlemlenmiştir. Gelişim çağındaki bu gençler düzenli nefes alıp vererek hem bedenlerini hem de zihinlerini rahatlatabildiklerini fark etmişlerdir. Bu denli faydalı ve kolay uygulanabilir olan Alexander Tekniğin bütün müzik eğitimi veren okullarda ve konservatuvarlarda ders olarak da uygulatılması gerektiği bilinci yaygınlaşmalıdır.

Kaynakça

Craze, R. (2011). *Alexander Tekniğiyle Bel ve Sırt Ağrılarının Üstesinden Gelin*. Özlem Tüzel Akal (Çev.). İstanbul: Optimist

Alcantare, P.D. (2000). *Technique Alexander Pour Les Musiciens.* Montauban: Alexitère.Venkateswaran, P.S. (2006). *Yoga For Healing*. Mumbai: Jaico

Çırakoğlu, O.C. (2013). Sahnedeki Düşman: Müzisyenlerde Performans Kaygısı Üzerine Bir Gözden Geçirme. *Türk Psikoloji Yazıları*, 16 (32), 95-104.

http://meditativedance.com/TR/index.php?option=com_content&view=article&id=93:saglikli-yasam-durus&catid=56:saglikli-yasam&Itemid=113

http://www.methodealexander.com/ses-applications-musiciens

http://www.fmalexandertech.be/files/A_propos_de_la_relaxation.pdf

http://www.francemusique.fr/actu-musicale/le-bien-etre-des-musiciens-essayez-la-technique-alexander-121897

Bir Performans Mekânı Olarak Sokak: İzmir'de Sokak Müziği

Street as a Performance Space: Street Music in İzmir

LEVENT ERGUN*
ALKAN GÜNLÜ**

ÖZET

Mekân kavramı, son çeyrek yüzyılda genel olarak sosyal bilimlerde ve kültürel çalışmalarda, özel olarak ise popüler müzik incelemelerinde "itibarlı" bir kuramsal odak haline gelmiştir. Daha önce araştırmaya değer konular hiyerarşisi içinde kendine yer bulamayan kentsel müzik pratiklerinin, bağlam yönelimli etnomüzikoloji pratisyenlerince etnografik gerçeklikler olarak görülmeye ve inceleme konuları arasına alınmaya başlaması da aynı tarihsel ilgiyle çakışmıştır. Böylece gerek belirli bir müzik pratiği yolu ile inşa edilen mekânlar olsun, gerekse müzik pratiklerinin eklemlendiği belirli mekânlar olsun, müzik-mekân ilişkisinin performans etnografisi yoluyla ele alındığı analiz bağlamlarına dönüştürülmüştür.

Burada 'yer'i (place) coğrafi olarak konumlandırılmış fiziksel yerlem, 'mekân'ı (space) ise, sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği alan olarak anlamak gerekir (Giddens, 1994:24). Mekânın önemi, tüm toplumsal hayatın yaşandığı alan olmasından kaynaklanır. Bu nedenle mekânın kontrolü ve düzenlenmesi, mekânın bölünmesi yoluyla gerçekleşir. Böylece mekânın düzenlenmesi, toplumsal yaşamın düzenlenme dinamiklerini de içermektedir (Erol, 2015:235). "Müziksel performansın (icra) mevcudiyeti, bir izlerkitle önünde seslendirmeye dayanır" önermesinden yola çıkıldığında, müzik pratiklerinin izlerkitlesiyle buluştuğu uğrakları (moments) performans, alanları ise mekân olarak kabul etmek gerekir. Bu çerçevede sözgelimi bir kent ölçeğinde meseleye bakıldığında konser salonlarından birer kamusal alan olarak sokaklara dek gerçekleştirilen müzik icralarının izlerkitlesiyle buluştuğu tüm yerlemleri mekân olarak değerlendirebiliriz.

Sokak müziği ve icra mekânı olarak sokak, dünyanın dört bir yanında uzun bir gelenek oluşturmuş olmasına rağmen pek az incelenebilmiştir. Bu bildiride, önce genel olarak sokak müziği ve müzisyenliğinin Türkiye'deki envanteri çıkarılacaktır.

* Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir
Asst. Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, İzmir
levent.ergun@deu.edu.tr

** Müzik Öğretmeni, Özel İzmir Amerikan Koleji, İzmir
Music Teacher, İzmir Private American College, İzmir
alkangunlu@hotmail.com

Ardından özel olarak İzmir şehrinin çeşitli bölgelerindeki sokaklarda müzisyenlik yapan icracılara dayalı olarak toplanan etnografik veri, mekan ve mekansal bir metafor olarak atmosfer (scene) kavramının teorik statüsü kullanılarak analiz edilecektir. Sunum görsel ve işitsel örnekler eşliğinde gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Performans, Mekân, Scene, Sokak, Sokak müziği

ABSTRACT

Space as a theoretical concept, has become a "respected" focus of research within social sciences and cultural studies, espacially within the popular music studies, in last decades. This interest toward the concept has also coincided with the historical moment when ethnomusicologists has started to be interested in urban musical practices which were neglected long time. Therefore, spaces were considered both as constructions build through musical practices and as contexts of analysis for studying music-space relationship through ethnography of performance.

It is necessary here to consider 'place' as having a geographical meaning and space as a field where socio-cultural practice are experienced (Giddens, 1994:24). The importance of space arises from the fact that whole social life is experienced in it. Thus, control and management of space are applied by division of space which include dynamics of the control and management of social life, itself (Erol, 2015:235). Our argument is that the existence of a musical performance is dependent to existence of an audience. Thus, while the moments of musical performances which meet with the audience corresponds to performance itself, the field of this experience corresponds to space.

Although, street music and street as a performance space has a long, worldwide tradition, it has been scarcely studied. In our presentation, we will first consider street music and musicianship in Turkey, generally. Secondly, ethnographic data gathered based on musicians whom perform at streets in various regions of İzmir will be analysed by applying theoretical concepts of space and scene, which is a metaphor for space. Audio and visual samples will also be presented.

Keywords: Performance, Space, Scene, Street, Street Music

Giriş

Müzik icrası hem endüstriyel dönemde hem de endüstriyel sonrası dönemde bir mekânda gerçekleştirilir. Bu mekânlar da kentsel düzeyde mekân bölümlenmesine göre gerçekleştirilir. Müzik pratiklerinin, icrasının izler kitlesi ile buluştuğu uğrakları performans, icranın gerçekleştiği alanları ise mekân olarak üretmek gerekir. Bu çerçevede kamusal bir alan olan sokak aynı zamanda sokak müzisyenleri için bir temsil mekânı işlevi görür.

Temsil Alanı Olarak Mekân

Mekân kavramının son çeyrek yüzyılda sosyal bilimlerde ve kültürel çalışmalarda "itibarlı" bir kuramsal odak haline gelmesinde önemli bir yeri olan Henri Lefebvre mekânı üretim perspektifinden ele alır. Lefebvre'e göre (2014:56) "mekân toplumsal bir üründür". Toplumun yaşam tarzına göre toplum tarafından üretilen bir yerdir. Mekân terimi yerine gündelik dilde kullanılan 'yer'i coğrafi olarak konumlandırılmış fiziksel yerlem, 'mekân'ı ise, sosyo-kültürel eylemin gerçekleştiği alan olarak anlamak gerekir (Giddens, 1994:24). Mekânın önemi, tüm toplumsal hayatın yaşandığı alan olmasından kaynaklanır. Bu nedenle mekânın kontrolü ve düzenlenmesi, mekânın bölünmesi yoluyla gerçekleşir.

Lefebvre, mekanın üretimini üç düzeyde ele alır: Mekanın deneyimlenmesi, kullanımına ilişkin olarak *mekansal pratikler,* mekansal pratiklerin kavramsallaştırılması ile ilişkili olarak *mekanın temsili* ve hayal gücü ve keşiflerin yapıldığı düzey ise *temsil mekanları* dır:

a. Üretimi ve yeniden-üretimi, nispi bir bağlılık içinde sürekliliği sağlayan her toplumsal oluşuma has özgül yerleri ve mekânsal kümeleri kapsayan *mekânsal pratik*. Bu bağlılık, toplumsal mekân ve herhangi bir toplumun her üyesinin mekânıyla ilişkisi açısından, hem belli bir yeterliği [*competence*] hem de belli bir performansı gerektirir.
b. Üretim ilişkilerine, bunların dayattığı "düzene" ve dolayısıyla, bilgilere, işaretlere, kodlara, "cephesel" ilişkilere bağlı *mekân temsilleri*.
c. Toplumsal yaşamın yasadışı ve yer altı tarafına bağlı, aynı zamanda, muhtemelen mekân kodu olarak değil, temsil mekânlarının kodu olarak tanımlanabilecek sanata da bağlı karmaşık sembolizmleri (kodlu ya da kodsuz) temsil eden *temsil mekânları*. (Lefebvre, 2014:63).

Bu süreçte karşılıklı ilişkiler kavramsal bir üçlü olarak ele alınır. Sosyal mekânın birinci kavramı, *sosyal yeniden üretimdir*. Bu, belli konumları ve her sosyal oluşumu tanımlayan mekânsal dizileri içeren *mekânsal eylemdir*. Toplum, mekânı egemen olarak ve kendine mal ederek üretir. İlişkide bulunulan mekân *algılanan mekândır*. Algılanan mekân kurumsal sistemler, günlük eylemler ve deneyimler arası diyalektik etkileşimden doğar ve sosyal ilişkilerin mekânı olarak görülebilir. İkinci kavram, *mekânın temsilleridir*. Bunlar baskın sosyal ilişkilerin, mekânla ilişkili kodlar, simgeler ve bilgi tarafından dayatılan düzeniyle ilişkilidir. Mekânsallık anlamında bu, *kavranan mekân* olarak belirtilebilir. Bu mekân profesyoneller ya da teknokratlar tarafından kavramsallaştırılan

mekândır. Bunun temsilleri soyuttur ve sosyal ve politik eylemlerle mekânın üretiminde belirgin aldatıcı rolleri vardır. Lefebvre son olarak *temsiliyetin mekânı* kavramını tanıtmaktadır. Temsiliyetin mekânı sosyal yaşamın mekânsallığıyla bağlantılı olan karmâşık bir sembolizmi içerir ve *yaşanılan mekân* olarak adlandırılır (Lefebvre, 2014:66-68).

Gündelik hayat temsil mekânları içerisinde yani yaşanılan mekânlar içerisinde şekillenir ya da bu mekânlara şekil verir (Lefebvre, 2014:139). Erving Goffman'a göre (2016:33) gündelik yaşamdaki her davranış performanslar üzerine kuruludur: "bir kimsenin belli bir gözlemci kümesi önünde sürekli bulunduğu bir süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm faaliyetler" performans olarak değerlendirilir. O halde sokak müzisyenlerinin gündelik yaşam içerisinde sokakta gerçekleştirdiği müziksel icraları birer müziksel performans kabul etmek gerekir.

Kamusal Alan Olarak Sokak

Sokak müziği pratiklerinin performans mekânı olan sokak, yurttaşlığa, kentliliğe ve şehir yaşamına gönderme yapması ve çoğul kimlikleri bir araya getirmesi gibi özelliklere sahip olarak bir kamusal alan niteliğine sahiptir. Bu nedenle kamu ve kamusal alan kavramlarına özellikle kavramın ilk ortaya çıktığı yer olan Antik Yunan'ı ve oradaki kamusal alan örneklemini çalışmalarının merkezine yerleştiren Hannah Arendt'e göz atmak yerinde olacaktır. Arendt, kamusal alan tanımını iş, emek ve eylem etkinliklerini kullanarak yapar. İş, emek ve eylem etkinliklerini tek bir çatıda kapsamak için de "Vita Activa" (hareketli, aktif yaşam) terimini önerir ve Vita Activa kavramının içeriğini sırasıyla şöyle açıklar: 1. Emek, insan yaşamındaki biyolojik yaşam sürecine karşılık gelir. 2. İş, insanın doğa dışı oluşuna karşılık gelmektedir. 3. Eylem ise, emeğin madde aracılığı ile oluşmasından ve işin de şeyler aracılığı ile var olmasından farklı olarak, tamamen insanlar arasında gerçekleşen bir etkinliktir. Bu anlamda eylem, gerçekleştirilen olarak insanların çoğul bir halde olması durumuna vurgu yapar. Arendt'e göre insan, emek harcamadan ve iş yapmadan yaşayabilir fakat eylem olmadan yaşayamaz.

Antik Yunan'da *Polis* te (şehir) yaşayanlar, yurttaşlar ve yurttaş olmayanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Yurttaşlar (sadece erkekler) ne yöneten ne de yönetilen olduğu için özgür bireyler olarak sayılmaktadırlar. Bu durumları onların sadece özgür olmalarını ve çalışmamalarını, daha doğrusu her türlü işten muaf olmalarını sağlar. Tek işleri kamusal alanda (agora) var olmaktır. Antik Yunan'da kamusal alan, özgürlüğün ve özgür yurttaşların denk bir şekilde bir araya geldiği "eşitliğin alanı" ola-

rak kabul edilmektedir. Sözü edilen eşitlik ve özgürlük kavramlarının içeriği her ne kadar günümüz algılamasına uygun düşmese de, yüzyıllar içerisinde modern kamusal alanlardaki temel kavramların "özgürlük" ve "eşitlik" olmasına öncülük etmiştir (Arendt, 2009:65-80). Habermas ise kamusal alanı, "özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı" olarak tanımlar. Bu açıdan bakıldığında kamusal alanın kamuoyunu oluşturan alan olduğu sonucuna varılabilir. Ayrıca ilkesel olarak kamusal alanların herkese açık olması gerektiğini vurgular. O'na göre kamusal alanlar hangi kültürden, dilden ve sosyal statüden olursa olsun, her bir bireye sunulmuş veya açılmış alanlardır. (Habermas, 2012:90-105).

Sokak Müziği Pratikleri: Tarihsel Perspektif

Sokak müziği pratikleri ortaya çıkışından beri dünya üzerinde baskın olan tüm hâkim kültürlerde görülmektedir. Ortaçağ'da salon müziği performanslarının başlangıcından önce, müzik meslek olarak sokakta gerçekleştirilen bir etkinlikti. Sokak müzisyenliği o dönem yaşayan müzisyenler için hem yemek ve barınma gibi temel gereksinimlerini karşılamak, hem de müzikten ekonomik kazanç sağlamak için en temel yoldu (Günlü 2013:3). Sokak müzisyenlerinin şifacılık ve ulaklık gibi görevleri de vardı. Yaptıkları zehir ve iksirlerin derde deva olduğunu iddia ederek kalabalığa dağıtırlardı. Yaptıkları müzik de, ilaçların etkisini kuvvetlendiren bir araç olarak kullanılırdı. Farklı coğrafyalardaki sokak müzisyenlerinin, performanslarını sergilerken çok farklı amaçlara sahip olduğunu ve bu amaçlara ulaşmak için de birbirinden oldukça farklı pratikler ile karşımıza çıktığını görürüz.

Sokak müziği ve müzisyenliğinin başlangıcı Akehurst ve Davis (1995), Menocal (1981) ile Gaunt ve Kay (1999) gibi araştırmacılara göre orta çağda 1100-1350 yılları arasında "troubadour" olarak bilinen sokak müzisyenlerine dayanmaktadır. Tsounis (1997) ve Davison (1962) ise sokak müziğinin başlangıcı ile Antik Yunan Tiyatrosu arasında bir bağ kurmakta ve sokak müziğinin başlangıcına ilişkin milattan önce 451 yıllarını işaret etmektedir. Başlangıcı konusunda ayrılıklar olmakla birlikte sokak müziğinin son yıllarda modern toplumun tekrar bir parçası haline geldiği konusunda bir ayrılık bulunmamaktadır.

Norman İmparatorluğu'ndan önceki Anglo-Sakson İngiltere'sinde şairler *scop* olarak isimlendirilirlerdi. Bu şairler kendi yazdıkları şiirleri arp eşliğinde okurlardı. 700 ile 1500 lü yıllar arasında Erin harp'ı (İskoç Harpı) kullanan bu müzisyenler *harper* olarak isimlendirilirdi. Har-

per'lar Galler'de yaşayan ozan ve şairlerdi. Harperlar müzisyenlik dışında aynı zamanda dönemin prenslerine danışmanlık da yapmaktaydı. Prensler bir savaşa gideceği zaman mutlaka harperlara danışır, onların fikir ve görüşlerini alırdı. Müzisyen olarak harperlar, Antik İskoçya'da yapılan festivallerin ve benzeri eğlencelerin vazgeçilmez öğeleriydi (Clark, 2003:35). 12. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasında Avrupa'da gösteriler yapıp, öyküler anlatan ve dünyasal şarkılar söyleyip, şiir okuyan gezici müzisyenlere *minstrel* denmektedir. 12. ve 13. yüzyılda güney Fransa'da yer alan gezgin ozan ve müzisyenler *troubadour*, kuzey Fransa'dakilere ise *trouvere* olarak ortaya çıkar. Bu müzisyenler halktan kişilerden olmasının yanı sıra soylulardan da olabiliyordu.

Minnesang 12. ile 14. yüzyıllar arasında Almanya'daki geleneksel şarkı ve söz yazım sanatıydı. Minnesang yazıp söyleyen kişilere *minnesinger* denilirdi. Bu kişiler asil olmayan alt tabakadan gelen müzisyenlerdi. Kelimenin kökeni olan "mine" aynı zamanda şarkıların ana temasını da oluşturan aşk anlamına gelmektedir. Kelimenin anlamından da anlaşılacağı gibi minnesang şarkılarının temel konusu "aşk" idi. Ancak burada bahsedilen "aşk" kelimesini günümüz aşk anlayışından farklı olarak şövalyelerin aşk kavramı ile bağdaştırmak gerekmektedir. Şövalyelerin sahip olduğu aşk kavramı var olmayan bir sevgiliye duyulan aşkı ifade etmektedir. Minnesing ile uğraşan asiller ise *meistersinger* olarak adlandırılırdı. Kelimenin kökü olan meister "usta" anlamına gelmektedir. Usta kelimesi, meistersingerin hem müzik ve şiir konusundaki ustalığına, hem de asil olduğuna dair bir gönderme yapmaktadır. İlk meistersingerin Frauenlob adıyla tanınan Heinrich Von Meissen'in olduğu kabul edilir. Meistersingerlerin en büyük özellikleri, minnesingerlerin tersine şehirli ve iyi eğitimli olmalarıdır (Fromm, 1985). Ukrayna sınırları içerisinde bulunan Kiev'den, Rusya'nın başkenti olan Moskova'ya kadar olan bölgeye yayılmış gezici müzisyenlere *skomorokhi* adı verilmektedir. Skomorokhiler, Almanya'daki spieleute ile Fransız troubadourlarla aynı özelliklere sahiptirler. Rusya'nın kültürel tarihinde Orta Doğu Slav müzisyenleri olarak ta isimlendirilen skomorokhiler Rusya'nın müzikal geçmişinin başlangıcı kabul edilir (Zguta, 1972).

Chindonya, gösterilerde müzik, tanıtım ve reklam yapan kişileri ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Bu kişiler düşük statülü, fakir bir kesimden gelmektedir. Dolayısı ile Japonya'da hor görülen ve güvenilmez kişiler olarak bilinirler. Chindonyanın günümüz reklamcılık formu Osaka'da 19. yüzyıl içerisinde (Geç Edo dönemi ile erken Meiji Dönemi arası) endüstri devriminin başlangıcı ile birlikte görülmektedir (Fritsch, 2001:50).

Şifacı olarak müzikle tedavi uygulamalarını yoğun olarak uygulayan Gnawa müzisyenleri günümüzde bile, Fas'ın güneyinde şehirden şehire

gezmektedir. Yaptıkları müzik performanslarının yanında müzisyenler, bir yandan yılan oynatmak ve hikâye anlatmak gibi işlevleri yerine getirir. Gnawa müzisyenleri müziği aynı zamanda hastanın akıl sağlığının düzelmesi için de gerçekleştirirler. Bu yolla kötü ruhların neden oldukları hastalıkların, kötü ruhlar yatıştırılarak ortadan kaldırıldığına inanılır. Performans sırasında amaç çalarken yanlış ses çıkarmamak, böylece müziğin dinleyiciler üzerindeki iyileştirici etkisini yok etmemektir (Witulski, 2009:50).

Orta Asya'da başlayan ve Türkler'in Anadolu'ya gelmesi ile değişim gösteren en eski Türk şair ve gezici müzisyenlerinin adı *ozan-baksı* olarak ifade edilir. Ozanlar; Tonguzlar'da "Şaman" (alt ve üst dünyada yardım eden), Moğol ve Boryatlar'da "Bo" veya "Bugue", Yakutlar'da "Ouioun" (oyun), Altay Türkleri'nde "Kam" (büyü yapan kişi), Samoitler'de "Tadibei", Finovalar'da "Tietoejoe" (bakıcı), Kırgızlar'da "Baksı-Bakşı" (ağır hastaları tedavi edebilen hekim), Oğuzlar'da ise "Ozan" (insanları eğlendiren ve eğiten) olarak isimlendirilirler.

Bu kişiler şairlik yanında müzisyenlik, sihirbazlık, dansçılık ve hekimlik gibi başka hünerlere de sahip olan kişilerdi. Zaman içerisinde önem seviyeleri değişmekle birlikte ozanların başlıca görevleri arasında; gökyüzündeki mabutlara (tapılan varlık, ilah, tanrı) kurban sunmak, ölünün ruhunu yerin dibine göndermek, cinler tarafından sebep olunan fenalık, hastalık ve ölüm gibi işleri önlemek, hastalıkları tedavi etmek, bazı ölülerin ruhlarını gökyüzüne yollamak, hatıralarını yaşatmak gibi muhtelif amaçlar yer alırdı. Yapılması gereken bu görevlerin her birinin göreve özel ayinleri bulunmaktaydı. Bu ayinler zaman içerisinde kaybolmakla beraber bir kısmı hala Kırgız, Altay ve Kazaklar'da devam etmektedir. Bu ayinlerde şaman ya da baksı birtakım şiirler okur ve onları kendi müzik aletiyle çalar. Burada çalınan eserlerin sihirli bir niteliği olduğu kabul edilir. Bu ayinlerde şamanlar davul ve kopuz kullanmaktadırlar. Türklerin İslamiyeti kabul etmesi ile baksı geleneği ortadan kalkmıştır. Beş yüzyıl sonra Anadolu'da ozan-baksı geleneğinin yerini "Âşık" olarak isimlendirilen gelenek almıştır. Ancak âşıklar, ozanlardan farklı olarak sadece şiir yazmak ve bestelemek görevini üstlenmişlerdir (Köprülü, 1962:100-110).

Günümüz Türkiye'sinde Sokak Müziği Pratikleri

1800'lü yıllarda "busking" terimi ile şekillenen ve açıklanan günümüz sokak müziğinin Avrupa'dan sonra Türkiye'de kendini göstermesi, son 20-25 yıllık bir sürece dayanmaktadır. Tarihi açıdan Türklerin Anadolu'ya girişinden beri var olan ve bir tür sokak müzisyenliği kabul edilen "âşıklık" günümüz sokak müziği anlayışının dışında kalmaktadır.

Türkiye'de sokak müziği ile ilgili performansların başını çeken şehir kozmopolit yapısından dolayı İstanbul'dur. İstanbul ve özellikle hemen hemen her müzik türünde sokak müziği yapan yerli ya da yabancı müzisyene rastlamak mümkündür. İstanbul'da sokak müziği yapan müzisyenler arasında İstanbul'lu olan birçok sokak müzisyeninin yanı sıra İstanbul'a müzik yapmak için gelip yerleşmiş çok sayıda sokak müzisyeni vardır. İstanbul aynı zamanda sokak müziği yaparak dünyayı dolaşan müzisyenlerin tercih ettiği uğrak noktalarının ilk sıralarında yer alır. Sokak müziği yapan müzisyenleri incelediğimiz zaman (yerli ya da yabancı), herhangi bir müzik eğitimi olmayanların yanında bir kısmının müzik eğitimi almış olduğunu görürüz. Bu müzisyenlerin sokak müziği performanslarını tercih nedenleri arasında ekonomik kazanç sağlama, aktivizm, protesto ve benzeri amaçlar sayılabilir.

Sokak müziği performansları İstanbul'da görülmeye başlandıktan kısa bir süre sonra İstanbul'da sergilenen performans sayıları hızla artmıştır. Sonrasında benzeri performanslar Türkiye'nin diğer illerine de (özellikle büyükşehirlerine) hızlıca yayılmaya başlamıştır. Bu hızlı artışta fazlaca yardımı ve önemi olan bir diğer etmen Fatih Akın'ın uluslararası ses getiren filmi "Crossing the Bridge: The Sound of İstanbul" (Köprüleri Geçmek: İstanbul'un Sesi, 2004) isimli belgeseli olmuştur. Bu belgesel içerisinde yer alan "Siya Siyabend" ile "Kara Güneş", belgeselin çekilmesinden sonra sokak müzisyeni olarak hatırı sayılır bir üne de kavuşmuşlardır.

İzmir'de Günümüz Sokak Müziği

Performans mekânları:

İzmir'de Sokak müziği denince akla gelen ilk yer Konak ilçe sınırları içinde bulunan Alsancak Kıbrıs Şehitleri caddesidir. Kıbrıs Şehitleri Caddesi araç trafiğine kapalı olması nedeniyle yoğun bir yaya akışına sahiptir. Bu yüzden cadde ve caddeye bağlı çok sayıda sokak üzerindeki yer sokak müzisyenlerinin performans mekânı olarak tercih nedenidir. Ayrıca kentin önemli miting alanlarından Gündoğdu Meydanı da söz konusu caddeye yakın bir yerdedir ve sokak müziği performansları için mekân olarak kullanılır. Alsancak, İzmir'in sahil şeridine paralel, merkezi bir konumda yer alır. Sahip olduğu bu konum sayesinde ulaşım olanakları oldukça gelişmiş, İzmir'in her yerinden kolayca ulaşılan bir yerdedir. Bu özelliği ile de İzmir'in eğlence hayatının merkezinde yer alan bir semttir. Eğlence hayatının merkezinde olması sebebi ile de Alsancak'ta restoran, bar ve kafe gibi çok sayıda mekân bulunmaktadır. Bu mekânlarda ise hemen her türde müzikle karşılaşmak olasıdır. Açelya Sakarya (kişisel görüşme, 2103) performans için Alsancak'ı tercih etme

nedenini şöyle dile getirir: "Sokakta latin bossa, caz, swing, blues falan gibi şeyler çalıyoruz, doğaçlama yapıyoruz. Sözlü şarkılar var. Alsancak, bu tür müzikleri rahatlıkla kaldırıyor."

Konak ilçesi 400.000 civarındaki yaklaşık güncel nüfusu ile Türkiye'nin büyük ilçelerinden biridir. Konak Meydanı, tarihi Kemeraltı Çarşısı ve Çankaya'da bulunan çok sayıda alan sokak müziği için uygun birer mekândır. Kemeraltı, İzmir'in orta ekonomik sınıfına hitap eden mağazalardan oluşmuş bir açık hava alış-veriş bölgesidir. Bölge içerisinde esnaf; Bakırcılar Çarşısı, Balık Hali, Leblebiciler İşhanı, Kuyumcular Çarşısı gibi alt bölümler şeklinde konumlanmıştır. Konak ile Alsancak arasında kalan bölgede ise Çankaya olarak bilinen ve iş merkezleri, dershaneler ile tekstil başta olmak üzere hemen hemen her iş grubuna ürün imal eden atölye, mağaza ve toptancılar bulunmaktadır. Çankaya'da bulunan tüm bu iş yaşamının yanında bir de Kızlarağası olarak bilinen turistik bir han da bulunmaktadır.

Karşıyaka ilçesi sahili İzmir Körfezi'nde Alsancak kıyı şeridinin karşısında yer alır. Karşıyaka vapur iskelesi karşısındaki araç trafiğine kapalı olan Karşıyaka Çarşı, ara sokakların bağlı olduğu denize dik konumda yaya yoğun bir ana caddeye sahiptir. Caddenin deniz tarafındaki alanlar sokak müzisyenlerince kullanılmaya başlanan performans mekânlarıdır. Yine ilçenin Bostanlı semtinde bulunan çok sayıda restoran, bar ve kafenin bulunduğu denize yakın cadde ve sokaklar özellikle son zamanlarda sokak müzisyenleri tarafından tercih edilmektedir. Bu performans mekânları dışında önemli yerlerden biri de metro istasyonlarının ana duraklarının giriş kısımlarıdır. Selçuk Beltan'a göre sokak müzisyenleri için performans mekânı seçimi ile ilgili en önemli ölçüt "kitlenin yoğun olduğu yerler"dir (kişisel görüşme, 2016).

Sokak müziği performans tipleri

Daire tipi gösteri: Performans sergileyen müzisyen ya da müzisyenlerin çevresi dairesel olarak bir izleyici kitlesi tarafından çevrelenir. Bu tip performanslarda müzik pratiklerinin yanı sıra dans, pantomim, sihirbazlık, kukla gösterimi ve çeşitli akrobasi gösterilerinin de yer aldığı örnekler görülebilir. Bu tip performanslar için trafiğe kapalı yaya yolu olarak kullanılan sokaklar tercih edilir. Alsancak Kıbrıs Şehitleri Caddesi ve civarındaki sokaklar ile Gündoğdu Meydanı ve çevresi ile Karşıyaka Çarşı en çok tercih edilen mekânlar arasındadır.

Yaya gösterisi: Sokak üzerinde daha çok duvar kenarında, metro istasyonlarının girişinde, yaya yoğunluğu olan yerlerde yoldan gelip geçen yayalara yönelik olarak performans sergilenir. Keman, klarnet, yaylı tambur, trompet ve akordiyon gibi çalgılar genellikle bireysel olarak

icra edilir ya da kimi kez bir vurma çalgı eşlik ettiği de olur. Gitar performansları ise bireysel ya da ikili olarak gerçekleştirilir. Yaya gösterisi, yoldan geçenlerin müzisyen çevresinde duraklayıp toplanması sonucu daire tipi gösteriye dönüşebilir.

Gezici sokak müzisyenliği: İki farklı şekilde karşımıza çıkar. İlkinde daha çok Roman müzisyenler restoranların yol üzerindeki masalarını dolaşarak masaya özel müzik yapar. Masalardan gelen istek parçaları seslendiren müzisyenler dolaştığı masalardan herhangi bir bahşiş alamazsa derhal yandaki restoran ya da barın masalarına geçerek müzik yapmaya devam eder. Bu pratiğe "disko yapmak" adını veren Roman müzisyenler, Alsancak ve Bostanlı'nın sahil şeridinde bulunan ve canlı müzik yapmayan restoran ile barların masalarını gezerek, masada oturan müşterilere genellikle keman ve darbuka ile müzik yapmaktadırlar. Kemeraltı Çarşısı'nda yer alan kahvehaneler ve çevresi Roman müzisyenler için önemli bir performans mekânıdır. İkincisinde ise Güzelyalı, Bornova ve Balçova gibi kentin belli mahallelerinde ara sokaklarda dolaşarak performans gerçekleştirilir. Bu müzisyenler genellikle kent dışından hatta bu iş için Balkan ülkelerinden gelen göçmenlerden oluşur. Göçmen müzisyenler de, tıpkı Roman müzisyenlerin "disko" pratiğinde olduğu gibi sabit bir yerde durmamakta akordiyon ile Balkan ve Türk müziği ezgileri çalarak dolaşmaktadır.

Sokak müzisyenlerinin profili

Daire tipi ve yaya gösterisi performansı sergileyen sokak müzisyenleri ağırlıklı olarak üniversite öğrencisi gençlerden oluşur. Bu öğrenciler arasında üniversitelerin müzik bölümünde okuyanlar önemli bir yer tutmakla birlikte, çoğunluğu mühendislikten ekonomiye geniş bir yelpazede yer alan bölümlerin öğrencisidir. Bu müzisyenlerin bazıları daha iyi ekonomik kazanç sağlamak amacıyla ara sıra bar, restoran, gece kulübü ya da benzeri mekânlarda performans sergilemekte ancak yine de görece bir "özgürlük alanı" olması nedeniyle sokağı tercih etmektedir. Üniversite öğrencisi müzisyenlerin yanı sıra lise çağındaki gençler de özellikle hafta sonları Kıbrıs Şehitleri Caddesi ve civarında performans sergilemektedir.

Roman gençlerden kurulu "Kemeraltı Müzisyenleri" ve "Sadullah Band" gibi gruplar birer perküsyon topluluğudur. Hızlı tempolu ve dinamik ritmlerle on-onbeş dakikalık periyotlar halinde bolca sololar yer alan performans sergileyen gruplar Kıbrıs Şehitleri Caddesi üzerinde izlerkitlenin yoğun ilgi gösterdiği müzisyenler arasındadır.

Sokak müzisyenleri arasındaki cinsiyet dağılımında büyük çoğunluk erkeklerden oluşmaktadır. Yaya gösterisi tipinde performans sergileyen

yan flüt, keman ve gitar çalan birkaç kadın sokak müzisyeni dışındakiler erkektir.

"Disko" yapan Roman müzisyenler genellikle 45-50 yaş üzerindedir. Sokak düğünleri gibi eğlencelerde de çalan bu müzisyenler restoran, bar, gazino ya da stüdyoda gibi mekânlarda sabit ve sürekli olarak çalışan diğer Roman müzisyenler tarafından statü olarak en alt konumda değerlendirilir. Gezici sokak müzisyenliği yapan "göçmen" müzisyenler ise sahil şeridi haricinde Güzelyalı, Göztepe, Hatay, Balçova ve Bornova sokaklarında apartman aralarında müzik yaparak dolaşır. Genellikle Romanya başta olmak üzere Balkan ülkelerinden bu iş için gelen genç ve orta yaştaki erkek müzisyenler yanlarına ailesinden birini alarak bina aralarında müzik yaparak dolaşırken apartman sakinlerinin kendilerine bahşiş vermelerini beklemektedirler.

Performans mekânı olarak sokağın tercih edilme nedenleri

Sokak müzisyenlerinin sokakta müzik yapma tercihine ilişkin verdikleri ortak yanıt, sokağın bir "özgürlük alanı" olduğu yönündedir. Bu özgürlük performans saatlerinin ve repertuvarın müzisyenler tarafından belirlenmesi olarak değerlendirilir. Müzisyenler buna göre "istedikleri saatte, istedikleri repertuvarı, istedikleri kadar" seslendirir. Bar ya da restoranda olduğu gibi işveren ve izlerkitlenin bu yönde bir baskısı söz konusu değildir. Selçuk Beltan'ın (kişisel görüşme, 2016) bu yöndeki sözleri açıktır: "Sokakta çalmanın en temel sebebi sokağın özgür bir alan oluşu. Müzisyen ve dinler kitle ile ilişkiler bakımından ya da diğer ilişkiler bakımından sokakta bir hiyerarşi olmuyor, sokakta patron sizsiniz".

Sokak dışında bar ve restoranlarda da müzik yapan Sokak Sanatçıları Derneği'nin kurucusu ve üyesi Kubilay Mutlu (kişisel görüşme, 2013), diğer mekânlarda olduğu gibi repertuvarlarına karışılmadığı için sokağı tercih ettiklerini aktardı. Ayrıca Türkçe, İngilizce, Fransızca, Kürtçe ve Ermenice şarkılar seslendirilen grup repertuvarlarındaki Kürtçe şarkılar nedeniyle Alsancak'tan Konak Vapur iskelesinin önüne geldiklerini ve bu şarkıların buradaki izlerkitleye daha iyi hitap ettiğini dile getirdi. Daha önce bir restoranda da müzik yapan Açelya Sakarya'nın (kişisel görüşme, 2103) sözleri de diğer sokak müzisyenlerinin söylediklerine benzerlik gösterir: "Mekân sahibi ne çalmamız ve nasıl çalmamız gerektiğine karışınca biz bıraktık mekânı. Sokak bu anlamda çok özgür bir yer. Kimse sana nasıl ya da ne şekilde çalman gerektiğini söylemiyor. Biz nasıl istersek öyle çalıyoruz".

Sonuç

Kamusal bir alan olan sokak, sokak müziği performanslarının gerçekleştiği bir temsil mekânıdır. Bu mekânlar kentsel düzeyde mekân bölümlenmesine göre oluşturulur. Gündelik yaşam pratikleri içerisinde "kitlenin yoğun olduğu yerler" sokak müzisyenleri tarafından performans mekânı olarak tercih edilir.

Sokak müziğinin tarihsel arka planına ilişkin dünyadaki farklı kültürler incelediğinde müzisyenlerin eğlence olgusunun yanında başta ulaklık (Minstrel) olmak üzere danışmanlık (Harper), şifacılık (Gnawa), askerlik (Troubadour, Minnesinger) ve reklamcılık (Chindonya) gibi farklı roller üstlendiği de görülür.

Türkiye'deki günümüz sokak müziği pratikleri son 20-25 yıllık sürecin bir ürünüdür. İstanbul başta olmak Ankara ve İzmir gibi büyükşehirlerde görünürlük kazanmıştır. İzmir'de Alsancak, Konak, Karşıyaka, Bostanlı ve Bornova sokakları sokak müzisyenlerinin tercih ettiği mekânlardır. Bu müzisyenlerin sokağı performans mekânı olarak seçmeleri ise sokağı bir "özgürlük alanı" olarak görmeleri nedeniyledir.

Kaynakça

Akehurst, F.R.P. & Davis, Judith M. (Ed.) (1995). M; *Handbook of Troubadours.* Erişim Tarihi: 24 Mart 2013, https://books.google.com.tr/books?id=0C1GHCPDhNQC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22F.+R.+P.+Akehurst%22&hl=tr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Arendt, Hanna (2009). *İnsanlık Durumu*. (Çev. A. Berktay) İstanbul: İletişim Yayınları.

Beltan, Selçuk (2016). Selçuk Beltan ile yapılan kişisel görüşme. Balçova, İzmir: 28 Eylül.

Clark, Nora Joan (2003). *The Story of Irısh Harp: It's History and Influence*. North Creek Press.

Davison, J.A. (1962). "Literature and Literacy in Ancient Greece", Part 1. *Phoenix, Vol. 16*, 141-156, 219-233.

Erol, Ayhan (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Fritsch, Ingrid (2001). "Chindonya Today: Japanese Street Performers in Commercial Advertising". *Asian Folklore Studies, Vol. 60,* No. 1, 49-78.

Fromm, Hans (1985). *Der deutsche Minnesang: Aufsätze zu seiner Erforschung. Zweiter Band*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Gaunt Simon & Kay Sarah (Ed.) (1999). *The Troubadours, An Introduction*. Cambridge University Press.

Giddens, Anthony (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Goffman, Erving (2016). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev. B. Cezar). İstanbul: Metis Yayınları.

Günlü, Alkan (2013). *Mekân-Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir'de Sokak Müziği*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Habermas, Jürgen (2012). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü.* (Çev. T. Bora ve M. Sancar) İstanbul: İletişim Yayınları.

Köprülü, Fuad (1962). *Türk Saz Şairleri.* Ankara: Güven Matbaası.

Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Menocal, Maria Rosa (1981). "Close Encounters in Medieval Provence: Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry". .Hispanic Review, 49:1, 43-64.

Mutlu, Kubilay (2013). Kubilay Mutlu ile yapılan kişisel görüşme. Kardıçalı İşhanı, Konak, İzmir. 13 Şubat.

Sakarya, Açelya (2013). Açelya Sakarya ile yapılan görüşme. Konak, İzmir. 15 Mart.

Tsounis, Demeter (1997). *Rebetika Music-Making in Adelaide: Diaspora Musical Style and Identity*. Yayımlanmış doktora tezi, The University of Adelaide. Erişim Tarihi: 20 Mart 2013, https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/19034/2/09pht88195.pdf

Witulski, Christopher James (2009). *Defining and Revising The Gnawa and Their Music Through Commodification in Local, National and Global Contexts*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, University of Filorida.

Zguta Russell (1978). Minstrels: *A History of the Skomorokhi*. University of Pennsylvania Press.

Flamenko Geleneğinin Farklı Müzikal Dokular İçerisinde Var Oluş Süreci ve Biçimleri Bağlamında Türkiye Örneği

Flamenco Tradition in Different Musical Textures in Terms of its Forms and Evolution: The Turkey Context

GÖKSAL ÖZTÜRK*

ÖZET

İspanyol dansı, gitar icrası ve şarkı söyleme biçimi olarak bilinen Flamenko, dünya üzerinde birçok farklı popüler ya da geleneksel müzik formlarına da uyarlanmış olup, sinema, tiyatro gibi sanat dalları içerisinde de farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bir Endülüs geleneği olan Flamenko'nun tarihsel süreç içerisinde farklı performans ortamları ve kültürel dokularla birleşerek hangi şekillerde biçim değişikliğine uğradığının performans teorisi bağlamında incelenmesi bu çalışmanın odak noktasıdır. Bunun yanı sıra geleneksel bir müzik türü olan Flamenko'nun bir *"Dünya Müziği"* türüne dönüşmesi süreci de neden sonuç ilişkisi içerisinde açıklanmaya çalışılacaktır. Küreselleşmenin aktif rol oynadığı söz konusu süreçte kitle iletişim araçlarının etkisi yadsınamaz olup, geleneksel bağlamda dans, vokal, ritim ve gitardan oluşan Flamenko formunun farklı enstrümanlarla birleşerek oluşturduğu sentezin yaygınlığı popüler kültür teorileri ile irdelenecektir. Bu sentez içerisinde Flamenko geleneğinde yer alan dans, gitar, vokal performansları icra edildikleri ortam (konser alanları, barlar, klipler), seyirci, müzikal yapıdaki değişiklikler ve benzerlikler bağlamında karşılaştırmalı bir yöntemle incelenecektir.

Çalışmanın örnek alanı olan Türk popüler müzik eserlerinde yukarıda bahsedilmiş olan Flamenko ile ilgili unsurlar (dans, flamenko gitar, kajon, akorlar, melodik yapı) analiz edilecek olup, bu unsurların izler kitle ve icracılar üzerindeki etkileri ve algılanış biçimleri açıklanacaktır. Sunum esnasında ilgili örnekler görsel ve işitsel malzemelerle desteklenecektir. Bu çalışmada genel olarak Flamenko'nun tarihçesi, etkileşimde olduğu müzikal türler, içerisinde barındırdığı farklı çalgılar, Sinemadaki yansıması, Türk Gitaristleri üzerindeki etkileri gibi konular incelenecektir. Flamenko'nun Arabesk, Pop, Caz vb. türlerle birleştirilmesi sürecinde çalgı icra biçimleri ve çalgı tercihlerinin söz konusu süreç üzerindeki etkileri konu dahilinde olacaktır. Bu bağlamda Arabesk, Pop, Caz gibi türlerin Türkiye'de ortaya çıktığı dönemlere de kısaca değinilecektir. Türkiye'de Pop müzik üzerinde 90'lı yıllardan sonra etkisini göstermeye başlayan Arabesk müzik üzerinde detaylı bir şekilde durulacaktır.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa
MFA, Uludağ University, Institute of Social Sciences, Bursa, koksalozturk8@gmail.com

Arabesk müzik içerisine eklenen gitar çalgısının hem kayıt hem de canlı performanslar bağlamında son yıllarda etkisini yoğunlaştırmış olmasından dolayı bu tür ayrıca incelenecektir. Söz konusu kayıt ve canlı performanslarda tercih edilen icracıların teknik özelliklerinin farklı amatör ve profesyonel müzisyenler tarafından tercih edildiği görülmektedir. Bu anlamda birçok Türk popüler müzik türü içerisinde yer alan benzer tınısal özellikler ve bu özelliklerin beraberinde getirdiği standartlaşma olgusu da performans türleri üzerinden incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Flamenko, performans, ortam, dünya müziği, Türk Popüler Müziği.

ABSTRACT

Flamenco, which is known as a spanish dance, guitar performance and singing, also appears in the fields of art such as cinema, theater it has been adapted into many different popular and traditional musical forms in the world. The focus of this paper is to examine how flamenco, which is an Andalus tradition as well, in the context of performance theory with regard to its evolution throughout history within different settings and cultural textures. In addition to this, turning into a "*World Music*" process of flamenco, which is a traditional music genre, will be discussed with cause and effect relation. It's obvious the impact of mass media in question process that globalisation played an active role and there will be examined prevalence of the synthesis of flamenco with culture theories combining with different instruments, which consists of vocal, rhythm ,dance and guitar (normally) as traditional. Within this synthesis dance, guitar, vocal performances took place in flamenco will be surveyed with a comparative method in terms of environments in which they are performed, audience, differences and similarities.

The elements in the pieces of Turkish popular music - dance, flamenco guitar, kajon, chords, melodic structure-, which has been mentioned before concerning the flamenco will be analysed and explained the impacts of these elements on performers, audiences and perception forms. Related examples will be supported with visual and auditory materials throughout the presentation. The history of flamenco as well as its reflections on the motion picture industry, how it influenced Turkish guitar players and the instruments it contains will also be surveyed. In that respect, there will be touched briefly on the periods of first appearance of jazz, arabesque and pop music in Turkey. Of these genres arabesque, which has taken effect on Pop music after 90s in Turkey, will be examined in detail. There will be an exploration on the classical guitar's intense usage in arabesque music. There can be seen the musicians who play in studio recordings influenced many Amateur and Professional musicians. Similar tone features take place in many Turkish popular music genres, which create a sort of standardization will be examined via performance styles.

Keywords: Flamenco, performance, environment , world music, Turkish Popular Music.

Giriş

Bu araştırmada Flamenko geleneğinin gelişen teknolojinin etkisi sonucu sinema, televizyon, internet gibi kitle iletişim araçlarının yardımıyla kendi sınırları olan İspanya-Endülüs bölgesini aşarak farklı toplumlar içerisindeki müzikal yapılara eklemlenmesi incelenmiştir. Bu bağlamda bu araştırma Türkiye örneklemi üzerinde gerçekleşecektir.

Flamenko'nun Türkiye'deki müzik türleri ile birleşerek oluşturduğu melez yapının incelenmesinin öncesinde Flamenko'nun tarihsel süreci, Flamenko kelimesinin kökeni ve ortaya çıktığı düşünülen bölgenin coğrafi özelliklerinden bahsetmekte fayda var. Flamenko, Endülüs Halk Müziği ve bu müzik eşliğinde yapılan dansın adıdır. Bazı kaynaklarda bu kelimenin anlamına dair farklı bilgiler de karşımıza çıkmaktadır. "Ricardo Molina çoğu Arapçadan gelen, Flamenko kelimesinin temeli oldukları varsayılan kelimeleri şöyle sıralar: *felag-mengu* (göçebe- göçmen çiftçiler), *felaicum* ya da *felahmen ikum* (çiftçi), ve *felagenkum* ya da *flahencou* (Alpujarra bölgesindeki Arap şarkıları). Flamenko kelimesi aynı zamanda 'flaman' kelimesinden uzaklaşarak 18. yüzyıl sonunda 'gitano' nun eş anlamlısı oldu ve bir İspanyol çingenesini belirtmek için kullanıldı. Bu anlamda kelimenin Arapçadan türemiş olduğu ihtimali sarsılmaktadır." (Papenbrok, 2006: 283). Görüldüğü gibi kelimenin kökeni ile ilgili bilgiler çok kesin görünmemektedir.

Flamenko; günümüz popüler müzik türlerinde özellikle gitar icrası noktasında etkili olmuş bir türdür. Flamenko; dans, gitar icrası ve şarkı söyleme biçimi olarak dünya üzerinde birçok farklı popüler ya da geleneksel müzik formlarına da uyarlanarak Sinema, tiyatro gibi farklı sanat dallarına da eklemlenmiştir. Dünyanın birçok bölgesinde çeşitli müzik türleri içerisinde görülebilen flamenko formunun teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan küreselleşme ile hızlıca yayılmış olduğu görülmektedir.

Küreselleşme daha önce uzun yıllar alan etkileşim süreçlerini hızlandırmıştır. ''İmgeler, fikirler, mallar ve tarzlar dünyanın her yerine dah öncesine göre daha hızlı yayılmaktadır'' (Giddens, 2005: 62). Söz konusu küreselleşme kavramının içeriğinde yer alan teknolojik ürünler Sinema (Hollywood özellikle), televizyon, radyo, internet gibi kitle iletişim araçlarıdır. Elbette günümüzde Radyonun etkisi Sinema, Televizyon ve İnternete göre biraz daha zayıflamıştır. Söz konusu kitle iletişim araçları içerisinde internet kapsamında yer alan Youtube'un görsel ve işitsel yönden neredeyse tüm dünyada var olan geleneksel, popüler müzik türlerini ulaşılabilir kılması birbirinden çok farklı olan müzik formlarının etkileşimini kaçınılmaz hale getirmektedir. ''Günümüzde pek çok

insan artık bilginin hızlı ve büyük bölümler halinde küresel bir ağla her yere ulaştığı tek bir bilgi düzeninde yaşadığımıza inanmaktadır'' (Giddens, 2005: 62). Söz konusu 'tek bir bilgi' söyleminin evriminin başlangıcından da bahsetmekte fayda var.

Küreselleşmenin ayrılmaz parçası olan kitle iletişim araçlarının ilki 19. yy sonunda Edison tarafından icat edilen Fonograftır. Bu cihaz sayesinde dünya müzikleri kayıt altına alınmaya başlanmış, zaman içerisinde de günümüzde var olan İnternet ortamına dönüşmüştür. Aslında flamenko'nun dünyaya yayılmasından ziyade müziğin kendisinin genel olarak diğer ürünlere göre daha hızlı yayılabilecek bir ürün olduğunu söylemek gerekmektedir. ''Bunun nedeni, müziğin yazılı dil ile konuşma dilinin sınırlarını aşarak kitlesel izleyiciye ulaşıp onun dikkatini çekebilmesidir'' (Giddens, 2005:471). Bu bağlamda Sinema, Televizyon, Radyo ve İnternet sayesinde Flamenko; birçok geleneksel formun dünyanın –göreceli olarak- beklenmedik bölgelerine ulaşmasına benzer biçimde çok farklı kültürel yapıların olduğu noktalara ulaşmayı başarmıştır.

''Ancak temel olarak *World Music* kavramının geleneksel müzikler üzerindeki etkisinin oluşması büyük ölçüde moderniteyle ilgilidir'' (Bohlman, 2002: 15). Fakat geleneksel yapıların yayılması daha ziyade Post-modernizm etkisiyle mümkün olmuştur. Modernizm sonrasında Post-modernizmin edebiyatta doğuşundan sonra ortaya çıkan Hollywood sineması bu bağlamda söz konusu yayılıma önemli bir ivme kazandırmıştır.

Daha spesifik örneklerden bahsedecek olursak; Sinema'da Robert Rodriguez'in yönettiği, başrollerini Antonio Banderas ve Salma Hayek'in üstlendiği *Desperado* adlı film geniş kitlelere ulaşabilmiş olması açısından önemli bir örnektir diyebiliriz. Bu filmde özellikle filmin 3 gitarla seslendirilen ve Banderas'ın şarkı söylediği bir Flamenko parçası ile giriş yapması alışılagelmişin biraz dışında görünmektedir. Filmde gitar kılıflarının içerisindeki gizli bölmelere silah düzeneği kurulması, o silahlarla çatışmaya girilmesi gitarın silahlarla ve şiddetle özdeşleştirilebileceği, 'Klasik' gitarın naif yapısının aksine bir izlenim yaratabileceği olasılığını arttırmaktadır. Bu örnek dışında Penelope Cruz'un başrolünü oynadığı *Volver* da önemli bir örnektir.

Ancak Flamenko'nun geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan isim tartışmasız Paco De Lucia'dır. Flamenko'nun vokal açısından popüler olmasını sağlayan en önemli isim ise İspanyol şarkıcı Concha Buika'dır. ''Flamenko'nun Paco öncesinde özellikle 20. yy' dan 60'lara kadar çeşitli bozulmalara maruz kaldığı görülmektedir. Günümüzde Flamenko'nun II. Altın Çağını doğurmaya başladığının işaretleri var; hem İspanya'da hem de İspanya dışında yeniden tutuşan bir Flamenko ateşi var. İç sava-

şın ilanından sonra 1960'a kadar flamenko gösterişin kurbanı oldu; tiyatrolarda, turistik yerlerde sulandırıldı, yavanlaştı; kayıtları dünyaya yayıldı ama bu tarihten sonra yani 1960'dan sonra, saf flamenko yeniden dirildi'' (Uludağ, 2011: 497). İşte bu dirilişi yaratan isim Paco'dur. Flamenko deyince akla gelen ilk şey Gitar müziği olsa da Flamenko aynı zamanda dans ve şarkı söyleme gibi icraları da barındıran bir formdur. ''Geleneksel flamenko, kendini tümüyle müzik ve dansın coşkusuna kaptırmaya (duende) dayalıdır. Gösteriye çoğunlukla jaleo denen karmaşık el çırpmaları, parmak şıklatmaları ve coşturucu bağırışlarla eşlik edilir'' (Uludağ, 2011: 498).

Bu çalışmada genel olarak Flamenko'nun tarihçesi, etkileşimde olduğu müzikal türler, içerisinde barındırdığı farklı çalgılar, Sinemadaki yansıması, Türk Gitaristleri üzerindeki etkileri ve bu bağlamda Arabesk, Halk Müziği gibi türlerle oluşturduğu melez yapılar incelenecektir. Geleneksel bir müzik türü olan Flamenkonun bir *World Music* örneğine dönüşmesi neden sonuç ilişkisi içerisinde açıklanmaya çalışılacaktır.

Flamenko'nun Tarihçesi

Flamenko Sanatında geleneksel akımlar denildiğinde; 711 yılından 1492 yılına kadar yaşanan etraflı bir kültürel oluşum, Amerika'nın keşfiyle etkilenip 1910 yılına kadar süren, nihayetinde İspanyol kültürünün de bu tanımda sıkça yer aldığı geniş bir tarihsel yelpaze akla gelmektedir. İnternet kaynaklarından birinde yer alan görüşe göre flamenko'nun Kökenleri hakkında birçok soru işareti bulunur ancak genel olarak bölgedeki Latince konuşan asimile olmuş yerli İberik halklar, Berberi-Arap Müslümanlar, İspanya Yahudileri ve Çingeneler tarafından beraberce ortaya çıkarılan bir tür olarak kabul edilmiştir (vikipedi).

''Ünlü İspanyol tarihçisi Ramon Menendez Pidal'e göre Arapların kültürel egemenliği sekizinci yüzyılda başlamış ve onuncu yüzyılda doruğuna ulaşmıştır İspanya'da. Bütün Endülüs şehirleri, ekonomik ve kültürel anlamda büyük gelişme göstermekteydiler. Başkent Kurtuba'dan bolluk ve zarafet yayılıyordu. Paco Pena, Flamenko'nun İşte bu Kurtuba'da doğduğunu söyler. İspanya'da Arap müziğinin etkisiyle gelişmiş halk dans müziği olan flamenko 18. yüzyıldan sonra, oynanış ve söyleniş biçimine göre değişik adlar almıştır. Bunların bazıları; malaguenas, sevillanas, rondenas, alegrias, fandango'dur. Burada gitar bir eşlik enstrümanı olarak kullanılır'' (Uludağ, 2011: 496).

''Flamenko sanatının tarihsel gelişim süreci daha geniş hatları ile incelendiğinde, bu konudaki görüşlerin oldukça farklı olduğu kolayca görülebilir. Flamenko sanatı üzerinde Arapların olduğu kadar Vardiales müziklerinin (Müslüman toplulukların müziği), çingenelerin ve Endülüs

coğrafyasında yaşamış farklı toplumların etkileri kaçınılmazdır''(Uludağ, 2011: 497). Görüldüğü gibi Uludağ'ın aktarımına göre Flamenko yalnızca tek bir halka ait bir müzik türü değildir.

Flamenko'da yer alan geleneksel unsurlar

- Duende
- Cante (Flamenko'da şarkı)
- Cante Gitano
- Flamenko ve Kırmızı Dünya
- Cafes Cantantes(Flamenko'nun icra edildiği mekanlar)
- Toque (Gitar)

Flamenko'da kullanılan farklı çalgılar

"-Saksafon, ud, bağlama, ney, sitar, bas gitar, akustik gitar, cajon, flüt, kanun, perdesiz bas gitar, latin perküsyon, darbuka. Flamenko'da yer alan farklı çalgıların dahil edilmesi Paco De Lucia ile gerçekleşmiştir" (Uludağ, 2011: 500).

Flamenko'nun etkileşimde olduğu bazı türlerin caz, oryantal müzik, elektronik müzik, Türk Müziği olduğu görülmektedir. Flamenkonun *World Music* kategorisine dahil olması geleneksel formun dışında kendisinden çok farklı ve uzak olan bölgelere kadar nüfus ederek bambaşka müzikal formlar içerisinde var olabilmesi ile mümkün olabilmektedir.

Önemli Flamenko İcracıları

Tomatito, Paco De Lucia, Vicente Amigo, Paco Pena, Rafael Cortes, Nino Josele, Chicuelo.

Türkiye'de Flamenko

Türkiye'de Flamenko gitar ile icra edilen bazı örnekler mevcuttur. Bu örneklerde genel olarak Flamenko formunun farklı geleneksel ya da çağdaş müzik türleriyle oluşturduğu melez bir form olduğu görülmektedir. Elbette melez oluşumlar dışında flamenko'nun görece geleneksel formunun değiştirilmeden icra edildiği örnekler de mevcuttur. Ancak Flamenko Gitarın gerçek anlamda etkileşimde olduğu Türk Müziği formları oldukça fazladır. Özellikle önemli Halk Müziği icracılarının Flamenko Gitaristleriyle birlikte yapmış oldukları çalışmalar vardır. Bunlardan birkaçı Jeronimo Maya- Erdal Akkaya, Arif Sağ- Tomatito, Juan Carmona- Erdal Erzincan örnekleridir. Bu çalışmalar dışında Flamenko gitar icrası noktasında öne çıkan isimler olarak Doğan Canku,

Erdinç Şenyaylar, Ayhan Günyıl, Safa Yeprem, Erdem Sökmen, İlter Kurcala, Serhan Yasdıman gibi müzisyenler örnek gösterilebilir. Ancak söz konusu gitaristler Flamenko icrayı Halk Müziği formundan ziyade Arabesk formu üzerine inşa etmektedirler. Bu isimler aynı zamanda Türk Popüler Müzik piyasasında kayıtlarda çalan Flamenko icracılarının başında gelmektedir. Bu icracılar arasında yer alan İlter Kurcala'nın Flamenko teknikleriyle Arabesk müziğini birleştirmiş olması tam bir sentez niteliğindedir. Ve söz konusu sentezin oluşturduğu melez yapının oldukça belirgin olduğu görülmektedir. Kurcala, adı geçen diğer müzisyenlerden farklı olarak virtüöztik bir icra anlayışını ön planda tutmaktadır. Bu anlamda sosyal medyada yaptığı etütlerin olduğu videolar da yayınlamaktadır. Başka bir deyişle insanların kendisinin ne seviyede bir müzisyen olduğunu bilmesini istemektedir diyebiliriz.

İlter Kurcala, icrasında yoğun olarak kullandığı koma seslerle Flamenko'da yer alan rasgueado, arrestre, alzapua, tremolo gibi Flamenko tekniklerini birleştirmekte ve yüksek bir acilite kullanması Kurcala'nın kendisinin de ifade ettiği Paco De Lucia etkisini görünür kılmaktadır. Kurcala'nın icrasında elektro bağlama tekniği de yoğun olarak hissedilmektedir. Zira Kurcala'nın İsmail Tunçbilek, Mustafa İpekçioğlu gibi Türkiye'nin önde gelen elektro bağlamacılarıyla yaptığı çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalar dahilinde karşılıklı olarak bir etkileşim yaşanmış olması elbette kaçınılmazdır.

Bu etkileşim neticesinde enstrümanlar arası bir tür öykünme ortaya çıkmıştır. Öykünme; farklı çalgıların kendilerine özgü tekniklerinin başka bir çalgı tarafından taklit edilmesi şeklinde tanımlanabilir. Bu anlamda perdeli bir gitarda koma seslerin elde edilmesi için telin ittirilmesi, vibrasyon, legato, çarpma gibi teknikler kullanılmaktadır. Zira perdeli bir gitarda koma perdeleri mevcut değildir. Dolayısıyla koma sesleri çıkartabilmek için fazladan bir efor gerekmektedir. Bu icra yöntemini ifade etmek için kullanılan ifadenin genellikle 'macun' kelimesi olduğu dikkat çekmektedir. Sonuç olarak İlter Kurcala'nın icra tekniğinin büyük ölçüde Arabesk müzik yapılarıyla flamenkonun karışımından oluştuğu görülmektedir.

Yukarıda bahsi geçen teknikler İstanbul Ses Kayıt adlı grubun düzenlediği *Vur Gitsin Beni* adlı bir İbrahim Tatlıses şarkısında da kullanılmıştır. Bu düzenlemede Erdinç Şenyaylar adlı gitaristin yer aldığı görülmektedir. İcra edilen şarkının hali hazırda arabesk bir şarkı olmasının yanı sıra bağlama, yan flüt ve gitarın dahil edilmesi oldukça dikkat çekicidir. Bu düzenleme Arabesk, halk müziği ve batı müziği çalgılarının bir araya getirilmesiyle Türkiye'deki melez yapıya önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Şenyaylar'ın içinde bulunduğu performansa benzer şekilde Kurcala da çeşitli Arabesk şarkıların ya da pop şarkıların yeniden düzenlendiği projelerde yer almıştır. Orhan Gencebay *kabahat seni sevende, bana kaderimin oyunu mu bu,* Diler Türkmen *al baharları* gibi şarkılar örnek gösterilebilir.

İlter Kurcala ve diğer gitaristler dışında Flamenko müziğini gitar ve vokal müziği bağlamında icra eden önemli örneklerden biri Öykü ve Berk kardeşlerdir. Bu ikilinin gerçekleştirmiş olduğu bir Türk Müziği eseri olan *Evlerinin önü boyalı direk* adlı şarkıda Flamenko gitar, vokal tekniklerinin Türk Müziği teknikleriyle birleştirildiği görülmektedir.

Bu örnek dışında Türk Müziği ile sentez yapan Gitaristlerden biri de Safa Yeprem'dir. Safa Yeprem, geleneksel formunda akademik bir anlam ihtiva etmeyen Flamenko türüne Türkiye'de bu anlamda katkı sağlayan önemli bir isimdir.

Ancak Flamenko gitar türünün genel kabul görmesinin öncesinde klasik gitarın akademik bağlamda nasıl algılandığına da bakmak gerekmektedir. Klasik gitarın genel anlamda piyano, keman, korno vb. Klasik Batı müziği çalgılarıyla eşit bir platformda görülmediği düşüncesinin görmezden gelinmesi her ne kadar müzikolojik açıdan bireysel bir tatmin sağlasa da gerçek anlamda bilimsel bakış açısından oldukça uzak bir yaklaşımdır. Başka bir deyişle gitarın akademik platformda resmen kabul görmesi bireylerin kişisel düşüncesinin de bu duruma paralel bir dönüşüm sürecine girdiği anlamına gelmemektedir. Bu bağlamda teori ile pratik arasındaki ilişkiyi iyi analiz etmek oldukça önemlidir.

Bu düşünceler eşiğinde klasik gitarın Türkiye'de akademik ortamlarda var oluşuna dönecek olursak Flamenko türünün Yeprem ile önemli bir aşama kaydettiğini söyleyebiliriz. Ancak Yeprem'in müzikal icrasına bakıldığında tam olarak melez bir yapıdan bahsetmenin zor olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Yeprem'in icrası genellikle Flamenko formunu geleneksel haliyle icra etmeye yönelik olduğundan *World Music* kavramını da tam karşılamamaktadır. Yine de Yeprem'in gerek akademik ortamlarda gerekse Youtube gibi sosyal medya platformlarında Flamenko ile ilgili paylaşmış olduğu Flamenko eğitimi ile ilgili video ve makaleler Flamenko'nun kendi sınırları dışına ulaşabildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Türkiye'de Flamenko'nun vokal, dans ve gitar icrası bağlamında ayrı ayrı kullanıldığı görülmektedir. Gpysy Kings adlı gruptan oldukça etkilenen Ege adlı Türk şarkıcının şarkılarındaki Gpysy Kings şarkılarıyla olan benzerlik çok fazladır. Ege'nin gitar icrasından ziyade vokal icrasındaki bariz benzerlik dikkat çekicidir. Ege dışında arabesk şarkıcısı olan Kibariye'nin sesi ile Flamenko vokal formundaki tınısal benzerlikler de oldukça dikkat çekicidir. Ancak söz konusu benzerlikler tınısal

olmanın ötesine geçememektedir. Zira Kibariye şarkılarında Flamenko ile birleştirilerek üretilen bir form söz konusu olmadığından müzikal bir melezlikten bahsetmek olanaksız hale gelmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak geleneksel olan Flamenko müzik türünün –özellikle günümüzde- 1960 sonrasında Paco De Lucia ile başlayan popüler olma süreci günümüzde çok daha geniş bir anlam kazanmıştır. Bu anlamda Caz, Türk Halk Müziği, Elektronik müzikler, Türk Pop Müziği, Pop Müzik gibi birçok türe dahil olmuştur. Bu incelemede Flamenko'nun Türkiye'de yer alan Türk Halk Müziği ve Arabesk ile olan etkileşimi incelenerek kitle iletişim araçlarının söz konusu etkileşim üzerinde ne denli etkili olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Flamenko formu da tıpkı Avustralya yerlileri olan Aborjinler, Kızılderililer, Çin, Mısır, Arap vb geleneksel müzikal formlarının geleneksel olmayan farklı çalgılarla icra edilerek Dünya Müziği etiketini almasına benzer bir şekilde geniş kitlelere ulaşmayı başararak aynı etiketi elde etmiştir.

Sonuç olarak geleneksel olan Flamenko müzik türünün 1960 sonrasında Paco De Lucia ile başlayan popüler olma süreci günümüzde çok daha geniş kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Bu anlamda caz, Türk Halk Müziği, Elektronik müzikler, Türk Pop Müziği, Pop Müzik gibi birçok türe dahil edilmiştir. Teknolojik gelişmeler sonucunda özellikle internetin ortaya çıkması dünya genelinde yaşanan bir sentez patlamasına neden olmuştur. Bu bağlamda Türkiye'de de tıpkı caz, rock, pop, r &b vb. türlerin Arabesk, Türk Halk müziği, Türk Sanat Müziği gibi türlerle birleşerek oluşturduğu melezlik flamenko formu ile de gerçekleşmiştir.

Kaynakça

Arapgirlioğlu, Hasan ve Ali Korkut Uludağ (2011) ''Flamenko Sanatında Geleneksel ve Modern Akımlar.''*İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde, editör: Paolo Susanni ve Uzay Bora, 34-46. İzmir.

Bohlman, Philip V. (2002) *Dünya Müziği.* Çev: Hakan Gür. Ankara: Dost Yayıncılık.

Giddens, Anthony. (2005) *Sosyoloji*. Çev: Hüseyin Özel, Işıl Bayar, Zeynep Mercan, Şebnem Pala, Talip Kabadayı, Mine T. Kara, İren Dicle Aytaç, Muttalip Özcan. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Papenbrok, Marion. (2006) ''Flamenkonun Tarihi'' *Dans Müzik Kültür Folklora Doğru*, teknik sorumlular: Meltem Aravi ve İsmail Arı, 283-299. İstanbul.

İNTERNET KAYNAĞI

https://tr.wikipedia.org/wiki/Flamenko. Erişim 1 Mayıs 2016.

POSTER BİLDİRİ

POSTER PRESENTATION

Profesyonel Müzisyenlerde Kas-İskelet Sistemi Rahatsızlıkları, Uyku Kalitesi ve Yorgunluk: Antalya Devlet Senfoni Orkestrası Örneği

Musculoskeletal Disorders, Sleeping Quality and Fatique in Professional Musicians: The Case Study of Antalya State Symphony Orchestra

NİHAN YAĞIŞAN*
FERDİ BAŞKURT**

ÖZET

Müzisyenler, enstrüman çalmayla ilişkili çeşitli fiziksel ve psikolojik streslere maruz kaldıklarından kas-iskelet-sistemi rahatsızlıkları açısından büyük risk taşımaktadırlar. Müzisyenlerde görülen kas-iskelet sistemi şikayetlerinin genel olarak postürel streslerden ve sık tekrarlı enstrüman çalışmalarından kaynaklandığı ilgili alan yazında da mevcuttur. Kas-iskelet sistemini etkileyen ağrılı durumlar müzikal performansı da etkileyebilmektedir.

Yorgunluk; emosyonel, kognitif ve davranışsal komponentler içeren subjektif bir duyu olarak tanımlanmaktadır. Yorgunluk kişilerin bireysel, sosyal, mesleki, eğitimsel ve ruhsal fonksiyonlarını sınırlandıran bir durumdur. Uykusuzluk, yetersiz beslenme, günlük yaşamda hareketin az olması, çalışma ve sosyal yaşantıdaki sorumluluğun artması yorgunluğa neden olabilmektedir. Müzisyenlerde uyku sorunlarının da sık görüldüğü ve uyku kalitelerinin kötü olduğunu bildiren araştırmalar mevcuttur. Bu çalışmalar kişilerin uyku zamanlarının düzensiz olduğunu, yetersiz ve kalitesiz uyuduklarını, uykularını düzenlemek için sıklıkla alkol ve hatta reçetesiz ilaç kullandıklarını, uyanık kalmak için de uyarıcılar kullandıklarını göstermiştir. Müzisyenlerde algılanan yorgunluk düzeyi ile uyku kalitesi kişinin mesleki performansı üzerinde etkili olabilecek olumsuz etkenlerden sayılmakla birlikte müzisyenlerde bu iki semptomun etkileri henüz yeterince bilinmemektedir. Bu çalışmada, profesyonel orkestra müzisyenlerinde kas-iskelet sistemi rahatsızlıklarının sıklığı, uyku kalitesi ve algılanan yorgunluk düzeylerinin araştırılması amaçlanmıştır.

* Prof. Dr., Akdeniz Üniv. Güzel Sanatlar Fak., Antalya nihanyagisan@yahoo.com
Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Antalya

** Doç. Dr. Süleyman Demirel Üniv. Sağlık Bilimleri Fak., Isparta, ferdibaskurt@sdu.edu.tr
Assoc. Prof. Dr., Süleyman Demirel University. Faculty of Health Sciences, Isparta

Araştırma, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası'nda çalışan profesyonel müzisyenler üzerinde gerçekleştirilen kesitsel bir çalışmadır. Çalışmada 21 gönüllü katılımcı değerlendirilmiştir. Müzisyenlerin yorgunluk düzeyi Checklist Individual Strength Anketinin Türkçe versiyonu (CIS-T) ile, uyku kalitesi Pittsburgh Uyku Kalitesi İndeksi (PUKİ) ile kas-iskelet sistemi rahatsızlıkları ise araştırmacılar tarafından müzisyenlere uygun şekilde genişletilen Nordic Muskuloskeletal Anketi (NMA) ile değerlendirilmiştir.

Araştırma sonunda çalışma grubunu oluşturan senfoni orkestrası sanatçılarının %95'i müzisyenlerin çoğunun kas-iskelet problemleri yaşadığını, kendilerinin de en fazla boyun ve üst sırt, omuz, alt sırt ve el bileği problemlerinden şikayetçi olduğunu; %100'ü ise bu problemlerin performansı olumsuz yönde etkilediğini; bu sakatlanmaların en fazla yanlış enstrüman pozisyonları, eksik ve yanlış eğitim, elverişsiz çalışma salonları, uzun süre aynı pozisyonda çalma gibi sebeplerden kaynaklandığını; sonuçta da bütün bunların teknik sorunlara yol açtığını, ağrılı ve acılı süreçle birlikte ise konsantrasyon ve koordinasyonun düştüğünü belirtmişlerdir. Bunların dışında müzisyenlerin %52,4'ü kendini yorgun hissederken, %33,3'ünün uyku kalitesinin kötü olduğu tespit edilmiştir. PUKİ ve CIS-T skorları arasındaki pozitif ilişki ise yorgun olanların uyku kalitelerinin istatistiksel olarak anlamlı şekilde ($p<0,05$) daha kötü olduğunu göstermiştir. Sonuç olarak, müzisyenlerin çalma performanslarının ayrıntılı şekilde değerlendirildiği çalışmalarda bu üç değişkeninin de irdelenmesi gerektiği kararına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzisyenler, senfoni orkestrası, kas-iskelet sistemi rahatsızlıkları, uyku kalitesi, yorgunluk

ABSTRACT

Musicians are at great risk in terms of musculoskeletal disorders since they are frequently exposed to various physical and psychological stresses related to playing an instrument. Musculoskeletal complaints observed in musicians result from playing instruments in repetitive and inappropriate postures along with postural stress. Painful situations that affect the musculoskeletal system can also disrupt the musical performance.

Fatigue is defined as a subjective feeling including emotional, cognitive and behavioral components. It limits the individual, social, professional, educational and mental functions of individuals. Insomnia, malnutrition, physical inactivity in daily life, temporary increase in the responsibility in the professional and social life may cause fatigue. There are various studies suggesting that sleeping disorders frequently develop in musicians and they have poor sleeping qualities. These studies indicate that musicians have irregular sleeping hours along with insufficient and poor sleeping quality, and frequently consume alcohol or non-prescription drugs in order to regulate their sleep and take stimulants to stay awake. Even though the level of fatigue measured in musicians and their sleeping quality are considered among the basic factors which can be effective on their professional performance, the effects of these two symptoms on musicians are not known in detail. This study aims to investigate the frequency of musculoskeletal disorders in professional orchestral musicians, their sleeping quality and perceived level of fatigue.

This study is a cross-sectional study conducted on professional musicians playing at Antalya State Symphony Orchestra in Turkey's Antalya province. 21 voluntary participants were evaluated in the study. Musicians' level of fatigue and their sleeping quality were evaluated with the Turkish version of Checklist Individual Strength Questionnaire (CIS-T) and Pittsburgh Sleeping Quality Index (PUKI) respectively while the musculoskeletal disorders they suffer from were assessed with Nordic Musculoskeletal Questionnaire (NMQ) which was specifically extended for the musicians by the researchers.

The results of the study indicate that 95% of the symphony orchestra musicians constituting the study group have suffered from musculoskeletal disorders and complain about the problems mostly related to neck and upper back followed by shoulders, lower back and wrist while 100% have stated that the afore-mentioned problems negatively affect their performances; these injuries result from mostly incorrect instrument postures, incomplete and wrong training, impractical practicing halls and playing in the same positions for a long while; and therefore all these issues cause technical problems and along with the painful and hurtful process, the concentration and coordination drop. In addition, while 53.4% of the musicians feel tired, 33.3% have poor sleeping quality, according to the study. The positive relation between PUKI and CIS-T scores proves that the sleeping quality of the tired musicians are poorer in a statistically significant way ($p<0.05$). To sum up, in this study which evaluated the instrumental performances of the musicians in detail, these three variables were decided to be examined thoroughly.

Keywords: Musicians, symphony orchestra, musculoskeletal disorders, sleeping quality, fatigue

Giriş

Profesyonel müzisyenler, enstrüman çalmaya bağlı olarak çok sayıda fiziksel ve psikolojik risk faktörlerine maruz kalırlar. Bu nedenle de kas-iskelet-sistemi rahatsızlıkları profesyonel müzisyenlerde yaygın olarak görülür (Harris ve Palmer, 2011). Müzisyenlerde görülen kas-iskelet sistemi şikayetleri; uygunsuz postürlerde ve tekrarlı enstrüman çalmaya bağlı kaslarda artmış statik yüklenme ve postürel stresler ile işe ait psikososyal faktörlerden kaynaklanır (Paarup vd. 2012; Steinmetz, 2015; Harris ve Palmer, 2011). Literatürde; profesyonel orkestra müzisyenlerinde görülen enstrüman çalmayla ilişkili kas-iskelet sistemi rahatsızlıklarının yaşam boyu prevalansın %39 ila %87 arasında değiştiği, sıklıkla etkilenen anatomik bölgelerin ise boyun, bel ve üst ekstremiteler olduğu belirtilmektedir (Paarup vd. 2012; Steinmetz vd., 2015; Sousa vd., 2016). Kas-iskelet sistemini etkileyen ağrılı durumlar, sergilenen müzikal performansın kalitesini ve müzisyenin müzik kariyerini olumsuz etkileyebilmektedir (Fedak, 2006; Silva vd.,2015).

Yorgunluk; emosyonel, kognitif ve davranışsal komponentler içeren subjektif bir duyu olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda bir aktiviteyi gerçekleştirmek için gerekli kaynakların ulaşılabilirliği, kullanımı veya yenilenmesindeki dengesizlik nedeniyle, fiziksel ve zihinsel aktivite kapasitesindeki azalmanın farkında olma durumu olarak da tanımlanabilmektedir (Ergin ve Yıldırım, 2012). Yorgunluk kişinin bireysel, sosyal, eğitimsel ve ruhsal fonksiyonlarını sınırlandıran bir durumdur. Aynı zamanda kişilerin iş yaşamı üzerinde de olumsuz etkilerinin olduğu bilinmektedir Bu kişilerde beceri isteyen işlerde yavaşlama, organizasyon ve problem çözme yeteneklerinde gerileme, konsantrasyon güçlüğü, dikkat kusuru gibi bulgular görülmektedir. Bundan dolayı iş gücü kaybı yapabilen hastalıklar kategorisinde yer almaktadır. Ayrıca kronik yorgunluğun, bel ağrısı, gerilim tipi başağrısı gibi birtakım durumlarla birlikteliği de gösterilmiştir (Ergin ve Yıldırım, 2012; Saygılı vd. 2011; Terzi ve Altın, 2015). Orkestra müzisyenlerinde yapılan bir çalışmada, yorgunluğun kas-iskelet sistemi rahatsızlıkları ile ilişkisine değinilmiş, bu durumun müzisyenlerin konsantrasyon yeteneğini bozarak performans düşüklüğüne yol açtığı belirtilmiştir (Voltmer vd. 2008)).

İnsanın biyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel varlığını sürdürebilmesi için karşılanması gereken temel gereksinimlerden biri uykudur. Bu nedenle uyku, bireyin yaşam kalitesini ve iyilik durumunu etkileyen sağlığın önemli bir değişkeni olarak görülmektedir. Yeterli uyku vücudun yenilenmesi, beyin fonksiyonlarının iyi çalışması, enerji depolanması, iyi görünüm ve hastalıklardan korunmak için önemlidir. Uyku süresi ve kalitesinin hafızayı, öğrenmeyi, performansı, metabolik ve endokrin sistemi etkilediği bilinmektedir (Kang ve Chen, 2009; Em vd., 2012). Yetersiz uykunun hastalık durumu, davranışsal ve psikososyal faktörler tarafından modüle edildiği bilinmektedir. Emosyonel durumun ve kronik ağrının, insomnia ile ilişkili olduğunu gösteren cok sayıda çalışma literatürde mevcuttur. Kronik ağrının fonksiyonel durumu, uyku kalitesini ve yaşam kalitesini etkilediği bilinmektedir (Göktaş vd., 2015). Müzisyenlerde uyku sorunlarının sık görüldüğü ve uyku kalitelerinin kötü olduğunu bildiren araştırmalar mevcuttur. Bu çalışmalar kişilerin uyumak için yatağa gitme zamanlarının düzensiz olduğunu, yetersiz uyuduklarını, uyku kalitelerinin kötü olduğunu, uykularını düzenlemek için sıklıkla alkol ve hatta reçetesiz ilaç kullandıklarını, uyanık kalmak için de uyarıcılar kullandıklarını göstermiştir (Foxman ve Burgel, 2006). Müzisyenlerde algılanan yorgunluk düzeyi ile uyku kalitesi kişinin mesleki performansı üzerinde etkili olabilecek temel etkenlerden sayılmakla birlikte müzisyenlerde bu iki semptomun etkileri henüz yeterince bilinmemektedir.

Bu çalışmada, profesyonel orkestra müzisyenlerinde kas-iskelet sistemi rahatsızlıklarının sıklığını, uyku kalitesi ve algılanan yorgunluk düzeylerinin araştırılması amaçlanmıştır.

Gereç ve Yöntem

Bu çalışma Antalya ilindeki Antalya Devlet Senfoni Orkestrasında çalışan profesyonel müzisyenler üzerinde gerçekleştirilen kesitsel bir çalışmadır. Çalışmada yaşları 26 ile 45 arası değişen ve yaklaşık 25 yıldır enstrüman çalan ve günde ortalama 4 saat çalışan 21 gönüllü katılımcı değerlendirilmiştir. Yapılacak değerlendirmeler hakkında bilgilendirilen katılımcılardan yüz yüze anket ve sorgulama yöntemleri kullanılarak bilgiler elde edilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Grubu Müzisyenlerinin Genel Özellikleri

		N	%
Cinsiyet	Kadın	13	61.19
	Erkek	8	38.1
Mesleki statü	Profesyonel müzisyen	17	81.0
	Profesyonel müzisy. + Eğitimci	4	19.0
Kullanılan enstrüman sayısı	Bir	13	61.19
	İki	8	38.1

Tablo 2. Müzisyenlerin yaş, enstrüman kullanım süresi ve enstrüman çalışma süreleri

	Min.	Max.	Ort.	S.S
Yaş	26,00	45,00	35,85	6,52
Enstrüman kullanım süresi (yıl)	10,00	36,00	24,90	6,49
Enstrüman çalma süresi (saat)	2,00	5,00	3,80	0,87

Veri toplama araçları:

Checklist Individual Strength (CIS-T): Müzisyenlerin yorgunluk düzeyi Checklist Individual Strength anketinin Türkçe versiyonu ile alınmıştır. Türkçe geçerlilik ve güvenilirliği Ergin ve ark. (2012) tarafından yapılmış olan anket 20 madde ve 7 puanlık likert tipi cevap skalasından oluşmuştur. Yorgunluğun subjektif hissedilmesi, konsantrasyon, motivasyon ve fiziksel aktivite boyutlarında değerlendirme yapar.

Pittsburgh Uyku Kalitesi İndeksi (PUKİ): Müzisyenlerin uyku kalitesinin belirlendiği ölçeğin Türkçe geçerlik ve güvenirlik çalışması Ağar-

gün ve ark. (1996) tarafından yapılmıştır. PUKİ, geçmiş bir aylık surede uyku kalitesini ve bozukluğunu değerlendiren, 19 maddelik bir özbildirim ölçeğidir. Ölçek subjektif uyku kalitesi, uyku latensi, uyku süresi, alışılmış uyku etkinliği, uyku bozuklukları, uyku ilacı kullanımı ve gündüz işlevsellik kaybını değerlendirir.

Nordic Muskuloskeletal Anketi (NMA): Ergonomik yaklaşımlar ve mesleki sağlık kapsamındaki kas-iskelet-sistemi rahatsızlıklarının analizi ve bu semptomların işle ilgili spesifik karakteristiklerini analiz etmek için özellikle Avrupa'da kullanılan en uygun değerlendirme aracıdır. Kas-iskelet-sistemi rahatsızlıkları üzerindeki epidemiyolojik çalışmalarda ve ergonomik programlarda bir tarama metodu olarak kullanılabilen basit, standardize, geçerliliği ve güvenilirliği kabul edilmiş bir ankettir. NMA 9 anatomik bölgeye ayrılmış vücut diagramı üzerinde her bir bölge için ağrı ya da rahatsızlık şikayetlerinin varlığını sorgulamaktadır. Müzisyenlerin alışkanlıkları, enstrüman ile ilişkili sağlık problemleri, önlem ve çözüm amaçlı uygulanan çalgılı çalgısız yöntemler bu envanterde tespit edilmiştir. Çalışmada NMA'nın Kahraman ve ark. (2016) tarafından Türkçe adaptasyonu yapılmış şekli kullanılmıştır.

Visual Analog Skalası (VAS): Ağrı şiddetinin belirlenmesinde kullanılır. 100 mm'lik bir çizginin iki ucuna ağrının iki uç tanımı yazılır ve kişiden bu çizgi üzerinde kendi durumunun nereye uygun olduğunu belirtmesi istenir (Robinson ve Zander, 2002).

Bulgular ve Tartışma

Tablo 3. Müzisyenlerin kas-iskelet problemleri ve performansa etkisine ilişkin görüşleri

		N	%
Müzisyenlerde sıklıkla kas-iskelet problemleri oluştuğunu düşünüyor musunuz?	Evet	20	95,2
	Hayır	1	4,76
Kas-iskelet problemlerinin çalma/çalışma performansınızı etkilediğini düşünüyor musunuz?	Evet	21	100,0
	Hayır	-	-
Enstüman kullanırken şikayet artışı	Evet	14	66,7
	Hayır	7	33.3
Mesleki sakatlanma sonucu izin alma	Evet	11	52.4
	Hayır	10	47.6
Düzenli egzersiz alışkanlığı	Var	13	61.9
	Yok	7	33.3

Tablo 4'de görüldüğü üzere orkestra sanatçılarının neredeyse tamamı (%95,2) genel olarak müzisyenlerin sıklıkla kas-iskelet problemleri yaşadığını ve tamamı da (%100) bu problemlerin çalma/çalışma performansını (olumsuz) etkilediğini ve %66,7'si enstrüman kullanırken kendilerinde de bu yöndeki şikayetlerinin arttığını belirtmişlerdir. Bütün bu bulgular Harris ve Palmer, 2011; Fishbein vd., 1988; Fedak, 2006; Silva vd., 2015; Ackermann vd., 2012'nin çalışmalarıyla uyumludur.

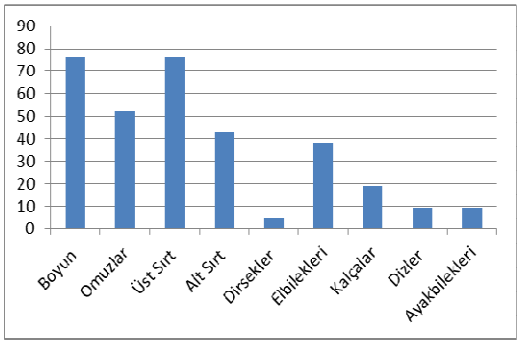
Müzisyenlerin %61,9'unun düzenli egzersiz alışkanlığı olmasına rağmen büyük bir çoğunluğunun (%33,3) 'mesleki sakatlanma' olarak adlandırılan bu şikâyetlerin yoğunluğu sebebiyle çalıştıkları kurumdan izin almak zorunda kalmaları, problemlerinin tedavi boyutunda olduğunu ve ciddi şekilde meslek hayatlarını tehdit ettiği anlamına gelebilir. Ackermann vd. (2012)'nin çalışmasında da bu problemlerden muzdarip orkestra müzisyenlerinin %28'ni en az bir gün işyeri izni aldıkları belirtilmiştir.

Tablo 4. Müzisyenlerin kas-iskelet problemlerinin performansı nasıl/ne yönde etkilediğine ilişkin görüşleri

	N	%
Çalarken parmaklarda ve çeşitli bölgelerde ağrı/acı, kilitlenme	9	42,8
Ağrı sebebiyle gergin bir performans, konsantrasyon ve kondisyonun düşerek çalgıda teknik sorunların ortaya çıkması	8	38.1
Sakatlık öncesine göre daha çabuk yorulma ve çalışma saatlerinin azalması	2	9,52
Genel olarak olumsuz yönde etkiliyor	2	9,52

Kas-iskelet problemleri yaşayan orkestra müzisyenlerinin bu rahatsızlıkların performanslarını genel olarak olumsuz yönde etkilediğini (%9,52); büyük bir çoğunluğunun (%42,8) parmaklarında ve çeşitli bölgelerde ağrı/acı, kilitlenme yaşadığını; ağrının gergin bir performansa sebep olarak kişinin konsantrasyon ve kondisyonunu düşürerek çalgıda teknik sorunlara yol açtığını (%38,1); sakatlık olarak tanımlanan bu problemlerin öncesine göre daha çabuk yorulduklarına bu durumun da çalışma saatlerinin azalmasına sebep olduğunu (%9,5) vurgulamıştır. Araştırmanın bu bulguları alan yazındaki pek çok çalışmayla da benzerlik içindedir. Konsantrasyon ve koordinasyonun düşmesi; Voltmer vd. (2008), Fishbein vd. (1988) ve Zaza vd. (1998)'nin, sakatlanma öncesine göre daha çabuk yorulma, parmaklarında ve çeşitli bölgelerde ağrı/acı, kilitlenme ise (Williamon vd. 2009; Fishbein vd., 1988; Zaza vd., 1998)'in çalışmalarıyla birliktelik göstermektedir.

Grafik1. Müzisyenlerin Ağrılı Bölgeleri



Grafikten görüldüğü üzere çalışma grubu müzisyenleri en fazla boyun ve üst sırt bölgelerinde ardından omuz, alt sırt ve el bileği ağrılardan şikayetçi olduklarını belirtmişlerdir. Bu bölgeler farklı müzisyen gruplarında yapılan çalışmalarda (Zaza vd. 1998; Leaver, 2011; Paarup vd. 2012; Steinmetz vd., 2015; Sousa vd., 2016; Ackermann vd. 2012; Williamon vd.,2009; Brodsky ve Hui, 2004; Foxman ve Burgel, 2006; Horvath, 2002) da aynı yoğunlukta ortaya konmuştur. Aynı zamanda araştırma grubundaki müzisyenlerin % 66,7'si baş ağrısı şikayetinde bulunmuştur. Bu bulgu, Brodsky ve Hui (2004)'nin müzisyenlerde yönelik baş ağrısı araştırmasıyla da uyumluluk göstermektedir. Araştırmada elde edilen uyku ve yorgunluk düzeylerine ilişkin negatif bulgular baş ağrısının bu denli yoğun olmasında bu iki faktörün etkili olduğunu düşündürtmektedir. Saygılı vd. (2011) ile Terzi ve Altın (2015)'nin çalışmaları bu bağlantıyı destekler niteliktedir.

Orkestra müzisyenleri bu ağrılara daha çok enstrüman çalma esnasındaki yanlış postür (%33,3) ve uzun prova saatleri sebebiyle uzun süre aynı pozisyonda çalmanın ve anatomiye ters tutuşların (%23,8) sebep olduğunu belirtmişlerdir. Diğer sebepler arasında ise; ısınmadan çalışmak ve hareketsizlik (%14,2), çalgıya uygun olmayan vücut yapısı ve ağır enstrüman taşıdıktan sonra çalmak (%4,7) gösterilmiştir. Kasiskelet problemlerine ve dolayısıyla ağrıya sebep olan bu etkenlerin hepsi yapılan diğer çalışmalarla (Brandfonbrener ve Kjelland, 2002; Zaza vd. 1998; Fishbein vd.,1988) örtüşmektedir.

Tablo 5. Müzisyenlere göre kas-iskelet problemlerinin sebepleri

	N	%
Yanlış enstrüman pozisyonları (yanlış postür, yanlış duruş tutuş, oturuş)	5	23,8
Eksik eğitim/yanlış eğitim (Anatomik bilginin öğrencilere doğru aktarılmamış olması ve üzerinde durulmaması. Eğitimcilerin öğrencilerin fiziksel koşullarını dikkate almadan teknik eğitim vermeleri)	5	23,8
Çalışma ve prova salonlarının kötü çevresel koşulları (ısıtma/soğutma)	5	23,8
Uzun süre aynı pozisyonda çalmak (uzun prova saatleri, anatomiye ters tutuşlar)	4	19,0
Sporsuz/ Egzersizsiz bir yaşam	3	14,2
Isınmadan çalışma	2	9,5
Yanlış teknik	1	4,7
Dengesiz iş yükü	1	4,7

Çalışma grubu sanatçıları, müzisyenlerin karşılaştığı kas-iskelet problemlerinin sebepleri arasında Tablo 5'de olduğu gibi öncelikle yanlış enstrüman pozisyonlarını ve öğrencilik yıllarındaki eksik ve yanlış eğitim ile çalışma ve prova salonlarının kötü çevresel koşullarını (%23,8) göstermiştir. Ardından uzun süre aynı pozisyonda çalmak (19,0), sporsuz/egzersizsiz bir yaşam (14,2), ısınmadan çalışma (9,5), yanlış teknik ve dengesiz iş yükü (4,7) bu problemlere sebep olan etkenler olarak sıralanmıştır. Sıralanan bu etkenleri Horvath, (2002) ve Zaza vd. (1998)'nın çalışmasında da görmek mümkündür.

Kas-iskelet problemleriyle karşılaşmamak için orkestra müzisyenlerinin hangi yöntemleri kullandıklarına gelince; % 71,4'ü ısınmanın önemini vurgulayarak özellikle sırt, omuz, boyun kasları güçlendirme ve gevşeme egzersizleri yaptıklarını; % 9,52'si vücut sinyallerini dikkate aldıklarını, Alexander tekniği vb. gibi farkındalık yöntemleri kullandıklarını; %14,2'si doğru postür ve doğru tutuşun üzerinde durduklarını; % 4,7'si ise korunma adına masaj ve yüzmeden faydalandıklarını belirtmişlerdir. Literatürdeki benzer bulgular (Stern, 2012; Foxman ve Burgel, 2006; Horvath, 2002; Zaza vd. 1998) tercih edilen çözümlerin oldukça yakın olduğunu göstermektedir.

Tablo 6. Müzisyenlerin PUKİ ve CIS-T Tablo 7. Müzisyenlerin PUKİ ve CIS-T Anketleri Sonuçları Skorları Arasındaki İlişki

		N	%
CIS-T	Yorgun	11	52,4
	Yorgun Değil	10	47,6
PUKİ	Uyku Kalitesi İyi	14	66,7
	Uyku Kalitesi Kötü	7	33,3

	Puki Skoru	
	r	p
CIS-T Skoru	0,772	0,000

Tablo 6 ve Tablo 7'deki uyku kalitesi indeksi ve yorgunluk düzeyi sonuçlarına göre; orkestra müzisyenlerinin %52,4'ü kendini yorgun hissederken, %33,3'ünün uyku kalitesi kötüdür. PUKİ ve CIS-T skorları arasında pozitif yönde anlamlı bir ilişki tespit edilmiştir ($p<0,05$). Müzisyenler yapılan yüz yüze görüşmelerde yorgunluğun ve uyku kalitesinin çalma/çalışma performanslarını olumsuz yönde etkilediğini belirtmiştir. Williamon vd. (2009) ve Stern (2012)'nin çalışmalarında da müzisyenlerdeki yorgunluk düzeyinin performans, kas-iskelet sakatlanmaları vb. diğer faktörleri tetiklediği vurgulanmaktadır. Literatürde 'overuse' olarak adlandırılan sık tekrarlı-uzun soluklu çalışmalar, müzisyenlerde yorgunluğun en önemli sebebi olarak (Horvath, 2002; Zaza vd., 1998) gösterilmektedir.

Tablo 8. Yorgun Olan ve Olmayanların Uyku Kalitelerinin Karşılaştırılması

CIS-T grup	N	S.O	S.T	U	p
Yorgun	11	14,95	164,50	11,50	0,002
Yorgun değil	10	6,65	66,50		

Kendilerini yorgun olarak tanımlayan ve yorgun olmayan müzisyenlerin uyku kaliteleri karşılaştırıldığında ise yorgun olanların uyku kalitelerinin istatistiksel olarak anlamlı şekilde daha kötü olduğu belirlenmiştir ($p<0,05$). Vaag vd. (2016) tarafından orkestra müzisyenleri üzerinde uyku kalitesine yönelik yapılan büyük boyutlu bir çalışmada da müzisyenlerin uyku ve yorgunluk düzeyleri birbirleriyle yakınlık göstermektedir.

Sonuç

Senfoni orkestrası sanatçıları üzerinde yapılan bu kesitsel çalışmada, müzisyenlerin algıladıkları yorgunluk düzeyleri, uyku kaliteleri ve kas-iskelet sistemi rahatsızlıkları incelenmiş genel durumları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırma sonunda müzisyenlerin %95'i meslektaşlarının çoğunun kas-iskelet problemleri yaşadığını kendilerinin de en fazla boyun ve üst sırt (%76,2), ardından omuz, alt sırt ve el bileği problemlerinden şikayetçi olduğunu; %66,7'sinde baş ağrısı yaşadığını; %100'ü ise bu prob-

lemlerin performansı olumsuz yönde etkilediğini; bu sakatlanmaların en fazla yanlış enstrüman pozisyonları, eksik ve yanlış eğitim, elverişsiz çalışma salonları, uzun süre aynı pozisyonda çalma gibi sebeplerden kaynaklandığını; sonuçta da bütün bunların teknik sorunlara yol açtığını, ağrılı ve acılı süreçle birlikte ise konsantrasyon ve koordinasyonun düştüğünü belirtmişlerdir. Bütün bunlardan korunmak için ise %71,4'ü çalgılı çalgısız ısınma, gevşeme, güçlendirme egzersizleri ve vücut farkındalık yöntemleri kullandıklarını ifade etmiştir. Bunların dışında müzisyenlerin %52,4'ü kendini yorgun hissederken, %33,3'ünün uyku kalitesinin kötü olduğu tespit edilmiştir. PUKİ ve CIS-T skorları arasındaki pozitif ilişki ise yorgun olanların olmayanlara göre uyku kalitelerinin istatistiksel olarak anlamlı şekilde ($p<0,05$) daha kötü

Sonuç olarak, müzisyenlerin çalma performanslarının değerlendirildiği çalışmalarda bu üç değişkeninin de ayrıntılı olarak irdelenmesi gerektiği kararına varılmıştır.

Kaynakça

Harris, E.C., Palmer, K.T. (2011). Musculoskeletal pain in elite professional musicians from British symphony orchestras. *Occup Med*; 61:549–555.

Paarup, H.M., Baelum, J., Manniche, C., Holm, J.W., Wedderkopp, N. (2012). Occurrence and co-existence of localized musculoskeletal symptoms and findings in work-attending orchestra musicians - an exploratory cross-sectional study. *BMC Research Notes,* 5:541.

Steinmetz, A., Scheffer, I., Esmer, E., Delank, K.S., Peroz, I. (2015). Frequency, severity and predictors of playing-related musculoskeletal pain in professional orchestral musicians in Germany. *Clin Rheumatol*; 34 (5): 965-973.

Sousa, C.M., Machado, J.P., Greten, H.J., Coimbra, D. (2016). Occupational Diseases of Professional Orchestra Musicians from Northern Portugal: A Descriptive Study. *Med. Probl. Perform. Art.,* Mar: 31(1):8-12.

Fedak, K. (2006). *Cumulative trauma disorders in musicians*. Available at http://www.musiciansclinic.com

Silva, A.G., La FMB, Afreixo V. (2015). Pain prevalence in instrumental musicians: a systematic review. *Med. Probl. Perform. Art.,*30:8–19.

Ergin, G., Yıldırım, Y. (2012). A validity and reliability study of the Turkish Checklist Individual Strength (CIS) questionnaire in musculoskeletal physical therapy patients. *Physiotherapy Theory and Practice*, 28 (8): 624-632.

Saygılı, S., Akıncı, A.Ç., Arıkan, H., Dereli, E. (2011). Üniversite öğrencilerinde uyku kalitesi ve yorgunluk. *Electronic Journal of Vocational Colleges*, 88-94**.**

Terzi, R., Altın, F., (2015). Hastane çalışanlarında bel ağrısı sıklığı, bel ağrısının kronik yorgunluk sendromu ve mesleki faktörler ile ilişkisi. *Ağrı*; 27(3):149-154.

Voltmer, E., Schauer, I., Schroder, H., Spahn, c. (2008) Musicians and Physicians—A Comparison of Psychosocial Strain Patterns and Resources. *Med Probl Perform Art.* Dec; 23:164-168.

Kang, J.H., Chen, S.C. (2009). Effects of an irregular bedtime schedule on sleep quality, daytime sleepiness, and fatigue among university students in Taiwan. BMC *Public Health*; 19 (9):248.

Em, S., Batmaz, İ., Karakoç, M., Aydın, A., Bozkurt, M., Çağlayan, M., Nas, K. (2015). Alt Ekstremite Amputasyonlu Hastalarda Uyku Kalitesi ve İlişkili Faktörlerin Değerlendirilmesi, *Türk Fiz Tıp Rehab Derg*;61:241-6.

Göktaş, E., Çelik, F., Özer, H., Gündüzoğlu, N.Ç. (2015). Obez Bireylerin Uyku Kalitesinin Belirlenmesi. *DEUHFED*, 8(3),156-161

Foxman, I., Burgel, B.J. (2006). Musician health and safety: preventing playing-related musculoskeletal disorders. *AAOHN Journal*; 54: 309-316.

Ağargün, M.Y, Kara, H., Anlar, O. (1996). Pittsburgh Uyku Kalitesi İndeksi'nin Geçerliği ve Güvenirliği. *Türk Psikiyatri Derg*.; 7:107-111.

Kahraman, T., Genç, A., Göz, E. (2016): The Nordic Musculoskeletal Questionnaire: cross-cultural adaptation into Turkish assessing its psychometric properties, *Disability and Rehabilitation.* 2015: 1-8.

Robinson, D., Zander, J. (2002). *Preventing musculoskeletal injury (MSI) for musicians and dancers: a resource guide*. Safety and Health in Arts Production and Entertainment (SHAPE).

Leaver, R., Harris, E.C., Palmer, K.T. (2011). Musculoskeletal pain in elite professional musicians from British symphony orchestras, *Occup Med (Lond). October*

Ackermann, B, Driscoll, T, Kenny, D. (2012). Musculoskeletal Pain and Injury in Professional Orchestral Musicians in Australia, *Med Probl Perform Art.* Dec; 27 (4):181.

Williamon, A, Wasley, D, Burt-Perkins, R. Ginsborg, J. and Hildebrandt, W. (2009). Profiling musicians' health, wellbeing, and performance, International Symposium on Performance Science

Stern, J. (2012). Evaluation of yoga intervention for musşc performance anxiety in conservatory students: a pilot study. *M.A.Dissertation*, Boston University.

Brandfonbrener, AG., Kjelland, JM. (2002). Music medicine. In Parncutt R, McPherson G (eds). The Science and Psychology of Music Performance. New York: Oxford University Press; 83–96.

Brodsky, M., Hui,K. (2004). An innovative patient-centered approach to common playing-related pain conditions in musicians. *Med Probl Perform Art.* 19:170–173.

Fishbein M, Middlestadt SE, Ottati V, Ellis A. (1988). Medical problems among ICSOM musicians: Overview of a national survey. Med Probl Performing Art.,; 3:1-8

Foxman, I., Burgel, B.J. (2006) Musician Health and Safety: Preventing Playing-Related Musculoskeletal Disorders. *AAOHN Journal,* July 2006; 54 (7): 309-316.

Horvath, J.(2002). Playing (less) hurt: an injury prevention guide for musicians. *Muscle & Nerve;* 27:549-561.

Zaza C, Charles C, Muszynski A. (1998). The meaning of playing-related musculoskeletal disorders to classical musicians. *Soc Sci Med*. Dec; 47 (12):2013-23.

Vaag , J., Saksvik-Lehoullier, I., Bjørngaard, JH. And Bjerkeset, O. (2016). Sleep Difficulties and Insomnia Symptoms in Norwegian Musicians Compared to the General Population and Workforce. *Behavioral Sleep Medicine*, 14 (3).

ATÖLYE/SANAT UYGULAMALARI

WORKSHOPS

Doğaçlama Eğitiminde Kullanılacak Yöntem ve Teknikler

Methods and Techniques to Be Used in Improvisation Training

SERCAN ÖZKELEŞ*

ÖZET

Modern müzik eğitimi kapsamında yaratıcılık alanına ilişkin olarak doğaçlama eğitiminin öğrencilerdeki seslendirme-yorumlama ve besteleme becerilerini geliştirdiği bilinmesine karşın ülkemizin genel müzik eğitimi çerçevesinde doğaçlama eğitiminin hangi yöntem ve tekniklere dayalı olarak öğretileceğine ilişkin müzik eğitimi programlarında herhangi bir ders bulunmamaktadır. Bu çalışmada ise doğaçlamanın müzikal ve estetik bir biçimde hangi yöntem ve tekniklere dayanarak yapıldığını ortaya koyması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda doğaçlama öncesinde gerekli analizlerin yapılması ve performans sırasında bilinçli ve nitelikli melodik yapıların oluşturulması için doküman inceleme yöntemi ile toplanan kuramsal bilgilerin önemi üzerinde durularak kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. İkinci aşamada doğaçlama performansından önce eğitim müziği repertuarından seçilen örnek eserlerin çeşitli değişkenlere göre uygulamalı olarak analizleri yapılmıştır. Üçüncü aşamada, iç ve dış yapıları analiz edilen eserlerin müzikal kurgularından hareketle kuramsal bilgiler ışığında ritmik, armonik, melodik ve biçimsel yapıya bağlı kalınarak aşamalılık ilkesine göre piyanodan yararlanılarak doğaçlama uygulamaları yapılmıştır. Son aşamada ise belirli bir eserin yapısından hareket edilmeden, anlık doğaçlamanın yapılmasında çeşitli müzikal fikirlerin doğaçlamada nasıl kullanılabileceği piyano ile örneklendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, bilgili ve bilinçli doğaçlamanın yapılmasında izlenecek yöntem ve tekniklerin neler olduğu, doğaçlamanın sadece yeteneğe dayalı bir beceri olmadığı bilincinin kazandırılması, bireylerdeki müziksel yaratıcılıklarının geliştirilmesi ve doğaçlama eğitimi için çeşitli farkındalıklar oluşturularak müzik eğitimine katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Doğaçlama, Doğaçlama Eğitimi, Yaratıcılık, Müzik Kuramları, Performans.

ABSTRACT

Although it is known that improvised training about creativeness in the concept of modern music education improves the skills of students' dubbing, interpretation

* Öğr. Gör. Dr., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ordu
Lecturer Dr., Ordu University, Faculty of Music and Stage Arts, Ordu,
sercanozkeles@hotmail.com

and composing, there is no subject or course in the music education program in our country about how and with which suitable methods and techniques it will be taught. In this study, an improvisation, musical and aesthetic form is intended to demonstrate the basis on which methods and techniques are applied. On the baisis of that aim the necessary analysis before and during the performance of conscious improvisation and the creation of qualified melodic structure on the importance of theoretical information collected through document review process, conceptual framework was created. In the second stage, the educational music repertoire improvisational performance, according to the variety of the selected works was done by analyzing practical examples. In the third stage, the internal and external structure of the analyzed works of fiction musical movement in the light of theoretical knowledge rhythmic, harmonic, melodic and formal structure adhering to the principle of progressivity was done by utilizing the piano improvisation applications. In the final step, it was exemplified in the conduct of instant improvisation with piano how improvisation can be used in a variety of musical ideas by not moving from the structure of a particular work. In conclusion, during the process of making qualified and conscious improvisation it is expected that how and what kind of qualifeid methods and techniques will be used. Moreover it is expected from students that they will understand improvisation is not just an ability but also creating something new. Also, creating various awareness for the development and improvisation training of musical creativity in individuals is expected to contribute to music education.

Keywords: Improvisation, Improvisation Education, Creativity, Music Theory, Performance.

Giriş

Müzik oluşturma, insanın müziksel eylemlerinin temeldir. Günümüzde müzik oluşturma sürecinin başlıca üç türü vardır:

1. Besteleme (Bağdama): Sesleri belli bir güzellik anlayışına göre, belli bir amaç ve yöntemle ardı ardına ve/ya da üst üste bir araya getirip işleyerek bir bütün oluşturma sürecidir. Bu süreç, tüm yönleriyle yeni ve özgün bir bütün oluşturmadan daha az ya da belirli bir yönüyle yeni ve özgü bir tür oluşturmaya doğru değişen özellikler gösterir.
2. Seslendirme/Yorumlama: Bir müzik eserini aslına en uygun biçimde, gereken özen, titizlik ve duyarlıkla gerçekleştirme sürecidir. Bu süreç (şarkı) söyleme, (çalgı) çalma, söyleyen ya da çalan toplulukları yönetme biçiminde gerçekleşir.
3. Doğaçlama ise, akışı daha önceden ayrıntılarıyla saptanmamış belirli bir biçimsel ve armonik yapıda ki bir müziği ya da müziksel tasarımı, o anda seslendirerek biçimlendirme ya da biçimlendirerek seslendirmedir.

Yapılan açıklamalardan anlaşılacağı gibi, besteleme daha çok yaratmayı, seslendirme/yorumlama daha çok müzik yapmayı, doğaçlama ise hem yaratmayı, hem de müzik yapmayı vurgular (Uçan, 2005).

Müzikal bir anlayış ve bütünlük içerisinde anlık olarak üretilen sanatsal düşünceler bireylerin yaratıcılıklarına özgü tasarımlarını oluşturur. Bu teknik ve duygusal tasarımlar ise doğaçlamayı meydana getirir. Modern müzik eğitimi anlayışına göre doğaçlama becerisini kapsayan yaratıcılık alanı, bireylerdeki bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışların eş zamanlı olarak gelişmesine olanak sağladığı gibi bireylerin müzikal bilgi ve becerilerinin gelişmesinde etkili olduğu farklı yaş grupları üzerinde yapılan çeşitli araştırmalarda saptanmıştır (Özkeleş, 2016).

Avrupa sanat müziğinde doğaçlama, notaya alınmış eserlere eklemeler yapılması ve eserlerin çeşitlenmesiyle başlamış, bu doğal ve gerekli yöntem, dinsel şarkı çeşitlerinin gelişmesine yol açmıştır. Barok dönemde Toccata gibi seslendirme ustalığı gerektiren ve bu nedenle özgür yaratmaya açık biçimler, doğaçlama desteğiyle yorumlanırdı. Klasik dönemde doğaçlamaya kadanslar aracılığıyla yer verilmiştir. Başta Mozart olmak üzere, klasik dönemin Beethoven öncesindeki birçok besteci, konçerto kadanslarını doğaçtan çalardı: bundan ötürü kadanslar notada gösterilmez, yorumcu tarafından seslendirilmek üzere boş bırakılırdı. Romantik dönemde doğaçlama, solistin tematik gelişme ile ustalık gerektiren teknik beceriyi birleştirmesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Ayrıca Fantezi ve İmpromptu gibi serbest türlerin örnekleri de doğaçtan seslendirilmiştir (Say, 2002).

Türk Müziğinde de doğaçlamanın çeşitli türleri kullanılmaktadır. Klasik Türk Sanat Müziği'nde seslendirilen eserlerin belirli yerlerinde müzisyenin bilgi ve becerisine bağlı olarak makam özelliklerinin tanıtılması amacıyla yapılan "taksim" ve Türk Halk Müziği'nde geleneksel olarak eserin yöresel özelliklerinin tanıtılması amacıyla yapılan "açış" lar Türk Müziği'nde yer alan başlıca doğaçlama türleridir.

Caz müziğinin ise en önemli parçasıdır doğaçlama. Hemen tüm caz eserlerinde mutlaka doğaçlamaya yer verilir. Ayrıca orkestralardaki hemen her çalgının sırayla doğaçlama yaptığı sıklıkla görülür. Doğaçlama, müzisyenler arası sohbet esnasında dinleyiciyle iletişim kurma şekli olarak da ifade edilebilir. Bilindiği üzere doğaçlama, o an içinde irticalen yapılan bir tür üretme fiilidir. Bir caz müzisyeni eser içerisinde, çoğunlukla eserin armonik ve ritmik yapısına sadık kalarak önceden planlanmamış, tamamen yeni bir melodi hattı çalmaya başlar. Bu, caz müziğine özgürlük katan bir bölümdür. (Babacan, 2014).

Doğaçlamanın getirdiği bu özgürlük sayesinde yorumcu, duygularını ve düşüncelerini belirli bir müzik yazısına bağlı kalmaksızın dilediği gibi paylaşabilir.

Say, müzikal doğaçlamanın, bir anda doğan buluşların özgürce dile getirilmesi, ya da bir ezgi modelinin belirli bir form içinde geliştirilmesi olarak tanımlamıştır (2002). İster anlık doğaçlama, isterse ezgi modelinden yapılan doğaçlama olsun doğaçlamanın nasıl yapıldığını anlamak için gerekli olan akor bilgisi, diziler(tonal/makamsal/modal), cümle yapıları ve eser analizi gibi teorik bilgilerin yanı sıra bu bilgilerin doğaçlamada aşamalı olarak nasıl kullanılabileceğini bilmek, aralarındaki müzikal ilişkiyi anlamak açısından son derece önemlidir.

Bu amaç doğrultusunda doğaçlama öncesinde gerekli analizlerin yapılması ve performans sırasında bilinçli ve nitelikli melodik yapıların oluşturulması için doküman inceleme yöntemi ile toplanan kuramsal bilgilerin önemi üzerinde durularak kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. İkinci aşamada doğaçlama performansından önce eğitim müziği repertuarından seçilen örnek eserlerin çeşitli değişkenlere göre uygulamalı olarak analizleri yapılmıştır. Üçüncü aşamada, iç ve dış yapıları analiz edilen eserlerin müzikal kurgularından hareketle kuramsal bilgiler ışığında ritmik, armonik, melodik ve biçimsel yapıya bağlı kalınarak aşamalılık ilkesine göre piyanodan yararlanılarak doğaçlama uygulamaları yapılmıştır. Son aşamada ise belirli bir eserin yapısından hareket edilmeden, anlık doğaçlamanın yapılmasında çeşitli müzikal fikirlerin doğaçlamada nasıl kullanılabileceği piyano ile örneklendirilmiştir.

Sanat uygulaması çalışmasında, doğaçlamanın müzikal ve estetik bir biçimde hangi yöntem ve tekniklere dayanarak yapıldığını ortaya koyması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda kuramsal ve performans içerikli doğaçlama çalışmaları katılımcılarla eş zamanlı olarak gerçekleştirilmiştir.

Doğaçlama, hem bestecilik hem de seslendirme/yorumlamaya dayalı müzikal eylemleri içerdiğinden, ister belirli bir ezgi modelinden hareketle yapılan doğaçlama, isterse anlık müzik oluşturma süreci içerisinde yapılan doğaçlama olsun, her iki eyleminde temel kaynağını ilk sırada kuramsal bilgiler oluşturmaktadır. Doğaçlama sürecinden önce yeterli düzeyde aralık, akor, dizi/mod/makam ve biçim (motif-cümle-dönem) bilgisine sahip olunması gerekmektedir.

Bu bilgi ışığında öncelikle katılımcılara akorların oluşumu, gösterilmesi/adlandırılması/çeşitleri vb. bilgiler genel olarak anlatılmış ve çeşitli seslerdeki akorlar katılımcılarla birlikte örneklendirilmiştir. Akorlar konusu sonrasında biçimsel yapının öğeleri, göze, motif, cümle ve cümle çeşitleri ile döneme ilişkin bilgiler verilmiştir. Motifin, eserin kimliğini oluşturan en küçük müzikal fikri olduğu açıklanmış ve çeşitli müzik

türlerinden seçilen motifler piyanoda örneklendirilmiştir. Ayrıca katılımcılarla birlikte farklı tonlarda çeşitli motifler seslendirme yoluyla üretilmiştir. Biçimin diğer bir öğesi olan cümlenin ritmik, armonik ve melodik bir yapı içerisindeki motiflerden oluştuğu açıklanarak, tam kararlı, yarım kararlı, dominant tonu tam kararlı, paralel majör/paralel minör tonu tam kararlı gibi cümle çeşitlerinin olduğu anlatılarak çeşitli müzik türlerinden seçilen cümleler piyanoda örneklendirilmiştir. Yine bu çalışma doğrultusunda katılımcılarla birlikte farklı tonlarda çeşitli müzik cümleleri seslendirme yoluyla üretilmiştir. Biçimsel yapı konusunun son bölümünde ise birbirleri ile uyumlu iki veya daha fazla cümlenin bir araya gelerek dönemleri oluşturduğu açıklanmış ve çeşitli müzik türlerinden dönemler piyanoda örneklendirilmiştir.

Uygulamanın ikinci aşamasında popüler okul şarkılarının öncelikle ritmik yapıları incelenmiş ve katılımcılara ana melodinin yapısına uygun farklı ritimler vurarak doğaçlamaları istenmiştir. Ritim çalışmasının sonrasında ana melodinin armonik yapısını oluşturan temel akorlarla farklı akor yapıları piyanoda seslendirilerek, katılımcılara değiştirilen armonik yapıya ilişkin görüşleri sorulmuştur. Görüşlerin alınmasından sonra şarkının analiz aşamasına geçilerek, katılımcılarla melodi çizgisi üzerinde temel akorlar ve alternatif akorlar tartışılarak belirlenmiştir. Armonik yapı, ana melodinin biçimsel yapısı çerçevesinde ele alınarak farklı cümle yapıları ile çeşitli akor yapılarıyla yeniden armonize edilmiştir. Bu aşamada ana melodinin gerek armonik gerekse biçimsel yapıyla uyumlu olması gerektiğine dikkat çekilerek sonraki aşamada yer alan doğaçlama melodilerin bu saptamalar doğrultusunda oluşturulabileceği açıklanmıştır.

Gerekli analizlerin yapılmasının ardından kuramsal bilgilere dayalı çeşitli renklerdeki doğaçlama melodiler katılımcılarla birlikte piyanoda örneklendirilerek seslendirilmiştir. Bu süre zarfında doğaçlama melodiler ana melodinin ritmik, armonik, melodik ve biçimsel yapısıyla uyumlu olarak aşamalılık ilkesine göre basitten karmaşığa, kolaydan zora doğru gerekli açıklamalar yapılarak oluşturulmuştur. Çalışma sırasında ana melodinin yapısından hareketle çeşitli tonlara modülasyon yapılarak katılımcılar farklı armonik arayışlara yönlendirilmiş ve bu doğrultuda ana melodi tonalitesinden daha farklı tonlarda doğaçlama melodi üretmeleri için ortam sağlanmıştır.

Çalışmanın bir sonraki aşamasında akor-dizi ilişkisi içerisinde doğaçlama melodilerin üretilmesi üzerinde durulmuştur. Bu aşamada caz müziğinden çeşitli eserler piyanoda seslendirilmiş ve doğaçlama sırasında akorlara dizilerin paralel olarak nasıl uygulandıkları açıklanmıştır.

Çalışmanın son aşamasında ise belirli bir eserin yapısından hareket edilmeden, anlık doğaçlama melodilerin nasıl üretilebileceği açıklanmış-

tır. Bu çalışma sırasında doğaçlama melodiler üretilirken öncelikle armonik kurgu kapsamında oluşturulması gerektiği belirtilerek akor sesleri, akor dışı sesler ve dizi içerisindeki diyatonik/kromatik yaklaşımlarla doğaçlama çalışmalarının yapılabileceği çeşitli örneklerle piyanoda seslendirilmiştir.

Sonuç

Doğaçlamanın çalgı eğitimine getireceği buluşçu boyut, yaratıcı kapasitemizi geliştirecek ve dersleri kurallar dahilinde yalnızca notaların seslendirildiği öğretmen merkezli, sıkıcı yapıdan uzaklaştıracaktır. Doğaçlama etkinliklerin dahil edildiği bir süreç ile kazanılmış çalgı becerisi anlayarak düşünerek ve yaşayarak çalmayı, dinlemeyi, dolayısı ile müziği daha çok içselleştirmeyi ve paylaşmayı sağlayacaktır (Güleç ve Çilden, 2016)

Bu çalışmanın sonucunda, anlık ve ezgi modelinden hareketle tasarlanan doğaçlamaların bilgili ve bilinçli olarak yapılmasında gerekli olan yöntem ve teknikler ritmik, armonik, biçimsel ve melodik düzeyde ele alınmıştır. Ezgi modelinden hareketle doğaçlama melodiler oluşturulurken, eserin çok yönlü analizleri çerçevesinde yapıldığı ve anlık doğaçlamalarda ise melodilerin kuramsal boyutta uyum içerisinde oluşturulduğu katılımcılarla birlikte yapılan uygulamalarda ortaya konulmuş ve doğaçlamanın sadece yeteneğe dayalı bir beceri olmadığı bu süreçte aktarılmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

Babacan, M. D. (2014). *Caz müziğinde doğaçlama eğitimine yönelik metotlarının incelenmesi*, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi 3(1), 207. Erişim Tarihi: 1 Eylül 2016, http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/20.babacan.pdf

Güleç, G. ve Çilden, Ş. (2016, Mayıs). *Doğaçlama eğitiminin bireysel çalgı keman derslerindeki önemi*. MÜZED Uluslararası 2. İpek Yolu Müzik Konferansı Bildiri Özetleri Kitabı. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Özkeleş, S. (2016 Mayıs). *Profesyonel müzisyen eğitimi bağlamında doğaçlama ve doğaçlamayı oluşturan unsurlar*. MÜZED Uluslararası 2. İpek Yolu Müzik Konferansı Bildiri Özetleri Kitabı. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar (*3.Basım). Ankara: Evrensel Müzikevi.

Alexander Tekniği

Alexander Technique

PETER KÖRNER*

ÖZET

"Alexander Tekniği", kendimizi daha iyi hissetmenin ve daha rahat, konforlu bir şekilde hareket etmenin doğal bir yoludur. Hedef; alışılmış, vücuda zararlı hareketleri değiştirerek daha özgürce hareketi öğretmektir.

Alexander tekniği; sırt ağrısı ya da boyun ve omuz ağrısı varsa, uzun süre bilgisayar başında otururken rahatsızlık varsa, bir şarkıcı, müzisyen ya da sporcuysanız ve tüm potansiyelinizi kullanamıyorsanız size yardımcı olabilir.

Alexander tekniği ile ilgili derslerdeki hareketlerde fiziki anlamda zor bir şey bulunmaz. Her öğrenciyle uygun hızda, bireysel çalışmalar yapılır. Öğrenci, gerginliği ve bundan meydana gelmiş zararlı alışkanlıkları bırakmak için bir sürece başlar.

F.M. Alexander (1869-1955), Avustralyalı bir aktördü. Kronik larenjit yaşamaya başladı ve konuşmasında zorluklar çekti. Boynunda ve vücudundaki aşırı gerginliğin, onun sorunlarına neden olduğunu fark etti ve konuşmak, daha kolay hareket etmek için yeni yollar bulmaya başladı.

Sağlık sorununu böylelikle ortadan kaldıran Alexander ve arkadaşları, daha önce başvurmuş oldukları doktorların birkaçını, öğrendiklerini başkalarına öğretmek için ikna ettiler. 35 yılı aşkın bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra Alexander'in tekniği, elli yıldan fazla bir süreden beri rafine bir metot olan ve şimdi *Alexander Tekniği* olarak bilinen hale gelmiş, dünyada da bu tekniğin hocalarını yetiştiren okullar açılmıştır.

Günümüzde *Alexander Tekniği* tanınıyor ve yalnızca kısa süreli iyileşme olmadığı anlaşılıyor. Kazanılmış rahatlama ve oldukça inanılmaz şekilde hareketlerin muhafaza edildiği tanımlanabiliyor. Genel duruşu geliştirerek, boyundaki hareket kabiliyeti, en rahat şekle getirilebiliyor.

Anahtar Kelimeler: Alexander tekniği, sırt, bel, problem, duruş.

ABSTRACT

The Alexander Technique is a way to feel better, and move in a more relaxed and comfortable way... the way nature intended. The goal is to identify and lose the harmful habits you have built up over a lifetime of stress and learn to move more freely.

* Doç., Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Bursa, peterkorner@uludag.edu.tr!
Assoc. Prof., Uludağ University, State Conservatory, Bursa

"The head leads; the body follows."

The Alexander Technique can also help you if: You have a backache or stiff neck and shoulders.You become uncomfortable when sitting at your computer for long periods of time. You are a singer, musician, or athlete and feel you are not performing at your full potential.

Alexander lessons are not painful. There is nothing physically aggressive about the work. On the contrary, it is a process of allowing the pupil to release tension and the harmful habits that were responsible for it - at the pace that suits him or her, individually.

F.M. Alexander (1869-1955) was an Australian actor who began to experience chronic laryngitis whenever he performed. When his doctors could not help him, Alexander discovered a solution on his own. He had not been aware that excess tension in his neck and body were causing his problems, and began to find new ways to speak and move with greater ease.

His health improved to such an extent that his friends and several of the doctors he had consulted earlier persuaded him to teach others what he had learned. Over a career span of more than fifty years, he refined his method of instruction. After teaching for over 35 years, he began to train teachers of what has now become known as the Alexander Technique.

On being introduced to the Alexander Technique I was somewhat skeptical that anything was going to work, but can only describe the relief gained, and maintained, as quite incredible. General posture has improved and neck mobility has returned to that last experienced more than twenty years ago. What more could one ask for?"

Keywords: Alexander Technique, neck, back problems, medical, teacher, pattern.

Giriş

"*Alexander Tekniği*", kendimizi daha iyi hissetmenin ve daha rahat, konforlu bir şekilde hareket etmenin doğal bir yoludur. Hedef; alışılmış, vücuda zararlı hareketleri değiştirerek daha özgürce hareketi öğretmektir.

Alexander tekniği; sırt ağrısı ya da boyun ve omuz ağrısı varsa, uzun süre bilgisayar başında otururken rahatsızlık varsa, bir şarkıcı, müzisyen ya da sporcuysanız ve tüm potansiyelinizi kullanamıyorsanız size yardımcı olabilir.

Alexander tekniği ile ilgili derslerdeki hareketlerde fiziki anlamda zor bir şey bulunmaz. Her öğrenciyle uygun hızda, bireysel çalışmalar yapılır. Öğrenci, gerginliği ve bundan meydana gelmiş zararlı alışkanlıkları bırakmak için bir sürece başlar.

Derste öğretmen duruş ve hareketlere gözlemci olur, böylece, boyun ve omuzu yerleştirerek hatalı duruştaki yanlışları düzelterek form verir.

Öğrenci ise, otururken vücudun duruşuna müdahale edebilmeyi hiç öğrenmemiş olduğundan, giderek daha az çabayla gerginlik kaybolur ve hareketleri ayakta da çalışmaya başlar. Öğrenme doğal hale gelmiştir ve öğrendiğini günlük hareketlerine uygular.

Derste yapılan hareketler ilerledikçe kolaylaşır ve duruş ne kadar az gerilimle olabiliyorsa, hayatımızda birçok strese yanıt vermek de bir o kadar kolaylaşır. Öğrenilenler hayatın büyük bir alanında kullanıldığında, vücudun hareket kabiliyetinin fazlalaştığı görülür.

F.M. Alexander (1869-1955), Avustralyalı bir aktördü. Kronik larenjit yaşamaya başladı ve konuşmasında zorluklar çekti. Doktorlar ona yardım edemediler, bundan dolayı Alexander kendi başına bir çözüm buldu. Boynunda ve vücudundaki aşırı gerginliğin, onun sorunlarına neden olduğunu fark etti ve konuşmak, daha kolay hareket etmek için yeni yollar bulmaya başladı.

Sağlık sorununu böylelikle ortadan kaldıran Alexander ve arkadaşları, daha önce başvurmuş oldukları doktorların birkaçını, öğrendiklerini başkalarına öğretmek için ikna ettiler. 35 yılı aşkın bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra Alexander'in tekniği, elli yıldan fazla bir süreden beri rafine bir metot olan ve şimdi *Alexander Tekniği* olarak bilinen hale gelmiş, dünyada da bu tekniğin hocalarını yetiştiren okullar açılmıştır.

Boyun sorunları, neredeyse kulak burun boğaz cerrahları için bir iş tehlikesidir. Alexander Tekniği ile çalışmalarına devam eden cerrahlar, büyük rahatlamalar yaşadılar ve inanılmaz bir şekilde eski hareket kabiliyetlerini geri kazandılar.

Günümüzde *Alexander Tekniği* tanınıyor ve yalnızca kısa süreli iyileşme olmadığı anlaşılıyor. Kazanılmış rahatlama ve oldukça inanılmaz şekilde hareketlerin muhafaza edildiği tanımlanabiliyor. Genel duruşu geliştirerek, boyundaki hareket kabiliyeti, en rahat şekle getirilebiliyor.

Alexander Tekniği, günümüzde sporcular, müzisyenler, doktorlar arasında bilinen bir metot olup, birçok farklı meslek grubunda da kullanılmaktadır. Bu tekniği kullananların mesleklerinde ileri başarıyı yakaladıkları yapılan araştırmalarda gözlemlenmiştir.

Ben bu tekniği Almanya'da öğrenerek, öğrencilerimin derslerinde uygulamaktayım. Hem kendi meslek hayatımda hem de öğrencilerim ve yakın çevremdeki arkadaşlarıma yararı birebir gözlemleme şansım olmaktadır. Bu metodun daha fazla tanınması ve yaygınlaşması için Almanya'da ders almaya ve kendimi geliştirmeye devam etmekteyim.

Çocuklar İçin Bir Uygulama: Top Oyunu

Alexander Tekniği belli bir yaşa kadar çocuklar için tam uygun değildir, bu yüzden daha fazla vücut kontrolünü geliştirmek için oyunlar yapılır. Top ile grup içinde oynanabilecek çok güzel bir top oyunu bulunur. Topu tutabilmenin hiçbir önemi yok, bu en zor ve öğrenmesi en uzun süren. Elden top düşse bile yeter. Dikkat çekilmesi gereken nokta, sadece kolun değil bütün vücudun hareket etmesi. Yani her gelen topa ayak, bacak, kalça, göğüs, omuz kafa ve tabii ki kol ve el hareketi lazım. El topa doğru gider, bazen çocukların bunu öğrenmesi için topa bakmaması lazım. Mesela bu oyun, karşısındaki arkadaşının gözüne bakarak çok eğlenceli olamaya başlar. İkinci aşamada topu tuttuğu anda hareketi durdurması gerek ve bu donmuş hareketsiz kalınmış pozisyonu, analiz edip hangi eklemi kullanmadığını görüp, öğrenir.

Büyükler ile genelde oturarak alıştırmalara başlanır. Benim kanımca direk yürüyerek veya iş yaparken daha kolay hatalar bulunur. En kolay şekil; kasılmış kaslar öğretmen tarafından söylenip daha fazla kasmasının istenmesi ve sonra gevşetilmesi işe yarar. İlk olarak kafanın balansını tekrar bulması gerekir. Sonra özellikle omuzda genelde olan ağrı ve kasılmayı gidermek için, bacaklar ve eklemler yürüyerek tekrar düzeltilmesi için kontrol edilir.

Enstrümanlara göre, her enstrüman için uygun bir duruş pozisyonu bulunmaktadır. Bu duruşa *Performans Duruşu* denir. Bu duruş, sadece ayakların basış ve duruşunun yanında, aynı zamanda bütün kas ve eklemlerin nasıl kullanılması gerektiğini öğretir. Başlangıç noktası genelde başın doğru bir şekilde ağırlığını balans etmesini sağlamak için uğraşılır.

Piyano Tekniğinde Bileğin Doğru Kullanılması

The Right Usage of The Wrist in Piano Technique

BERİL ÇALGAN*

ÖZET

Piyano çalmak, parmaklar, el, bilek, kol, omuzlar ve sırtın işbirliğiyle gerçekleşen bir eylemdir. Bütün bu organların karmaşık mekanizması, sadece teknik değil, müzikal ifadenin de aktarılmasını sağlar. Yıllar içinde orta devre piyano öğrencileriyle yapılan çalışmalarda görülmüştür ki, üst seviye piyano tekniğine geçişte öğrenciler tarafından en kolay kavranıp geliştirilen teknik, bileğin doğru hareketinin öğretilmesi olmuştur. Bu sayede piyano öğrencilerinin bileklerini sıkmalarının önüne geçilmiş, böylece hem teknik açıdan hem de müzikal ifade açısından gelişme gösterdikleri gözlemlenmiştir.

Bu çalışmada doğru bilek tekniği öğretim yöntemleri üzerine odaklanılmıştır. Bununla beraber, yukarıda bahsi geçen diğer uzuvların da doğru kullanılması gerekmektedir, ancak özellikle orta devre piyano öğrencilerinin farkındalık düzeyleri daha somut anlatımları gerektirdiğinden ve bu konudaki deneyimlerden yola çıkılarak, ilk olarak doğru bilek hareketinin öğretilmesi uygun olacaktır.

Bu yöntemin doğru uygulanabilmesi için mutlaka el-bilek anatomisi ve bileğin biyomekanik yapısı incelenmelidir; bu yüzden çalışmanın birinci aşamasında bileğin karmaşık anatomik yapısı anlatılacaktır. Bu anlatım sırasında görsel öğelerden de yararlanılacaktır.

Birinci aşamaya konu olan teknik bilgilerin ardından uygulama yöntemlerine giriş ve ikinci aşama anlatılacaktır. İkinci aşamada, bileğin sağa ve sola hareketinin uygulanması, bu hareketin öğrenilmesinin sağladığı yararlar, piyano eserlerinden örnekler verilerek anlatılacak ve sahnede piyano üzerinde gösterilecektir.

Üçüncü aşama, bileğin yukarı ve aşağı hareketinin uygulanmasıdır. Bu yöntem piyano eserlerinden örnekler vererek anlatılacak ve sahnede piyano üzerinde gösterilecektir.

Dördüncü aşamanın konusu ise bileğin sağdan sola, ya da soldan sağa dairesel hareketidir. İkinci ve üçüncü aşamayı başarabilen piyano öğrencileri, dördüncü aşamadaki dairesel hareketi yaparken dirseklerinden de yardım alacaklardır. Bilek ve dirsek işbirliğinin sağlanması da piyano eserlerinden örnekler verilerek sahnede piyano üzerinde gösterilecektir. Son aşamada ise, bileğin sert olması ve hareketinin kısıtlılığı nedeniyle ileride oluşabilecek sakatlıkları önleme alıştırmaları gösterilecektir.

* Doç., Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Bursa, bcalgan@uludag.edu.tr
Assoc. Prof., Uludağ University, State Conservatory, Bursa, bcalgan@uludag.edu.tr

Bu çalışmanın amacı orta devre piyano öğrencilerine bilek hareketliliğinin öğretilmesi olduğu için, piyano edebiyatından bu seviyeye uygun eserler seçilerek örnek verilecektir. Bu örnekler değişik piyano parçalarından alıntılanan nota grupları ve müzik cümlelerinden oluşturulacaktır.

Sonuç olarak, bu aşamaları tamamlayan piyano öğrencileri, legato ve staccato tekniği, kaliteli bir tuşe oluşturulması, hızlı pasajların kaliteli çalınmasında ustalaşma konularında gelişme göstereceklerdir. Bu çalışmada ayrıca piyano öğrencilerinin, bileğin yanlış kullanımından kaynaklanan rahatsızlık ve sakatlanmalarının önüne geçilmesi hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Bilek, Teknik

ABSTRACT

Playing the piano is an act that is performed with the cooperation of the limbs such as fingers, hands, wrists, arms, shoulders and the back. The complex mechanism of all these members maintains the transfer of not only technical, but also the musical expression. It was observed in the course of the studies with the piano students in the secondary education that teaching the right movement of the wrist was the easiest method for young students to learn and execute. In this respect, it was easier to prevent hardness of the wrist and the students eventually showed progress both technically and in terms of musical expression.

This study focused on the teaching methods of the wrist movement. However the above-mentioned organs should be used correctly as well, but given that especially awareness level of the students in secondary education requires more concrete expressions, and starting from their experience level in this area, it will be appropriate to teach the students the right usage of the wrist in the first place.

To be able to execute this method accurately, one surely needs to know about the hand-wrist anatomy and the biomechanical structure of the wrist; therefore the complex structure of the wrist will be the subject of the first stage of this study. Visual items will be utilized during the recitation.

After the technical information that is the subject of the first stage of the study, the introduction of the execution methods and the second stage will be presented. For the second stage, the wrists' movement to the right and left and the benefits of learning and accurately executing of this movement will be explained. During the recitation, the examples from the piano literature will be demonstrated on the piano.

The third stage will consist of explaining the execution of up and down movement of the wrists. This movement will also be demonstrated on the piano by the examples from the piano literature.

The subject of the fourth stage of the study will consist of the circular movement of the wrist. Piano students who successfully accomplish the second and the third stage will get help from their elbows when performing the circular movement of the wrist. The cooperation of the wrist and the elbow will also be demonstrated on the piano by the examples from the piano literature. At the last stage, there will be shown some exercises to avoid the injuries that may occur in the future.

Since the objective of this study is to teach the right movement of the wrist to the piano students in the secondary education, the examples that will be shown will accord with the level of piano playing. These examples will consist of note groups and various music sentences of different piano pieces.

In conclusion, the piano students who accurately complete these stages will be successful in legato-staccato technique, establishing a refined touch and mastering in qualified playing of the fast passages. Another objective of this study is helping piano students avoid any kind of discomfort or injuries caused by the wrong usage of the wrist.

Keywords: piano, wrist, technique

Giriş

Özellikle ortaöğretim düzeyindeki piyano öğrencileriyle 10 yılı aşkın süredir yapılan çalışmalarda, bu öğrencilerin piyanistik uzuvlarıyla ilgili farkındalık düzeylerini arttıracak yöntemler ve metodlar geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda, ortaöğretim düzeyi piyano öğrencilerinin en çok bilek hareketleri ilgili somut anlatımları anlayarak uygulamalarının mümkün olduğu tespit edilerek bu alanda yoğunlaşılmıştır. Aynı zamanda ortaöğretim düzeyindeki bir öğrencinin bir yetişkine göre fiziksel olarak daha esnek ve işlenebilir olması nedeniyle bu çalışmalara erken yaşta başlamak büyük bir önem taşımaktadır. Öğrenciler bileklerini doğru kullanmayı öğrendikçe sertlik ve kasılmalar büyük ölçüde giderilmiş, çalma kalitesi de bu oranda artmıştır. Bu çalışma, bileğin çeşitli hareketlerinin örneklenerek piyanoda gösterilmesi şeklinde kurgulanmıştır.

Bileğin Anatomik Yapısı

Bilek, el ve önkolu birbirine bağlayan, kemikler ve yumuşak dokulardan oluşan bir yapıya sahiptir. El ve parmakların hareketliliğini artıran bu eklem, çok sayıda kiriş, sinir ve damar içerir; öyle ki bu yoğunluğa vücudun hiçbir yerinde rastlanmaz.(Gökbudak, Tutun, 2005, s. 290) El bileği iskeleti, iki sıra üzerine dizilmiş sekiz tane kemikten oluşur ve bu küçük kemikler el bileğine esneklik kazandırır. (Şen, Kömürcü, 2011, s. 228) El bileğinin çatı sistemini oluşturan kemik yapısı bileğin temel yapısını oluşturur. Kemiklerin birbirlerine güç aktardıkları bölgeler eklemleri oluşturur. Eklem yerlerinde kemiklerin sürtünmeden dolayı erozyona uğramaması için kemik uçları kıkırdak bir yapı ile kaplanmıştır.

Bileği oluşturan yapılardan kas ve tendonlar, esnek yapı dokularıdır. Çizgili kas gruplarından oluşan el bileği kasları, tendonlar ile kemiklere bağlanmıştır. Bu kas ve tendonlar, extansiyon (açma) , fleksiyon (bükme), abduksiyon (uzaklaştırma) ve adduksiyon (yakınlaştırma) hareketlerini yapabilirler. Her bir hareket için ayrı kas gruplarının görevlendirildiği bu hareketlerin kombinasyonu da mümkündür. (Nordin, Frankel'den aktaran Serbest, Eldoğan, Yıldız, Çilli, 2014, s.1)

Görüldüğü üzere, çağdaş dönem eserlerinin bazılarında istenen sabit bilek haricinde, piyano çalarken bu oynar eklemin avantajlarından sonuna kadar yararlanmak gerekir. Bu eklemin hareketlerini kısıtlayan çalma tekniklerinin düzeltilmesi sonucu hem parmak hareketleri rahatlatılacak hem de kol ağırlığının tuşeye doğru aktarılması sayesinde piyanoda üretilen ses kaliteli ve derinlikli olacaktır.

Uygulama Yöntemleri

Ortaöğretim düzeyindeki piyano öğrencilerinin en sık şikayet ettikleri konu piyano çalarken bilek ve kollarında oluşan rahatsızlık ve ağrılardır. Bu ağrılar başta önemsiz gibi görünse de, ilerleyen yıllarda repertuar zorlaştıkça kalıcı sakatlıklara neden olabilir. Bileğin gevşek ve yumuşak olması gerektiğini söylemek çoğu zaman bir şey ifade etmez; çaldıkları eserlerde gösterilerek bilinçlendirilmesi, bazı alıştırmalarla bunun öğretilmesi ve somutlaştırılması mecburidir.

Çalışılan eserlerden hızlı tempolu olanlarında bu uygulamalar gösterilirken mutlaka yavaş tempoda çalışılmalıdır. Buradaki amaç bileğin rahatlatılması ve esnetilmesidir; hızlı tempoda büyük bilek hareketleri yapılmayacaktır. Tempo hızlandıkça bilek hareketleri küçülecek ve minimum seviyeye indirilecektir.

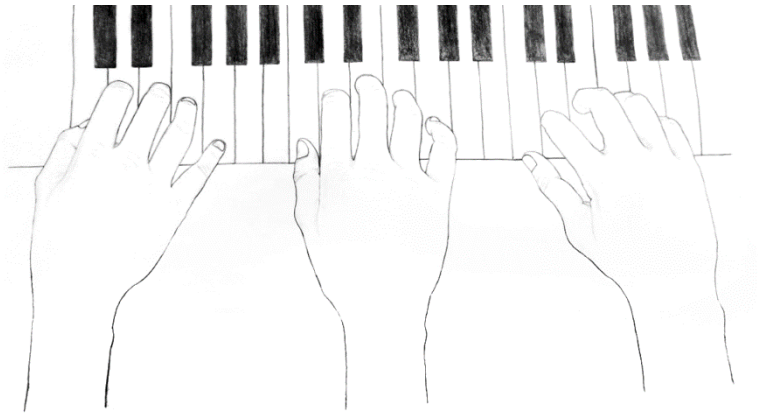
Bu çalışmada üç farklı bilek hareketi sırayla uygulanacak ve bu uygulamalar piyano edebiyatından örneklerle gerçekleştirilecektir;

Uygulama 1; Bileğin Sağa-Sola Yatay Hareketi

Bu hareket, İtalyanca bir terim olan 'legato' (bağlı) çalmayı mümkün kılan bir harekettir. Piyano, bağlı çalmanın zor olduğu bir çalgıdır. Bağlı çalmayı öğrenmek piyaniste sadece müzikal anlamda değil, teknik anlamda da birçok fayda sağlayacaktır; iki parmağın geçişi arasındaki süreyi minimuma indirmek hızlı pasajların çalınmasında büyük bir avantaj yaratacaktır. Başka bir deyişle, bir parmaktan diğer parmağa enerji aktarımı devam ettirilecek, arada kesilme olmayacağı için daha akıcı çalınacaktır.

Bu hareketi yaparken, çalan parmak ve bilek aynı düzlemde olmalıdır. Bilek her parmağın paraleline doğru yatay ve akıcı şekilde hareket ettirilir ve yine aynı şekilde bir sonraki parmağa geçiş yaptırılır. Bu hareketi yaparken parmak uçlarıyla tuş hafifçe dışarı doğru çekilerek hareket tamamlanır.

Şekil 1: Bileğin Sağa-Sola Yatay Hareketi



Eser Örnekleri

J. S. Bach 'Anna Magdelena Bach' Albümü'nden Sol minör Menuet, Sol majör Menuet

C. Ph. E. Bach Marche Re majör

C. Czerny Op. 599 etüdler no. 40

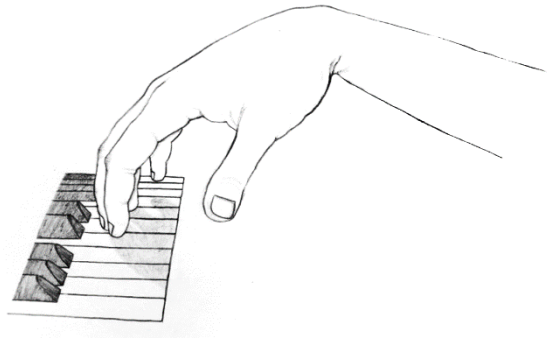
C. Czerny Op. 299 etüdler no.3

Uygulama 2; Bileğin Yukarı-Aşağı Dikey Hareketi

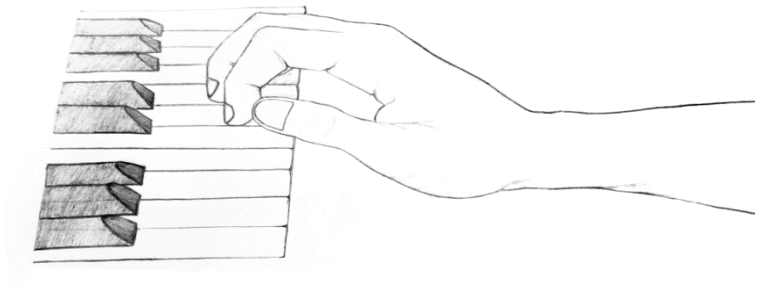
Bu hareket özellikle ilki aksanlı, sonuncusu staccato ve hafif olması gereken bağlı nota gruplarının çalınmasında tavsiye edilen bir harekettir. Bu harekette kol ağırlığının hissedilmesi gerekmektedir; sanki bilekten bağlı ve kolu bilekten tutup yukarı çeken bir ip varmış gibi kolu yukarı kaldırıp sonra aşağıya, piyanoda bir notanın üstüne indirilmesi gerekir. Tıpkı bir sarkaç gibi, üzerine indirilen nota eli yukarı iterek yine bilek yardımıyla kol havaya kalkar ve bir sonraki notanın üstüne düşer.

Bu hareketi yaparken bilek aşağı ve yukarı hareketler yapar. Bu hareketler hiçbir surette keskin olmamalı, son derece akıcı olmalıdır. Teknik pasajların çalınması sırasında bazen hissedilen ağrı ve zorlanmalar da bileğin aşağı ve yukarı hareketiyle giderilebilir.

Şekil 2: Bileğin Yukarıya Doğru Hareketi



Şekil 3: Bileğin Aşağıya Doğru Hareketi



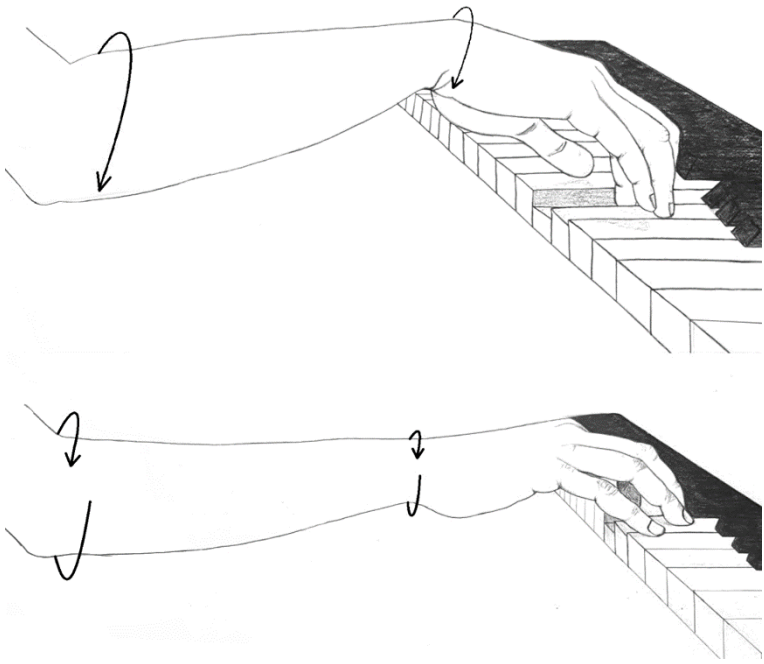
Eser Örnekleri
M. Clementi Sonatine Op. 36 No. 6 Re Majör Rondo Bölümü
W.A.Mozart Viyana Sonatini no 6 Do Majör Menuetto Bölümü
C. Czerny Op. 849 Etüdler no.5, no. 19

Uygulama 3; Bileğin Yuvarlak Hareketi

Bu hareket, bileğin rahatlatılması ve gevşetilmesi için uygulanabilir. Önceki hareketlere göre daha geniş olan bu yuvarlak hareket uygulanırken bilek ve dirsek beraber hareket etmelidir. Sağdan-sola ya da soldan-sağa bilek yuvarlak çizerken parmakların notalara basması gerçekleştirilir. Burada önemli olan parmakların notalara basmasının düşünülmesi değil, bileğin yönlendirmesidir. Bir başka deyişle parmak notanın üstünde hazır bulunur, kol ağırlığı bileğin yönlendirmesiyle parmaklara aktarılarak çalma sağlanır.

Bilek bu hareketi ne kadar geniş yapabilirse o kadar fayda sağlanacaktır. Ortaöğretim düzeyindeki öğrenciler bu harekete alışana kadar bilekleriyle küçük daireler çizer, fakat alıştıkça ve rahatladıkça çok daha geniş ve yumuşak hareketlerle çalarlar. Alışma süresinde söz konusu öğrencilere, sadece bir nota çalarken bileği ve dirseği yuvarlak olarak hareket ettirme alıştırmaları verilebilir. Bu alıştırma sayesinde, kol ağırlığının hissedilmesiyle birlikte parmakların güçlenmesi de sağlanmış olur.

Şekil 3: Bileğin Yuvarlak hareketi



Eser Örnekleri

C. Czerny OP. 299 Etüdler no.6, no.7, no. 28, F. Chopin op. 25 Etüd no.1

Bileğin Hareketinin Kısıtlanması Nedeniyle İleride Oluşabilecek Rahatsızlıkları Önleme Alıştırmaları

Sürekli sert ve sabit bir bilek, çalıcının sivri ve keskin bir tınıyla çalmasına neden olmakla beraber, (ŞEN, 1999, s. 73) ileride kronikleşme ihtimali olan bazı rahatsızlık ve sakatlıkları da beraberinde getirir. Sabit

bilek eğer gevşetilemezse çok kısa süre içinde yorgunluk ve ağrı başlayacaktır.

Kasları yöneten sinirler birbirlerine ve beyine bağlı oldukları için birinin kasılması diğerini de etkiler; bilek kasıldığında parmaklarda, kollarda, omuzlarda ve sırtta da kasılmalar olabilir. Böyle bir durumda piyano çalmak son derece keyifsiz ve acı verici bir eyleme dönüşecektir. Ayrıca müziğin temelini oluşturan özgür ifade ve yorum ancak fizyolojik özgürlük sayesinde gösterilebilir.

Sunumun bu bölümünde, bileğin hareket etmesini sağlayacak bazı alıştırmalar tanıtılacaktır. Bu alıştırmalar, daha önceki üç uygulamanın pekiştirilmesi, öğrencinin farkındalığı ve bilinçlenmesi için faydalı olacaktır.

Uygulama 1 için alıştırmalar
C.L. Hanon Egzersizler
Brahms 51 Egzersiz no 7, 7 a,8 a, 26 a
Uygulama 2 için alıştırmalar
Brahms 51 Egzersiz 23, 23b, 23 c, 45
Uygulama 3 için alıştırmalar
Brahms 51 Egzersiz 10, 11 a, 15, 16 a

Sonuç

Bu çalışmanın amacı, bilek sertliği problemi yaşayan öğrencilere bu sorunun aşılmasında yardımcı olmaktır. Eser örnekleri ve alıştırmalar titizlikle derlenmiş, özellikle ortaöğretim düzeyine uygun olanlar seçilmiştir, ne var ki, özellikle alıştırmalar piyano eğitiminin her seviyesinde uygulanabilecek faydalı alıştırmalardır ve örnekleri çoğaltmak mümkündür. Piyano tekniğinin önemli bir parçası olan bilek hareketlerinin uygulanması, çalıcıya fiziksel anlamda özgürlük sağlama açısından yararlı olacaktır, bununla beraber ifade, yorum, tuşe hassasiyeti ve virtüözite konularında aşama kaydetmeleri için fayda sağlayacaktır.

Kaynakça

Şen, S.B. (1999). *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli.* İstanbul: Pan yayıncılık

Küçük, A. (2002). Piyanistik Organlar ve Eforsuz Kullanımları. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 3, 69-76,* 74-76 url: gefad.gazi.edu.tr/article/view/5000078873

Gökbudak, Z. S., & Tutun, M. İ. (2005). Piyano Eğitiminde Bilek Kullanımının Önemi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (14), 290-292-293-296. url:dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/646

Şen, T., Kömürcü, M. (2011). El Bileği Ekleminin ve Karpal Tünelin Anatomisi. *TOTBİD Dergisi* 2011; 10(1):18-24,18url:totbid.org.tr/upload/03.%20Tulin%20 Sen.pdf

Üzümcügil, A., Leblebicioğlu, G., Doral, M. N. (2012). El Bileği Karpal İnstabilitesine Neden Olan Spor Yaralanmaları. *TOTBİD Dergisi* 2012;11(3):228-234 Doi:10.5606/totbid.dergisi.2012.30, 228

Serbest, K., Eldoğan, O., Yıldız, M. Z., Çilli, M. (2014). "El Bileğinin Ekstansiyon ve Fleksiyon Hareketinin Analizi için Biyomekanik Model Geliştirilmesi,*18. Biyomedikal Mühendisliği Ulusal Toplantısı, 2014,İstanbul.* DOI:10.1109/ BIYOMUT.2014.702637

Türk Yaylı Çalgılarından Kabak Kemanede Farklı Bir Akort ve İcra Şekli Denemesi Orta Anadolu Örneği

Testing a Different Performance and Tuning Form on Kabak Kemane, One of Turkish Stringed Instruments, Central Anatolian Sample

TİMUR EŞİGÜL*

ÖZET

Bu çalışma, Türk Müzik Kültürü içerisinde bulunan geleneksel çalgılardan kabak kemanede farklı bir akort sistemi ve icra tavrının denenmesine dayanmaktadır. Türk Halk Müziği icrasında belirli yörelerin kendilerine has ezgi yapıları ve icra özellikleri bulunmaktadır. Bu icra özellikleri kendini hem sözlü icra hem de çalgısal icra şeklinde göstermektedir. Bunun yanı sıra yerel ezgilerin icrasında kullanılan çalgılarında kendilerine özgü akort ve icra şekilleri yörelere göre farklılık göstermektedir. Son yıllarda kültürel etkileşimler sonucunda bir yöreye ait bir ezgi'nin farklı yörelere ait çalgılar tarafından icra edilebildiğini görmek mümkündür. Bu bağlamda kabak kemane de bu açıklamaya örnek olarak gösterilebilecek çalgılardan bir tanesidir. Teke yöresi çalgısı olarak bilinen kabak kemane ile günümüzde farklı yörelere ait ezgiler de icra edilmektedir. Bu sayede, hem farklı yörelere ait ezgiler icra ve tavır özellikleri üzerinde çok fazla değişiklik yapılmadan kabak kemanede seslendirilmekte hem de kabak kemane de diğer yöre ezgilerinin seslendirilmesinde farklı akort ve icra şekli uygulanmaktadır. Bu araştırmada nitel yöntemle çalışılmış betimsel bir tarama modeli kullanılacaktır. Araştırmada; Abdal teriminin tanımı ve anlamları, Abdalların tarihçesi ve coğrafi dağılışları, gelenek ve görenekleri, inanç ve yaşam felsefeleri, Abdallarda çalgıcılık ve müzik vb. konulara yönelik bilgi edinmek amacıyla konuyla ilgili kitap, makale, tez, dergi, bildiri ve web kaynakları kullanılmak suretiyle istenilen bilgilere doküman incelemesi tekniği ile ulaşılacaktır. Abdal müzik geleneği içerisinde yetişmiş olan mahalli keman sanatçılarının keman tutuşu, yay kullanımı, çalgı tekniği ve süsleme tekniklerine yönelik doğrudan veri toplayabilmek için gözlem tekniği kullanılacaktır. Araştırmada mahalli keman sanatçılarına Abdallık ve müzik gelenekleri, keman çalma süreçleri, kemanda kullandıkları teknikler ve akort sistemi ile ilgili sorular yöneltilerek verilere görüşme tekniğiyle ulaşılacaktır. Bu çalışmada, Orta Anadolu yöresi abdal müzik geleneği içerisinde yer alan ezgilerin keman çalgısı haricinde, aynı akort ve icra şekli uygu-

* Öğr. Gör., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ordu
Lecturer Ordu University, Faculty of Music and Stage Arts, Ordu
timuresigul@odu.edu.tr

lanmaya çalışılarak Türk müzik kültürüne ait ve yaylı bir çalgı olan kabak kemane ile de icra edilebilirliği amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk yaylı çalgısı, Kabak kemane, Abdal müzik geleneği, Mahalli keman icrası, Uyarlama.

ABSTRACT

This study is based on experiencing a different tuning system and performance method of kabak kemane from Turkish music culture. There are unique melody structures and performance characteristics of certain regions in Turkish folk music. These performance features are manifested themselves in terms of both the verbal and the instrumental forms. On the other hand, the unique tuning and performance style of the instruments used during the performing of local melodies differ from each other from region to region. In recent years, as a result of cultural interactions, it has been possible to see a melody of a certain region performing the instruments of another region. In this sense, kabak kemane can be an example to this explanation. Today melodies of different regions are also being performed by kabak kemane known as the instrument of Teke region. In this way, both belonging to different parts of songs without doing too much exercise and behavior modification on the properties of violins being played in both kabak kemane with different tuning and execution in the form of sung melodies are applied to other regions. In this study, descriptive model that was studied by qualitative screening method will be used. The definition of Abdali and meaning, history and geographical distribution of Abdali, traditions, beliefs and life philosophy, Abdali in instruments and music and so on. books on the subject in order to learn about the subjects, papers, theses, magazines, leaflets and web resources will be achieved by using the desired information document analysis technique in the study. The observation technique will be used in the research study in order to collect data about violin holding style, playing technique of the local violin artists who have grown by abdal music tradition. In the study, datas will be obtained through meeting technique supported by questionnaire on accord system. The study aims at proving the melodies of Middle Anatolia abdal music tradition and its performance by kabak kemane as well as violin by using the same accord and performing style.

Keywords: Turkish string instrument, Kabak kemane, Abdal music tradition, The local violin artist, Adaptation.

Giriş

Türk Müziği icrasında kullanılan çalgıların bir bölümünü yaylı çalgılar oluşturmaktadır. Kabak Kemane de Türk yaylı çalgılar ailesi içerisinde yer alan ve Türk Halk Müziği çalgıları arasında renk sazı olarak da isimlendirilen bir çalgıdır. Kabak Kemane, Teke Yöresi olarak bilinen Burdur ilinin tamamı, Isparta, Antalya ve Muğla illerinin belirli alanla-

rını kapsayan bölgeye göç etmiş olan Yörüklerin yerel ezgileri'nin icrasıyla tanınmaya başlamıştır. Son dönemlerde ise Kabak Kemane ile diğer bölgelerin yerel ezgilerinin de seslendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda Orta Anadolu bölgesinde Abdal kültürü içerisinde icra edilen ezgiler bunlardan bir tanesidir.

Abdal sözcüğü, yapılan araştırmalar sonucunda birçok kaynakta farklı anlamlarla açıklanmıştır. Terminolojik açıdan anlam farklılığı olan Abdal kelimesi hakkında kesin bir tanımlama yapmak da bu sebeple zorlaşmaktadır. Geçmişten günümüze kadar yapılan çalışmalar sonucunda elde edilen bulgularda Abdal kelimesi kullanımının çok eski tarihlere dayandığı ve diğer bölgelere nazaran Anadolu coğrafyasında daha çok kullanıldığı görülmektedir. Köprülü'nün Abdal kelimesinin tasavvufî yönündeki açıklaması da şu şekildedir:

Abdâl kelimesi, tasavvuf ıstılâhı olarak, milâdi IX. asırdan beri maruf bir kelimedir. Bu ıstılah, sonraları bütün tasavvuf zümreleri arasında büyük bir mevki alan ve muhtelif müellifler tarafında n birbirinden faklı şekillerde îzah olunmakla beraber esasta müşterek olan *Ricâlü'l-Gayb* nazariyesiyle alâkalıdır: Allah, dünyanın manevi nizamının muhafazasına halkın bilmediği bir takım sevgili kullarını memur etmiştir. Herkesçe meçhul oldukları için kendilerine Ricâl-i Gayb denilen bu adamlar arasında muntazam bir mertebeler silsilesi vardır. Mertebelerin en yüksek derecesinde *Kutbu'l-Aktâb* bulunur; ondan sonra sırasıyla *iki imam*, *evlâd, efrâd, abdâl* gelir; onun altında da muhtelif silsileler vardır. Mertebeler aşağı ya doğru indikçe, ona mensup olanların sayıları çoğalır. Yukarı mertebedekiler kendilerinin aşağısındaki mertebelere mensup olanları bilirler. Fakat aşağıdakiler yukarıdakileri bilmezler. Her hangi bir silsilede bir yer boş kalsa, onu takip eden mertebeye kadar gider. Bunların hepsi muayyen sahalara memurdurlar. Gerek bu meratip silsileleri gerek her mertebeye mensup olanların sayısı, vazifeleri, faaliyet mıntıkaları hakkında muhtelif nazariyeler ortaya konmuştur; fakat esas itibarıyla bütün mutassavıflarca kabul edilen bu Ricâl-i Gayb nazariyesi, maddi hayatın içtimaî meratib silsilesi tasavvurundan başka bir şey değildir (Köprülü, 2004: 334).

Bu bağlamda, Abdal kelimesinin tasavvufî bir terim olarak kullanıldığı 9. yy'dan günümüze kadar geçen süreçte belirli dönemlerde farklı anlamlar içerdiği yazılı kaynakların birçoğunda benzer ifadelerle görebilmek mümkündür.

Köprülü'nün Abdal kavramı ile ilgili vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda Uludağ'a göre Abdal; Dünya ilgilerinden kurtularak kendisini Allah yoluna adayan ve ricâlü'l-gayb diye adlandırılan evliya zümresi içinde yer alan sûfî veya erenler hakkında kullanılır (Uludağ, 1988: 59) şeklinde tanımlanmıştır. Anadolu coğrafyası dışına taşarak birçok ülke

ve bölgede karşımıza çıkan bu kavram İran da mevcut olan edebî kaynaklarda ise, "12. ve 14. yüzyıllarda tasavvufî bir anlam içeren derviş vb. kelimelerle (Uludağ, 1988: 61) ifade edildiğini belirtmiştir. Abdal teriminin, Anadolu coğrafyası dışında farklı kültürlerde de kullanılması farklı bölgelerde yaşamış toplumların birbirleriyle olan ilişkilerini göstermektedir, fakat abdal kelimesinin diğer bölgelere nasıl gittiği ve abdal olarak adlandırılan toplumların yaşayış şekilleri, gelenek, görenek ve inanışları konusunda benzerlik ya da farklılıkların olup olmadığı da ayrı bir araştırma konusudur.

Abdallar Anadolu'nun farklı bölgelerine dağılarak gittikleri yerlerde kendi kültürlerini de geleneklerine bağlı olarak sürdürmektedir. Bu bağlamda Orta Anadolu bölgesi de Abdal toplumunun yerleşim yerlerinden bir tanesidir. Salahaddin Bekki (2012) Orta Anadolu'da abdalların, kendilerine özgü sosyal, kültürel, dinsel ve ekonomik tutum ve davranışlarının tipik olarak gözlemleneceği en önemli merkez Kırşehir'dir. Kırşehir'de yaşayan abdallarla Kaman, Kırıkkale merkez ve Keskin, Nevşehir-Hacıbektaş, Ankara-Polatlı, Gölbaşı Soğulcak köyü ve Haymana'da yaşayan abdallar arasında geçmişe dayanan bir ilişki vardır. Bu açıklamaya ek olarak da günümüzde Kırşehir abdalları, merkezde Bağbaşı ve Âşıkpaşa mahalleleri ile Kaman ilçesinde belli bir nüfus yoğunluğuna sahip olarak yaşamaktadırlar. "Çevre illerle birlikte yoğun bir Türkmen nüfusunu bünyesinde barındıran Kırşehir, bu göçebe Türkmen aşiretlerinin Orta Asya'dan getirdikleri saf şiir ve müzik kültürünün" yaşatıldığı en önemli merkezlerden biridir (Gürsoy 2006 ve Tokel 2004'den aktaran, Bekki, 2012: 10). Abdallar bu yerleşmiş oldukları bölgelerde müzik geleneklerini büyük bir özveriyle sürdürmektedirler.

Parlak (2013) müziğin Abdal toplumundaki yerini şöyle ifade etmiştir, sanatın ve çalgı çalıp türkü söylemenin Abdal yaşantısında geçim kaynağı olmaktan öte, çok önemli bir yeri vardır. Kavmi özelliklerinden gelen üstün yetenekleri ile Abdallar müziği bir başka algılar, başka severler. Bu sevgi; müziğin Abdal yaşantısında çağlar boyu, ibadet edercesine yapılan bir gelenek olmasını sağlamış ve günümüze kadar yaşamasında en büyük etken olmuştur. Abdallar için müzik; para, sanat vb. gibi kendi dışındaki bir amaç değil, kendileri içindir ve yaşamın kendisi müziktir. Deyim yerindeyse, müzik ile soluk alıp veren topluluklar olan Abdallar, dilden dile dolaşan ve müzikal açıdan başyapıt olarak nitelenebilecek pek çok eserden oluşan derin bir kültürün yaratıcılarıdır (2013: 192). Bu ifadelere ek olarak Parlak (2013) çalgı çalmanın Abdal toplumu tarafından ne kadar önemli olduğunu şu cümlelerle belirtmiştir, böylesi köklü bir geleneğin içerisinde doğup yetişen Abdallar, daha yürümeyi öğrendikleri sırada müzik aletleri ile tanışıp içerisindeki derin sevgi ile bunlara dört elle sarılarak öğrenmeye başlarlar. Doğduğunda

başucuna çalgılar bırakılıp bunları çalması beklenen çocuğa aklı ermeye başladığında ileriki yaşamı ile ilgili yapılan konuşmalar da bu yöndedir. Birçok çevrede verilen; *oku da doktor ol, avukat ol, mühendis ol* gibi öğütlerin yerine *inşallah bir elin davullu, bir elin zurnalı olur* şeklinde öğütler verilmekte ve çocuk bu mesleklere yönlendirilmektedir (2013: 192).

Orta Anadolu bölgesinde yaşayan Abdal toplumu için davul ve zurna çalgılarının ne denli önemli olduğunu Parlak'ın (2013) açıklamalarında görebilmekteyiz. Abdal müzik geleneği içerisinde davul ve zurnanın yanı sıra bağlama ve keman çalgıları da önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalgılarla bu müzik geleneğini gerek ulusal gerekse uluslararası platformda tanıtmış Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Neşet Ertaş, Seyit Çevik, Erol Cöke, Çetin İçten vb. birçok mahalli sanatçı yetişmiştir. Orta Anadolu Abdalları'nın müzik ortamları içerisinde yetişmiş olan bu sanatçıların gerek sözlü gerekse çalgısal olarak kendilerine özgü icra tavırları bulunmaktadır. Orta Anadolu Abdalları içerisinde yer alan mahalli keman sanatçılarının da kendilerine özgü icra tavırları mevcuttur. Bu bağlamda Orta Anadolu Abdal müziği icrasında kullanılan keman, Uluslararası Sanat Müziğinde ve Klasik Türk Mûsıkîsinde kullanılan akort sistemiyle değil aynı gelenek içerisinde yer alan bağlama çalgısında uygulanan akort sistemine göre ayarlanarak kendine özgü bir tavırla icra edilmektedir.

"Türk Yaylı Çalgılarından Kabak Kemanede Farklı Bir Akort ve İcra Şekli Denemesi Orta Anadolu Örneği" başlıklı Atölye/Sanat Uygulaması sunumunda;

Birinci aşamada, Türk Müziği çalgı sınıflandırması, 'kabak kemane'nin fiziki özellikleri, ses sahası ve akort sistemi ile ilgili bilgiler verilmiştir. Daha sonra çalgının tarihçesi, icra edildiği coğrafi bölgeler, topluluklar ve günümüze kadar geçirmiş olduğu değişimlerden bahsedilmiştir.

İkinci aşamada, Türk Halk Müziği içerisinde yer alan yerel ezgilerin seslendirilmesinde mahalli sanatçıların referans olarak alınmasının önemi vurgulanmıştır. Herhangi bir yerel ezginin icra özelliklerinin yöredeki gibi veya en yakın şekilde çalgı/ses icrasına yansıtılabilmesi için mahalli sanatçılarla birebir çalışmanın temel nokta olması gerektiği açıklanmıştır. Bu imkân yoksa eseri yörede yaşamış ya da yaşamakta olan mahalli sanatçıların ses veya görüntü kayıtlarının iyi analiz edilerek çalgı/ses icrasına yansıtılmasının icracıya yöre müziğini en iyi performansla aktarma yetisini kazandırabileceğine değinilmiştir.

Üçüncü aşamada, Abdalların Anadolu coğrafyasındaki dağılımı üzerine konuşulmuştur. Konu ile ilgili olarak bilgiler verildikten sonra Orta Anadolu Abdal müziğinin Türk Halk Müziği icrasındaki önemi vurgu-

lanmıştır. Bu bilgilerin ardından Orta Anadolu Abdalları'nın müzik icralarında kullandıkları çalgılar ve bu müzik icrasını yerel boyuttan ulusal boyuta taşımış olan sanatçılardan bahsedilmiştir. Bu açıklamalarla birlikte Orta Anadolu Abdalları'nın müzik icralarındaki keman kullanımı ile ilgili bölgede yetişmiş mahalli sanatçılardan alınan bilgiler doğrultusunda açıklamalar yapılmıştır. Açıklamalara örnek olarak Kırıkkale/Keskin bölgesinde yaşamakta olan mahalli keman sanatçısı Çetin İÇTEN ile yapılan görüşme kayıtlarındaki icralardan bazıları katılımcılara dinlettirilmiştir.

Dördüncü aşamada, kabak kemane ile keman çalgılarının icradaki benzer ve farklı yönlerinden bahsedilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda Ek 1'de porte üzerinde örneklendirilmesi yapılmış olan kemanın Uluslararası Sanat Müziğinde ve Orta Anadolu Abdal Müziğinde icra edildiği akort sistemi ve icra şekli ile ilgili bilgiler verilmiştir. Keman ile ilgili bilgiler verildikten sonra "Uyarlama" kavramı ve bu kavramın Türk Halk Müziği çalgı icrasındaki kullanımı ile ilgili bilgiler ve örnekler verilmiştir.

Kabak Kemane, kökeni Orta Asya'ya dayanmakta olan ve Türk müzik kültürü içerisinde Teke yöresi ezgilerinin seslendirildiği bir çalgı olarak bilinmektedir. Son yıllarda kendine özgü çalım tavrı geliştiren kabak kemane icracılarının yetişmesiyle birlikte Teke yöresi dışında Türk Halk Müziği içerisinde yer alan farklı bölgelerin ezgilerinin de icra edildiği bir çalgı konumuna gelmiştir. Böylelikle yerel bir çalgı olmaktan çıkıp ulusal boyutta icra edilen bir çalgı kimliği edinmiştir. Teke yöresi dışında Orta Anadolu Abdalları içerisinde yer alan mahalli keman sanatçılarının kullandığı akort şeklinin ve çalım tavrının kabak kemanede uygulanması çalgının icra özelliklerine zenginlik katmıştır. Bu uygulamanın yapılması da doğal olarak uyarlama'yı ortaya çıkarmıştır.

Uyarlama; sanat dallarının birçoğunda kullanılmaktadır ve kelime anlamı olarak "adaptasyon, yani adapte etmek veya adapte olmak" şeklinde ifade edilmektedir. Müzikte ki kullanımı ise, bir eserin mevcut olan özelliklerinin bozulmadan başka bir türde çalışmaya dönüştürülmesi şeklinde açıklanmaktadır. Çağrıhan Erkan'a (2012) göre, Müzikte uyarlama (*ing.adaptation, transcription*) bir temanın ya da eserin, herhangi bir çalgı için (çoksesli müzikte daha çok piyano için) ritimsel, tonal, doku ve yapı kurgusu düşünülerek, çokseslilik uygulamalarından yararlanılarak, o çalgının teknik özelliklerini, genlik, tınısal farklılıklarını göz önüne alarak kısmen yeni bir eser hâlinde tasarlanmasıdır.

Uyarlamanın Türk Halk Müziğindeki kullanımını ise Erzincan (2007) şöyle açıklamıştır, Türk Halk Müziğinde bugüne kadar çok kullanılan fakat üzerinde çalışılmamış bir kavramdır çalgısal müzik icralarında her çalgının kendine özgü bir tavrı ve icra biçimi olduğu gerçeğin-

den yola çıkacak olursak, uyarlama yapılmış eserlerde meydana gelecek değişimlerin ve eser üzerindeki doku değişiminin kaçınılmazlığı kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Çalgısal müzikte yapılan uyarlamaları iki şekilde tanımlayabiliriz. Bizim "doğal uyarlama" ve "yapay uyarlama" olarak isimlendirdiğimiz bu uyarlama biçimlerinin meydana gelmesi sırasında sosyal etkileşimler ve kültürel alışverişler önemli rol oynar. Türk Halk Müziği icrasında da sıkça uygulanan, fakat üzerinde fazla çalışma yapılmamış bir kavramdır (2007: Önsöz).

Uyarlama kavramı hakkında bilgiler verildikten sonra 'kabak kemane'nin Ek 2'de porte üzerinde örneklendirilmesi yapılmış olan Türk Halk Müziği icrasında kullanıldığı akort sistemi ve uyarlama kavramı doğrultusunda Orta Anadolu Abdal Müziği icrasında kullanılan kemanın akort sistemi ve icra şeklinin nasıl yansıtılması gerektiği ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Beşinci ve son aşamada ise, katılımcılar arasından bir keman icracısı seçilerek kemanı Orta Anadolu Abdal Müzik icrasında kullanılan akort sistemine göre ayarlanması istenmiştir. Bununla birlikte kabak kemane de bu akort sistemine göre ayarlanmıştır. Daha sonra Orta Anadolu Müzik icrası içerisinde seslendirilen örnek bir eser seçilmiştir ve eserin makam dizisi doğrultusunda bu akort sistemi ile bir müddet gam çalışması yapılmıştır. Bu çalışmanın sonrasında ise katılımcı ile birlikte eser bölümler halinde çalışılarak icra edilmeye çalışılmıştır.

Sonuç

Kabak Kemanenin, Orta Anadolu Abdalları'nın müzik icralarında kullanılan keman çalgısının akort şekli ve çalım tavrına göre icra edilmesi bu çalgının Abdal müzik geleneğinin bütünlüğüne uyum sağlaması ve ayrıca bu müzik geleneğinin doğru yansıtılması açısından önem taşımaktadır. Bu yüzden Orta Anadolu Abdal müzik geleneğindeki ezgilerin keman ile icra edilirken ortaya çıkan tavır özelliklerinin kabak kemane çalgısına uyarlanarak uygun bir biçimde yorumlanması gerekmektedir.

Kaynakça

Bekki, Salahaddin (2012), *Abdallık Geleneği ve Neşet Ertaş*, Ahi Evran Aktüel Dergisi 3. sayı, Kırşehir.

Çağrıhan, Erkan (2012), *Türk Müziğinde Uluslararası Sanat Müziğindeki Bir Besteleme Tekniğinin Kullanımı: 'Uyarlama'*, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Dergisi 2. sayı, İzmir.

Erzincan, Mercan (2006), *Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı Ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Köprülü, Fuad (2004). *Edebiyat Araştırmaları 2*, Ankara: Akçağ Yayınları.

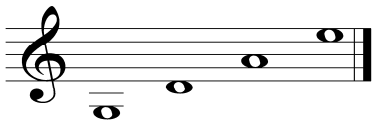
Parlak, Erol (2013), *Garip Bülbül Neşet Ertaş- Hayatı-Sanat-Eserleri 1-2*, İstanbul.

İNTERNET KAYNAĞI

Uludağ, Süleyman. (1988). *ABDAL-TASAVVUF*. Erişim tarihi: 28.10.2016, http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=010059-61.

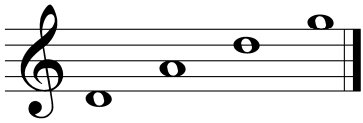
Ek-1

ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİNDE
KULLANILAN KEMAN AKORDU

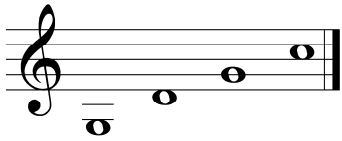


ORTA ANADOLU ABDAL MÜZİK İCRASINDA
KULLANILAN KEMAN AKORDU

YAZILIR



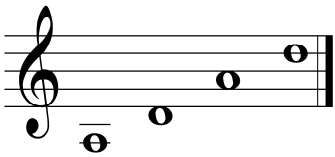
SESLENİR



Ek-2

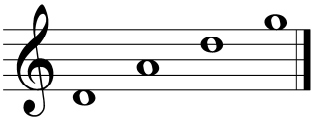
STANDART KABAK KEMANE AKORDU

YAZILIR

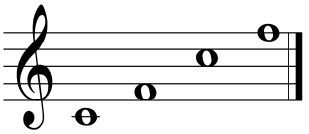


ORTA ANADOLU ABDAL MÜZİK İCRASINDA
KULLANILAN KEMAN AKORDUNA GÖRE
DÜZENLENMİŞKABAK KEMANE AKORDU

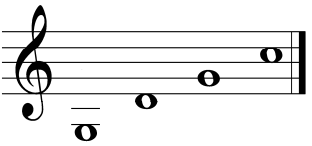
YAZILIR



SESLENİR



SESLENİR



Yeni Müzik'te Obua Performansı: Heinz Holliger'in "Studie Über Mehrklänge" Adlı Eserinin Teknik Performansı Bakımından Değerlendirilmesi

Oboe Performance in New Music: A Study of Heinz Holliger's "*Studie Über Mehrklänge*" on Account of Technical Performance

BAYRAM BAYRAMOĞULLARI*

ÖZET

Yeni Müzik Döneminin önemli ilkelerinden biri olan "Geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanılması" örneğini belirgin bir şekilde gösteren Heinz HOLLİGER'in "Studie über Mehrklänge" (alm.) adlı eserinin teknik performansı bakımından incelenmesi, hem Yeni Müzik eserlerinde çalgı (Obua) performansının ulaştığı seviyeyi görmek / değerlendirmek, hem de eseri icra etmek isteyen obuacıları bilgilendirmek, cesaretlendirmek ve çabaları kolaylaştırmak amacını gütmektedir. Holliger, Yeni Müzik Döneminin öncü bestecileri arasında olmasıyla birlikte, zamanımızın en büyük Obua virtüözlerinden biridir. Eserinde, "yeni çalış teknikleri"nin *özgün kombinasyonları* aracılığıyla çalgı performansı bakımından obuaya yeni ufuklar kazandırmıştır. Ayrıca, kullandığı *kişisel notasyon* icracılara kolaylık sağlarken bestecilere de yeni fikirler vermektedir.

Studie über Mehrklänge eserinin ana konusu olan "Çoksesli Tınılar", Yeni Müzik'te kullanılan çalış tekniklerinin en çarpıcı ve simgesel olanıdır. Eser, tahta üflemeli çalgılar için bu tekniği konu alan Bruno BARTOLOZZİ'nin yayınladığı (1962) "New Sounds for Woodwind" (ing.) adlı çalışmasının akabinde 1971 yılında bestelenmiştir. Eserin ana ekseninde *çoksesli tınılar* işlense de, teknik performansı zorlaştıran asıl unsur; c.a. 5'30'' süre uzunluğunda olan, neredeyse tüm eser boyunca çoksesli tınıların (akor) *kesintisiz* bir şekilde birbirlerine geçiş yapmalarıdır. Nefes Çevirme (Zurna) Tekniğinin kullanılmasını zorunlu kılan bu talebi -kurbağa dili, çift dil, tril / tremolo ve kombinasyon trilleri gibi- diğer yeni çalış tekniklerinin eklenmesiyle, teknik performansın zorluk seviyesini olağanüstü yüksekliğe ulaştırmaktadır.

Sonuç olarak; düzenli ve doğru bir çalışma yöntemiyle teknik performans bakımından çok zor olan eserlerin üstesinden de gelinebileceği gerçeği görülmektedir.

* Doçent, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası Obua Sanatçısı, Antalya
Assoc. Prof., Oboe Artist of Antalya State Symphony Orchestra, Antalya
bayram.obua@gmail.com

Bunun için; "Amaç – Yöntem – Sonuç" kurgusunu yapmak ve gayretle uygulamak gerekir. Bundan elde edilen kazanımlar çalgı icra tekniğini tümden etkilemekte, icracıya özgüven kazandırarak günümüz koşullarında daha etkin konuma getirmektedir. Yeni çalış tekniklerinin uygulanması iyi bir beceriye ulaşmak için yapılan gayreti anlamlandırmakta ve gerekli olan motivasyonu sağlamış olmaktadır.

Yapılan çalışmada yazarın, eserde kullanılan tüm yeni çalış tekniklerini ayrıntılı bir şekilde değerlendirmesi ve (doğru) bir çalışma yaklaşımı önermesiyle *teknik performans* bakımından önemli ölçüde kolaylıklar sağlanabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Obua, Yeni Müzik, Yeni Çalış Teknikleri, Teknik Performans, Nefes Çevirme Tekniği.

ABSTRACT

The technical performance based study of Heinz HOLLİGER's "*Studie über Mehrklänge*", which represents an explicit sample of one of the most important principles of the Age of New Music; "The usage of traditional instruments in a nontraditional way", aims both to evaluate of Oboe performance in New Music works and to inform, encourage and ease the efforts of the oboists wishing to perform the work. Holliger is one of the pioneer composers of the Age of New Music and one the greatest oboe virtuosos today. In his work, he brought new points of view in means of instrument performance through *the authentic combinations* of new playing techniques. Besides, his genuine notation enables the performers while giving new ideas to the composers.

The main theme of *Studie über Mehrklänge*, the "Multiphonic Sounds", are the most striking and symbolic playing techniques used in New Music. The work was composed in 1971 after Bruno BARTOLOZZI's "New Sounds for Woodwind" (1962), which presented this technique for woodwind instruments. Even though the Multiphonic Sounds are handled in the main axis, the real component complicating the performance is; the Multiphonic Sounds (chord) continuous switching to each other almost throughout the whole work lasting approximately 5' 30". The difficulty level of technical performance is raised incredibly by adding other new playing techniques such as Flutter-tonguing, Double-tonguing, Trills and Tremolos and Combination Trills, to the demand of necessitating Circular Breathing.

Consequently it is seen that with a regular and true working method, technically very difficult works can be managed. It is necessary to build "Aim - Method – Result" and apply keenly. The achievements gained from this effect all playing techniques and make the performers more effective by encouraging them. The application of new playing techniques motivates and interprets the efforts for reaching proficiency.

In the study, vital facilities in *technical performance* can be provided by the author's suggestions and detailed evaluation of the new playing techniques used in the work.

Keywords: Oboe, New Music, New Playing Techniques, Technical Performance, Circular Breathing.

Giriş

Anton WEBERN'in deyimiyle "*şimdiye kadar hiç söylenmemiş olan*"ı[1] söylemek arayışında olan Yeni Müzik Dönemi bestecilerinin, kullanacakları araçlar da ilk aşamada çok farklı olacaktır. Elektronik Müziğin örnekleri besteciyi yalnızlaştırınca, her kesimi (besteci, icracı ve izleyici) yaratıma katan modellere dönülmüştür; Elektronik aygıtlarla birlikte klasik çalgılar veya sadece çalgılardan oluşan gruplar gibi. Ancak, çıkan tını çok farklıdır: Yeni'dir. Buna, *geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanarak*[2] ulaşılmıştır. Eğilim, dönemin en karakteristik özelliği haline gelmiştir. İlkesel olarak tüm çalgılarda denenmiştir ve çok farklı, yeni tınılar keşfedilmiştir. Tahta üflemeli çalgılar üzerinde deneysel çalışmalarını 1962 yılında "New Sounds for Woodwind" (ing.) adlı çalışmasında sunan İtalyan besteci ve obuacı Bruno BARTOLOZZİ, müzik camiasına yeni ufuklar açmıştır. Tek sesli bilinen çalgılardan çoksesli tınıların / akorların icra ediliyor olması, herkesi *şok* eden bir gelişme olmuştur.

Hem besteci hem de icracı yönüyle büyük bir üne kavuşan obuacı Heinz HOLLİGER de bu gelişmelerden etkilenerek 1971 yılında, sadece *çoksesli tınılar*dan (akor) oluşan "Studie über Mehrklänge" adlı eserini bestelemiştir. Yeni Müzik Döneminin öncü bestecilerinden biri olan, aynı zamanda yaşayan en büyük Obua virtüözü olan Holliger, bu eserle çalgının tını ve teknik imkânlarını olağanüstü geliştirmektedir. Teknik seviye o kadar yüksektir ki; hâlen *eseri icra edebilen çok az sayıda Obuacı vardır*. Bu açıdan bakıldığında; eserin teknik performansı bakımından incelenmesi, hem Yeni Müzik eserlerinde çalgı (Obua) performansının ulaştığı seviyeyi görmek / değerlendirmek, hem de eseri icra etmek isteyen obuacıları bilgilendirmek, cesaretlendirmek ve çabaları kolaylaştırmak bakımından faydalı olacaktır.

"Studie über Mehrklänge" adlı eseri ana ekseninde çoksesli tınılar işlense de; *performansı* asıl zorlaştıran unsur "Nefes Çevirme" (Zurna tekniği) ve "Kurbağa Dili" tekknikleridir. Bestecinin tasarladığı "Tabulaturschrift" (alm.) notasyonu[3] çoksesli tınıların (akor) okunması bakımından kullanışlı olduğundan icracılar tarafından benimsenmiştir. Eserde ayrıca, Tril/Tremollo Tekniği de çok zengin kullanılmıştır.

---

[1] Webern, (Almancası 1960) 1998, s. 8.
[2] Vogt, 1972, s.126.
[3] Holliger, 1980a (Anhang), s. 5.

1. Çoksesli Tınılar Tekniği; Uygulamada *özel perde pozisyonları*[*] aracılığıyla elde edilmektedir. Her tınının üfleme şekli farklılık gösterebilmekte, bu yüzden bir beceri kazanılıncaya kadar her tını ayrı ayrı çalışılmalıdır. Ancak, esas icra (performans) zorlukları, aşağıda izah edilen tekniğin diğer uygulamalarında saklıdır. Bu becerileri kazanmak için öncellikle "Yardımcı Teknikleri" iyi uygulayabilmek gereklidir. (**Bkz**. 2.1.4.)

1.1. Çoksesli Tınılar Arasında Geçişler; İlke olarak rezonans yakınlığı sebebiyle Uyumlu Akorların arasında geçişler yapmak Uyumsuz Akorlara göre daha elverişlidir ve yardımcı tekniklerin kullanım gereksinimini azaltır. Ancak, Holliger eserinde çoğunlukla uyumsuz çoksesli tınıları tercih etmiştir. Her bir akordan diğerine geçişte kendine has bir bağlantı sorunu içerse de, bu uygulama çok zor da değildir. Eserin zorluğu, "Nefes Çevirme" tekniğiyle birlikte uzun bir süre boyunca kullanılmasında yatar.[**]

1.2. Teksesli ile Çoksesli Tınılar Arasında Geçişler; Elverişli bir tekniktir, ancak Tremolo veya çok tekrarlı uygulamalarda parmak pozisyonları ve seslerin arasındaki mesafeye bağlı olarak zorluk derecesi değişir.

1.3. Çoksesli Akorun Sesleri İçinde Geçişler; Teknik, akorun perde pozisyonunu değiştirmeden sadece yardımcı tekniklerin kullanımıyla uygulanır. Tını olanakları zengin olan akorlarda geçişler yapmak daha kolaydır. Yarım Otomatik mekanizmalı çalgı modellerde Çift Flajole tekniği de uygulana bilindiği için bu teknik için daha elverişlidir. Ancak Holliger, eserinde Tam Otomatik modeller için de seçenek sunmaktadır.

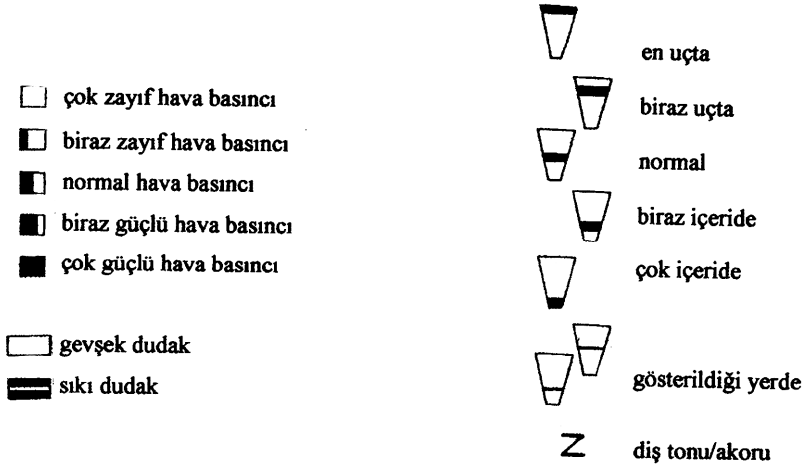
1.4. Yardımcı Teknikler; geleneksel tekniklerin bir değişime uğrama halidir. Sadece Yeni Çalış Tekniklerinin icrasında kullanılan yardımcı teknikler tek başlarına bir sonuç ortaya koymamaktadırlar, var olan tekniklerin uygulanmalarında destekleme işlevi görürler. "Hava Basıncı" tekniğinde; kamışa üflenen havanın basınç *ölçüsünü* ifade eder. Bu ölçü yeni çalış tekniklerinde beş[***] basamakta sınıflandırılmıştır. "Dudak Pozisyonu" tekniğinde; dudakların kamışa uyguladıkları baskı farklılıkları ifade edilmektedir. Bu baskı, dudakların *gevşek* ya da *sıkı* olmalarıyla doğru orantılıdır. "Kamışın Konumu" tekniğinde ise; dudak veya diş pozisyonlarının kamışın neresine temas ettirilmeleri gerektiği belirtilmektedir. Bu temas yine beş basamakta sınıflandırılmıştır. (**Bkz**. Şekil 1)

---

[*] Ana Pozisyonların dışında olan perde pozisyonlara denir. (Bayramoğulları, 2014, s. 166)

[**] Eğer Nefes Çevirme tekniği kullanımı esnasında zaman içinde pozisyon çok deforme olursa, akorları doğru bir şekilde icra etmek çok zorlaşır ve tınıda kalite düşer.

[***] Çok zayıf, biraz zayıf, ,normalbiraz güçlü ve çok güçlü.



Şekil 1: Yardımcı Teknikler İşaretleri[4]

Not: Bu teknikler için başka benzer işaretler de kullanılmaktadır. En son işaret (Z) "Diş Tonu" tekniğine aittir.

Uygulama Önerileri: Çoksesli Tınılar Tekniklerinin tümünü iyi uygulayabilmek için yukarıda izah edilen *yardımcı tekniklerin* kullanımında ustalaşmak lâzım; en ufak bir kontrolsüzlük, sonucu doğrudan etkileyerek başarısızlığa uğratır. Tam kontrolün sağlanabilmesi için öncelikle; *geleneksel* anlamdaki dudak pozisyonu ve hava basıncı konusunda çok ince bir "duyarlılık" geliştirilmelidir.

> *"Yardımcı Teknikler bir tür geleneksel tekniklerin "değişime uğrama" şeklini temsil ettiklerinden, öncelikle geleneksel hallerini çok iyi bir seviyede kullanabilmek gerekir. Aslında, bu teknikleri geleneksel olmayan bir şekilde öğretmek de pek mümkün görünmüyor; her çalıcının anatomik özellikleri farklı olduğundan, aynı tonu aynı pozisyonda elde etmeleri mümkün değil, küçücük farklar sonucu doğrudan etkileyebiliyor. Bir başka zorluk ise, gerekli dudak pozisyonunu tanımlamak çok net olamıyor; ölçümsel değerlerden çok dudakların kamış üzerindeki duyarlılıkları söz konusu olduğundan, her icracı, tınılar ve teknikler üzerinde kendi tecrübesini oluşturarak, kendine öz bir duyarlılıkla istenilen verileri (işaretler) yorumlamalıdır. Yardımcı tekniklerin işaretlerinin titizlikle uygulanması çok önemli olmakla beraber, uygulamada icracıdan icracıya göreceli anlam taşımaktadırlar."*[5]

---

[4] Bayramoğulları, age, 2014, s. 64.
[5] Age, 2014, s. 71.

2. Tril/Tremollo Tekniği; *Tril, Çift Tril, Birleşimli Triller, Oktav Deliği Trili* ve *Çoksesli Tınılar Arasında Tril / Tremolo* olmak üzere, bu eserde geniş bir şekilde değerlendirilmiştir. Trilleri, düzenli / düzensiz, accelerando / ritardando ve serbest (ad. libitum) olmak üzere yoğun kullanmak, çok etkili bir *ifade dili* sağlanmaktadır. Uygulama sadece perde pozisyonları aracılığıyla sağlanmaktadır.

2.1. *Oktav Deliği Trili* neredeyse tüm eser boyunca kullanılmıştır. Si perdesi üzerinde olan Oktav deliği; kapalı, yarı açık ve açık olmak üzere üç şekilde kullanılmaktadır. Teknik uygulamanın perde pozisyonları aracılığıyla olmasına karşın, alışılagelmişin dışında olduğundan diğer tekniklerle birleştirilmede karmaşıklık yaratır.

2.2. *Birleşimli Tril*[6] için rahat / elin kasılmadığı bir parmak pozisyonu elde edilmelidir;

Uygulama Önerisi: *"Bu amaç için fa diyez-sol perdelerini birleştiren mekanizma kolu iyi bir işlev görebilir. Böylece, 2. ve 3. parmağın fa diyez perdesi üzerinde aynı noktada basma zorunluluğu ortadan kalkar; bu kez parmaklar yan yana -tıpkı piyanoda olduğu gibi- oluşacak bir pozisyonla daha rahat ve hızlı hareket edebilirler."*[7]

2.3. Kurbağa Dili Tekniği; Bu eserde, alışılagelmişin dışında, *çok uzun mesafeler / süreler boyunca* kullanıldığı görülmektedir. (**Bkz**. Şekil 2) Teknik olarak; çalma esnasında ağız boşluğun içinde "R" sesi söylenmesiyle elde edilir. Bu da, iki şekilde mümkündür; "önden" (dille yapılan "R") veya "arkadan" (damaktan gelen "R"). Her ikisi de kullanılmaktadır, fakat *arkadan* yapılınca "R" sesi daha geriden geldiği için hafif nüanslarda ve daha kontrollü uygulanabilmekte. Bu yüzden bu eserde arkadan olan yöntem kullanılmalıdır.

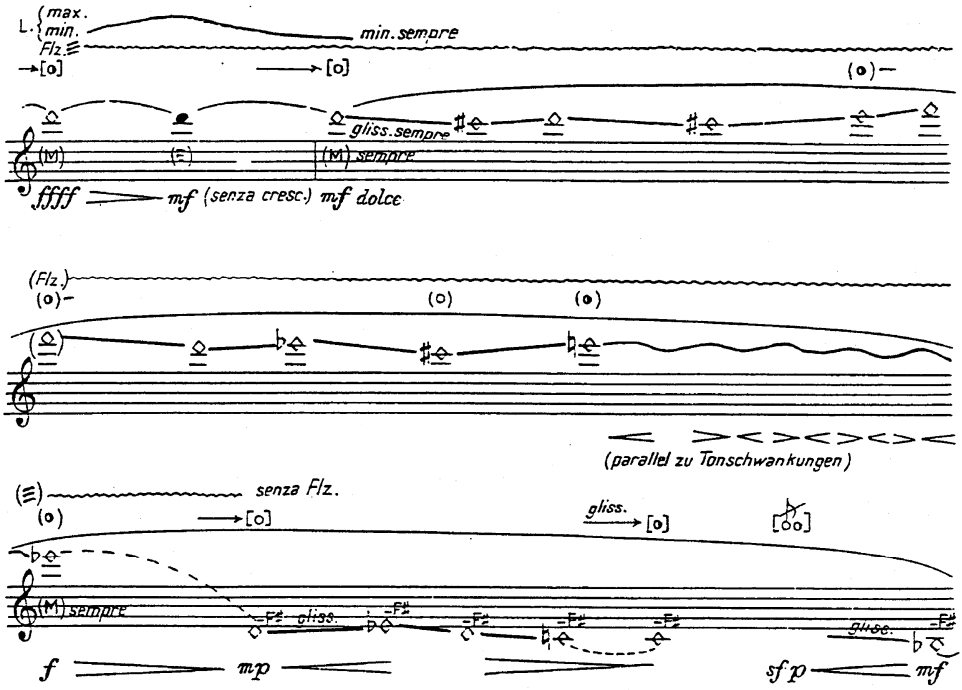
> Metod olarak, bu teknik ile ilgili Heinz Holliger'in tavsiyeleri çok faydalı olacaktır; "Kurbağa dili tekniğinde damaktan yapılan "r" tercih edilmelidir (Dille yapılan "r"de, kamış dilin hareketini engellediği için çok kullanışlı değildir). Damak mümkün olduğu kadar gevşek olmalı, aksi takdirde "r" yerine daha çok "ch" sesi oluşacaktır: Damağın şekli "o" formunda olmalıdır: Tavsiye olarak, ilk çalışmalarda kamışı üst dudağa doğru bastırarak (alt dudağı gevşeterek) altından biraz havanın dışarıya doğru akmasına müsaade etmek, "r" sesinin uygulanmasını kolaylaştıracaktır. Öncellikle kurbağa dili orta rejistırda tek ton üzerinde (mf / sonra pp-ff, cresc.-dim.), sonra tiz ve pes rejistırlarda çalışılmalı; Daha sonra birçok tondan oluşan farklı figürler, gamlar, arpejler, tiriller v. b. denenmelidir."[8]

---

[6]) Birleşimli TrillerKombinationstriller alm :(.Trilin birden çok tril tonuyla veya tril çeşidiyle birlikte/aynı anda uygulanmasına denir) .Bayramoğullarıage ,, 2014, s. 169(

[7] **Age,** 2014, s. 111.

[8] Holliger, **age,** 1980a (Anhang), s. 1.



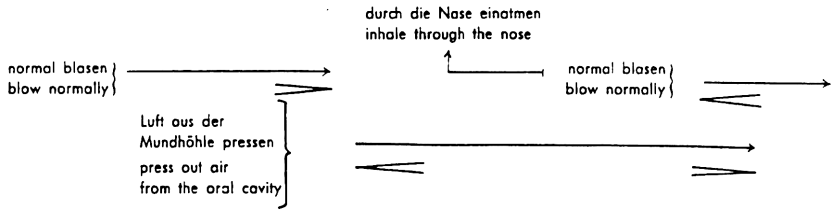
Şekil 2: Heinz Holliger, "Studie über Mehrklänge"[9]

Uygulama Önerileri: Eserdeki zorluğun en önemli sebebi; kurbağa dili tekniğiyle birlikte başka tekniklerin birleştirilmiş olmasıdır. Bundan dolayı, kurbağa dili uygulamasının çalışmanın en sonuna eklenmesi önerilir. (Örneğin; Şekil 2'deki uygulamada, önce tüm akorların tespit edilmesi, ardından aralarındaki glissando çalışması yapıldıktan sonra eklenmesi gibi.) Uzun bir süre boyunca kurbağa dili tekniğinin uygulanması, ayrıca büyük bir zorluk yaratır. İcra esnasında boğaz kaslarının mümkün olduğunca gevşek olması önemlidir. Yani; hava basıncının zaman içinde oluşturduğu boğaz içi kasılmaların çok iyi dengelenmesi gerekir.

2.4. Nefes Çevirme Tekniği; Bu eserin olmazsa olmazıdır, tekniğin bir alternatifi yoktur. Aslında, Obua ailesinin en ilkel çalgı örneklerinin vazgeçilmez uygulamalarından biri olan "Nefes Çevirme" veya bir başka adıyla "Zurna Tekniği"nin, zaman içinde kullanımının azaldığı görülmektedir. Önemi, Yeni Müzik sayesinde tekrar kazandırılan bu teknik,

[9] Holliger, 1980b.

"Studie über Mehrklänge" adlı eserle çok ileri boyutlara geliştirilmektedir.



Şekil 3: Nefes Çevirme Tekniği Metodu[10]

Tekniğin uygulanması; Normal üflemede iken, sadece ağız kovuğunun içindeki havanın dil, geniz ve yanak kasların aracılıyla kamışa üflenmesiyle ton sürdürülür, bu kısa süre içinde burundan soluk alınır ve tekrar normal üflemeyle devam edilir. (**Bkz.** Şekil 3) Normal üflemeden – ağızdan üflemeye ve tekrar normal üflemeye olan geçiş işlemlerinin mükemmel bir zamanlamayla uygulanması ile, hiçbir entonasyon ve renk farkı oluşmaksızın tonun sürekliliği sağlana bilinmektedir. Tonun kalitesinin bozulmaması için uygulama süresince dudak pozisyonundaki deformasyonun mümkün olan en az seviyede tutulması çok önemlidir.

Uygulanması karmaşık bir teknik olması nedeniyle, iyi bir çalışma metodunun izlenmesi çok önemlidir. Goossens'e göre; "Bunu yapmak, anlatmak kadar kolay değildir; Önce kamışsız çalışmalar yapılmalıdır; sonra sadece kamışla, en sonunda çalgı ve kamışla birlikte. Başlarda kolay titreşen bir kamışın tercih edilmesi, çabuk algılanmasına yardımcı olacaktır."[11]

> *Holliger'in metod önerileri daha açıklayıcı ve somut ipuçları içermektedir; "Nefes çevirme tekniği öncelikle orta rejistırda tek ton üzerine (vibratosuz) çalışılmalıdır. 1. Yanaktan üflenen bir tonu mümkün olduğu kadar uzun tutmaya çalışın. Entonasyon ve ağız pozisyonu değişikliklerini önlemeye çalışın. 2. 1'deki çalışmaya, burundan nefes alıp-vermeyi ekleyin. 3. Normal üfleme ile yanaktan üflemenin pürüzsüz geçişine çalışın. Nüans ve entonasyon farkı olmamalı. 4. Pürüzsüz geçişin tersini çalışın. Entonasyon! Nüans! 5. Çalışmalardan 3 ve 4'ü birleştirin. Normal üfleme – Yanaktan üfleme – Normal üfleme. 6. Bu çalışmaya ek olarak, yanaktan üflerken burundan nefes alın. Nefes çevirme tekniği tek ton üzerine vibratolu çalışma; Yanak-*

[10] Holliger, **age**, 1980b (Zur Einführung / Intoduction).
[11] Goossens ve Roxburg, (İngilizcesi 1977) 1979, s. 209.

tan üfleme esnasında kesilen vibratoyu, "Çene Vibratosu" aracılıyla sürdürülebilir. Nefes çevirme tekniği triller, gam, ritim grupları ve çoksesli tınıların üzerine çalışın."[12]

Uygulama Önerileri: Çoksesli tınılarda *zurna tekniğinin* kullanmanın kendi içinde kolaylıklar ve zorluklar içerir. Entonasyonun sabitliğinin birincil önemini yitirmesi bir rahatlık gibi görülse de, akorun gerektirdiği hava miktarı ve basıncı dudak pozisyonunun nefesi döndürme esnasında deformasyona uğratması, uygulamayı zorlaştırır. Problemi azaltmak için zurna tekniğini mümkün olan en küçük dudak pozisyonu değişikliğiyle (deforme) uygulamaya çalışmak gerekir. Bunun için, öncellikle ağız kovuğunun içindeki havanın iyi değerlendirilmesi ve yetmez ise yanaklara ek hava alınmasına izin verilmelidir.

Eserde kullanılan kimi akorlarda nefesi çevirmek daha elverişlidir; daha az hava basıncı ve miktarı talep edilmektedir. Bu icracıdan icracıya farklı olduğundan herkesin kendi tecrübelerine göre bu tınıların tespitini yaparak, nefes çevirme tekniğini bu tınıların üzerine uygularsa bir kolaylık sağlanmış olur. Yine de, ilkesel olarak her akor (tını) üzerine nefes çevirme tekniğinin uygulanması gayretle çalışılmalıdır. Bu beceri, icracıya büyük bir özgüven kazandırmaktadır.

Sonuç

"Studie über Mehrklänge" eserinde kullanılan yeni çalış tekniklerinin tümü değerlendirildiğinde, en yüksek zorluk oluşturanları: Kurbağa Dili ve Nefes Çevirme tekniklerdir. Eserin performansındaki esas zorluk, bu tekniklerin çoksesli tekniklerle birlikte uygulanmasında yatar. Bu açıdan bakıldığında, amaca ulaşmak için izlenecek yöntemin; tekniklerin öncellikle ayrı ayrı, çok iyi bir beceri seviyesine ulaşıncaya kadar önerilen metotlarla çalışılması ve akabinde birleştirilerek uygulamaya geçilmesidir. Düzenli ve doğru bir çalışma yöntemiyle (metot) en zor eserlerin de üstesinden gelinebileceği gerçeği görülmektedir. Bunun için; "Amaç – Yöntem – Sonuç" kurgusunu yapmak ve gayretle / sabırla uygulamak gereklidir. Bundan elde edilen kazanımların çalgı icra tekniğini tümden etkilediğini, özgüven kazandırdığını ve icracıyı günümüz koşullarına daha etkin konumlara getirdiği görülmektedir. Bu da -hangi açıdan bakılırsa bakılsın- tüm gayreti anlamlandırmakta ve yeni çalış tekniklerinin icrasında beceriye ulaşmak için gerekli olan motivasyonu[13] da sağlamış olmaktadır.

---

[12] Holliger, **age**, 1980a (Anhang), s. 5-6.
[13] Bayramoğulları, **age**, 2014, s. 164.

Kaynakça

Bayramoğulları, Bayram (2014) Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalışma Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.

Goossens, Leon ve ROXBURGH Edwin (1979), Die Oboe, Almancaya Çev: Else Winter Europabuch AG, Unterägeri (İngilizcesi 1977), 281 S.

Holliger, Heinz (Der.) (1973), Studien zum Spielen Neuen Musik, Breitkopf & Härtel (BG 782), Wiesbaden (1973) 1980a, 51 S.

Holliger, Heinz (1979), Studie über Mehrklänge für Oboe, Breitkopf & Härtel (BG 1388), Wiesbaden, 1980b.

Vogt, Hans (1972), Neue Musik seit 1945, 2. Basım, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 488 S.

Webern, Anton (1998), Yeni Müziğe Doğru, Der: Willi Reich, Çev: Ali Bucak, 2. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul (Almancası 1960), 96 S.

EK

APPENDIX

SEMPOZYUM
Müzikte
Performans
12
13
14
EKİM
16
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI
ULUSLARARASI MÜZİK SEMPOZYUMU

Uluslararası Müzik Sempozyumu Sonuç Bildirgesi

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından Osmangazi Belediyesi işbirliği ile 12-14 ekim 2016 tarihlerinde düzenlenen "Müzikte Performans" başlıklı Uluslararası Müzik Sempozyumu'nda yurt içinden ve yurt dışından 70'in üzerinde akademisyen bir araya gelmiş ve alana ilişkin pek çok konuda fikir alışverişinde bulunmuşlardır.

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile Osmangazi Belediyesi arasında imzalanan işbirliği protokolü kapsamında gerçekleştirilen Sempozyumun açılış ve birinci gün oturumları şehir merkezindeki tarihî mekânlardan olan Ördekli Kültür Merkezi'nde yapılmıştır. İkinci ve üçüncü gün ise oturumlar, Devlet Konservatuvarı binasındaki salonlarda gerçekleştirilmiştir. Oldukça yoğun bir programa sahip olan Sempozyum süresince 49 sözlü bildiri sunumu, 6 atölye-sanat uygulaması ve 2 poster sunum yapılmıştır.

Sempozyumun ana başlığı olan "Müzikte Performans" bir müzik eserini seslendirmenin/icra etmenin ötesinde değerlendirilerek; zaman, mekân, dinleyici ve icracı özellikleri, toplumsal faktörler, etnografya, beden, performans psikolojisi gibi alt başlıklar halinde ele alınmıştır. Sözü edilen konulara ilişkin yapılan sunumlarda; müzik performansı sırasındaki beden hareketleri ve mimiklerin dinleyici üzerindeki etkileyiciliği, müzik performansının bir ülkenin inşası, gelişimi üzerindeki etkisi, müziğin kimlik ve kültürel aktarıcı olarak rolü, toplumsal ve kültürel kaynaşmanın müzik yoluyla sağlanabileceği, sessizliğin bile müzikal anlatıma veya performansa dönüştürülebileceği, müzik ve mekân ilişkisi, müzik performansı sırasında sanatçı yorumlarının ortaya çıkardığı üslûplar, performansın gelişimi ve virtüöziteye ulaşım, çeşitli çalgılar üzerinde geliştirilen performans teknikleri, müzik performansı sırasındaki kaygılar ve bunlarla baş etme, halk müziği ve etnik müziklerden modern müziklere uzanan performans ve analizler ile ilgili çok çeşitli araştırma ve bilgiler paylaşılmış, sanat uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Sempozyum sonunda Bilim-Sanat Kurulu'nda yer alan bazı öğretim üyelerinin katılımıyla Sempozyum Değerlendirmesi yapılmış, Sempoz-

yumun bilimsel ve sanatsal çalışmaların nitelikli olarak sunulup paylaşıldığı bir ortam yaratarak müzik alanındaki gelişmelere katkı sağladığı ve literatürü zenginleştirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Sempozyum Düzenleme Kurulu üyelerine ve Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile Osmangazi Belediyesi'ne teşekkür edilip yeniden bu tür toplantılarda bir araya gelme dilekleriyle çalışmalar sonlandırılmıştır.