

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR-X

EDİTÖRLER:

DOÇ. BAHADIR ÇOKAMAY

PROF. DR. BEGÜM ÖZ

EĞİTİM
yayınevi

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR-X

Editörler: Doç. Bahadır Çokamay, Prof. Dr. Begüm Öz

Yayınevi Grubu Genel Başkanı: Yusuf Ziya Aydoğan (yza@egitimyayinevi.com)

Genel Yayın Yönetmeni: Yusuf Yavuz (yusufyavuz@egitimyayinevi.com)

Sayfa Tasarımı: Kübra Konca Nam

Kapak Tasarımı: Eğitim Yayınevi Grafik Birimi

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Yayıncı Sertifika No: 76780

E-ISBN: 978-625-385-580-2

ISBN: 978-625-385-579-6

1. Baskı, Aralık 2025

Baskı Cilt: Vadi Grafik Tasarım ve Reklamcılık Ltd. Şti.

İvedik Org. San.1420. Cad. No: 58/1 Yenimahalle/ANKARA

Matbaa Sertifika No: 47479

Kütüphane Kimlik Kartı

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR-X

Editörler: Doç. Bahadır Çokamay, Prof. Dr. Begüm Öz

VI+238 s., 160x240 mm

Kaynakça var, dizin yok.

ISBN: 978-625-385-579-6

E-ISBN: 978-625-385-580-2

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

EĞİTİM

yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis: İstanbul: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Atakent mah.

Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok,

No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye

+90 332 351 92 85, +90 533 151 50 42

bilgi@egitimyayinevi.com

Yayınevi Amerika Ofis: New York: Egitim Publishing Group, Inc.

P.O. Box 768/Armonk, New York, 10504-0768, United States of America

americaoffice@egitimyayinevi.com

Lojistik ve Sevkiyat Merkezi: Kitapmatik Lojistik ve Sevkiyat Merkezi, Fevzi Çakmak Mah.

10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye

sevkiyat@egitimyayinevi.com

E-Ticaret: +90 553 950 50 37

Kitabevi Şubesi: Eğitim Kitabevi, Şükran mah. Rampalı 121, Meram, Konya, Türkiye

+90 332 499 90 00

bilgi@egitimkitabevi.com

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr

bilgi@kitapmatik.com.tr

Kitabevi Hattı: +90 501 651 92 85

EĞİTİM YAYINEVİ
GRUBU

EĞİTİM
yayınevi

SALON
yayınevi

kitapmatik
Eğitim Yayınevi

Kitapmatik
Eğitim Yayınevi

EĞİTİM
kitabevi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
DİJİTAL SANATTA MÜZİKAL İKONOĞRAFI	1
Günsu Yılma Şakalar	
HOPARLÖR TEKNOLOJİSİNİN DÜNÜ, BUGÜNÜ, YARINI... 15	
Serkan Çolak	
DEPREM SONRASI ORTAK TRAVMA İLE BAŞ ETME YÖNTEMİ OLARAK MÜZİK: HATAY AKADEMİ SENFONİ ORKESTRASI	39
Buket Genç	
RADİFE ERTEN'İN TÜRK MÜZİĞİNE ÇOK YÖNLÜ KATKILARI	49
Beste Esen Biçer	
TÜRKİYE'DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ	61
Bahadır Çokamay	
NEVİT KODALLI'NIN “GÜZELLEME” ORKESTRA SÜİTİ'NİN MÜZİKAL ANALİZİ	73
Bahadır Çokamay	
GELECEKTEKİ OPERA SANATÇILARININ PROFESYONEL EĞİTİMİNDE ARMONİ ÖĞRETİM DİSİPLİNİN ROLÜ.....	95
Leyla Bekensir	
FLÜT PERFORMANSI VE EĞİTİMİ İÇİN TASARLANAN APARATLAR: SINIFLANDIRMA VE KULLANIM.....	111
Aleyna Urcan, Ajda Şenol Sakin	
ÇAĞDAŞ FLÜT REPERTUVARINDA BAGATEL: MELEK AYÇİN YILDIRIM'IN SOLO FLÜT İÇİN “BAGATELLA” ESERİNİN BİÇİMSEL VE MAKAMSAL ANALİZİ.....	127
Osman Barbaros Işıldar, Şirin Akbulut-Demirci, Ajda Şenol-Sakin, Tugay Bütün	

**ÇAĞDAŞ TÜRK KLARNET MÜZİĞİNDE
GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLERİN KULLANIMI..... 141**

Ali Taha Damar, Ajda Şenol Sakin

**KEMAN VE PİYANODA LİRİK İFADE: FANNY
MENDELSSOHN-HENSEL'İN ADAGİO'SU (H.72)..... 155**

Betül Yetkin Gülmez, İpeksu Mağden

**ALEXANDER SCRIBIN'İN OP. 68 NO. 9 PİYANO
SONATI'NIN (BLACK MASS) TEOZOFİK ARKA PLANI VE
ANALİZİ..... 173**

Mehmet Fatih Turan

**ULVİ CEMAL ERKİN'İN KÖÇEKÇELER ORKESTRA
RAPSDİSİNDE YER ALAN TÜRK MÜZİĞİ VURMALI
ÇALGILARININ KULLANIMININ İNCELENMESİ..... 191**

Oğuzhan Oğuz

**CARL MARIA VON WEBER'S CONCERTINO IN E-FLAT
MAJOR, OP. 26: A PERFORMANCE AND PRACTICE-
BASED PEDAGOGICAL ANALYSIS..... 201**

Vahdet Çalışkan

**SCAFFOLDING AUTONOMY IN CLARINET PEDAGOGY:
A SINGLE-CASE STUDY OF DIGITAL METRONOME
INTEGRATION AT THE SECONDARY LEVEL 213**

Vahdet Çalışkan

**RETHINKING TITON'S "KNOWING FIELDWORK"
THROUGH A FOUCAULDIAN LENS..... 229**

İsmail Güngör

ÖNSÖZ

“Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar” adlı kitabımızın onuncu sayısını müzik alanı araştırmacılarıyla buluşturmanın memnuniyetini yaşıyoruz. Dört yıldır düzenli olarak yayımlanan bu seri, müzik sanatı ve eğitimi alanında güncel kuramsal yaklaşımları, yeni araştırma eğilimlerini ve çağdaş değerlendirme biçimlerini bir araya getirerek alan yazına nitelikli katkılar sunmayı amaçlamaktadır.

Bu onuncu kitapta müzikoloji, müzik teorileri, müzik teknolojileri, Türk müziği ve yorumculuk alanlarına ilişkin toplam on altı bilimsel çalışma yer almaktadır. Farklı üniversitelerde görev yapan akademisyenlerin katkılarıyla hazırlanan bu bölümler, müziğin tarihsel, kuramsal, teknolojik ve icraya yönelik boyutlarını çok yönlü biçimde ele almakta; alan içindeki çeşitli araştırma eksenlerini güncel bir perspektifle tartışmaya açmaktadır. Bu yönüyle eser, müzik araştırmalarının gelişimine ışık tutan ve gelecek çalışmalara kaynaklık etmeyi hedefleyen kapsamlı bir seçki niteliğindedir.

Kitabımızın bu sayısı, müzik bilim/sanat alanındaki doçentlik kriterleriyle uyumlu biçimde biraraya getirilmiş olup; her çalışma, editöryal değerlendirme sürecinden geçirilerek bilimsel nitelik, alana katkı ve akademik yazım ilkeleri bakımından titizlikle incelenmiştir. Böylelikle serinin her bir sayısı, alandaki araştırmacılar tarafından güvenle başvurulabilecek bir kaynak olma özelliğini sürdürmektedir.

Bu eser, müzik alanında çalışan akademisyenlere, icracılara ve lisansüstü öğrencilere kuramsal ve uygulamaya dönük kapsamlı bir kaynak sunmayı amaçlamaktadır. Farklı araştırma alanlarından gelen çalışmaların bütüncül bir çerçevede bir araya getirilmesi, kitabın disiplinler çeşitliliğini ve akademik derinliğini güçlendirmektedir.

Kitabın hazırlanmasına katkı veren tüm bölüm yazarlarımıza ve yayına hazırlık aşamasında emeği geçen Eğitim Yayınevi çalışanlarına teşekkür ederiz. *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar* serisinin, müzik alanındaki akademik üretimi destekleyen önemli bir kaynak olarak varlığını sürdürmeye devam edeceğine inanıyoruz.

Okurlarımıza verimli ve ufuk açıcı bir okuma deneyimi dileklerimizle...

Editörler

Doç. Bahadır ÇOKAMAY

Prof. Dr. Begüm ÖZ

DİJİTAL SANATTA MÜZİKAL İKONOĞRAFI

Günsu Yılma Şakalar¹

Giriş

Çağımızda sanatsal üretim biçimlerinin dönüşümü, özellikle dijital teknolojilerin yükselişiyle birlikte yeni ifade araçlarının ve analiz yaklaşımlarının doğmasına zemin hazırlamıştır. Dijital sanat, geleneksel sanat disiplinlerinin dijital teknolojilerle kesiştiği, yaratıcı çeşitliliğin ve etkileşim olanaklarının eşgüdümlü olarak şekillendiği disiplinlerarası bir alan olarak tanımlanmaktadır. Bilgisayar, dijital kamera, yazılım programları gibi teknolojik araçlar sayesinde sanatçılar, artık ışık, ses, piksel ve algoritma gibi yeni maddesel olmayan malzemelerle üretim yapmaktadır (Avila ve Bailey, 2016; Wands, 2007). Bu bağlamda, dijital sanat estetik bir form olmakla birlikte sanat ile izleyici arasındaki etkileşim biçimlerinin de evrildiği bir süreç olarak kendini göstermektedir (Burkut, 2025).

İkonografi, görsel sanatlarda yer alan sembollerin, temaların ve konuların tanımlanması, betimlenmesi, sınıflandırılması ve yorumlanmasını konu alan bir bilim dalıdır. Bir sanatçının belirli bir eserde söz konusu imgeleri kullanım biçimini de ifade etmektedir. İlk ikonografik çalışmalar 16. yüzyılda yayımlanmış olup, Antik Dönem edebiyatından derlenen sembollerin sanatçıların kullanımına sunulmak üzere görsel terimlerle kataloglandığı metinlerden oluşmuştur. Bu dönemin en bilinen eseri, 1593 yılında yayımlanan Cesare Ripa'nın *Iconologia* adlı yapıtıdır. 18. yüzyılda Avrupa'da başlayan geniş kapsamlı ikonografik araştırmalar; arkeolojinin bir alt alanı olarak gelişirken, antik anıtlardaki konu ve motiflerin sistematik biçimde sınıflandırılmasını da içermiştir. 19.yüzyılda arkeolojiden ayrılan ikonografi, ilk olarak dinsel sembollerin görülme sıklığı ve anlamlarıyla ilgilenir hale gelmiştir. 20. yüzyılda ise Avrupa sanatının seküler ikonografisi ile Doğu dini sanatlarının ikonografik boyutları da araştırma alanına dahil edilmiştir (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025).

Müzikal ikonografi ise görsel sanat eserlerinin müzikal anlam taşıyan unsurlarını yorumlayan disiplinlerarası bir çalışma olarak kendisini göstermektedir. Bu alanda çalışan araştırmacılar, görsel materyallerde yer alan çalgı tasvirleri, müzikal performans sahneleri ve bestecilere dair sembolik öğeler aracılığıyla müzik tarihi ve kültürel bağlamlara dair önemli veriler elde etmektedir (Baldassarre, 2010; GDMM, 1980; Saraçoğlu, 2019; Küçükebe, 2012). Dolayısıyla müzikal ikonografinin görsel sanatlar ile birlikte çalıştığını

¹ Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID: 0000-0002-6635-5010, gsakalar@ksu.edu.tr

söylemek mümkündür. 21.yüzyılda popüler çalışma alanlarından olan dijital sanat içerisinde de yer alan müzikal öğeler de, müzikal ikonografi özelinde ele alınabilir.

Dijital sanat ortamında yer alan müzikal öğelerin ikonografik temsillerinin, müzik ikonografisinin çalışma alanı içerisinde yer aldığı söylenebilir. Böylelikle elde edilen müzikal bulguları (göstergeleri) analiz etmeyi amaçlayan yeni ve güncel bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dijital sanat eserlerindeki görsel-işitsel bileşenler, sanal ortam, etkileşimli enstalasyonlar, metaverse gibi kapsayıcı uygulamalar ile birlikte geniş bir yelpazede incelenmelidir. Dolayısıyla müzikal ikonografi üzerine yapılacak olan araştırmalar disiplinlerarası bağlamda ele alınmalıdır.

Bu araştırmada, dijital sanat ve müzikal ikonografi kavramları tanımlanacak; dijital sanat ile müzikal ikonografinin disiplinlerarası doğası karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Dijital sanatta müzikal ikonografi uygulamalarını analiz etmek için uygun kuramsal ve metodolojik çerçeveler nasıl olmalıdır? sorusu, görsel-müzikal analizlerin dijital sanat alanında nasıl yeni yaklaşımlar gerektirdiğini de beraberinde getirmektedir.

Araştırma içerisinde yer alan “müzik” kavramı geleneksel anlamıyla yalnızca tonal sistemlere dayalı, belirli bir estetik form çerçevesinde bestelenmiş ve çalgılar aracılığıyla icra edilen yapı olarak değil, daha geniş bir çerçevede ele alınmaktadır. Ortamın müziği olarak da anlamlandırabileceğimiz “ambient müzik”, müziğin mekansal bir atmosfer ve zamansal süreklilik içerisinde yer alması, konuşma seslerinin mekansal bir hafıza ve etkileşimsel temsil aracı haline gelmesi, müziğin burada yalnızca melodik ya da armonik kurgu içeren kompozisyonlardan ibaret olmadığını göstermektedir. Bu nedenle araştırma boyunca müziğe, “organize edilmiş ses” kavramını aşarak her türlü akustik olgunun kültürel, estetik, mekansal ve temsili anlam taşıyabilecek şekilde düzenlenmiş biçimleri olarak yaklaşmıştır.

Kuramsal Çerçeve

İkonografi çalışmaları, sanat eserlerinde yer alan imgelerin tanımlanması, sınıflandırılması ve yorumlanmasını kapsamaktadır. Panofsky’ye göre ikonografi, bir sanat yapıtının içerdiği imgelerin olgusal ve ifade boyutlarıyla analiz edilmesini sağlayan birinci ve ikinci düzey analizdir (Panofsky, 1972, s.3). Yorum ve analize dayalı ön ikonografik betimsel; imge, sembol ve temaları içeren ikonografik; tarihsel ve kültürel bağlam içeren ikonolojik olmak üzere üç aşamalı model Panofsky model olarak adlandırılmaktadır. Analizden sonra ise; ikonoloji yoluyla bu imgelerin tarihsel bağlam içinde yorumlanması gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda Bedrettin Cömert’in 2010 yılında yayınlanmış olan “*Mitoloji ve İkonografi*” isimli kitabında; Yunan Mitolojisinden Aziz ve Azizelere kadar uzanan tarihsel süreç içerisinde farklı

inanışların sanat eseri temsillerindeki göstergeler yorumlanmıştır (Cömert, 2010). Bu yaklaşım yolu ile, görsel unsurların tanımlanmasıyla birlikte; düşünsel ve sembolik değerlerin de açığa çıkarılmasının hedeflendiği söylenebilir.

Türkiye’de ikonografi yaklaşımına önemli katkıları olan Cömert’in, ikonografi ve ikonoloji alanında Panofsky yöntemi temelinde ders notları bulunmaktadır ve bu notlar 1980 yılında kitaplaştırılarak Türk sanat tarihi okuruna ulaşmıştır. Cömert’in, *“düşünce ve sanat hiçbir zaman sıçrayarak ilerlemez; her çağ bir önceki çağın sonucu olmasının yanı sıra bir sonraki çağın da tohumudur”* şeklinde ifade ettiği süreklilik ve evrensellik vurgusu, ikonografik analizde geçmişle günümüz arasındaki köprüyü görünür kılmaktadır (Cömert, 2010).

Müzikal ikonografi ise, görsel sanat eserlerindeki müzikal öğelerin yorumlanmasına odaklanan disiplinlerarası bir alan olarak tanımlanabilir. Bu çalışma alanı kapsamında sanat eseri; çalgı betimlemeleri, besteci figürleri, performans sahneleri veya müzikal semboller aracılığıyla hem müzik tarihi hem kültürel bağlamlarla ilişkilendirilerek analiz edilmektedir (GDMM, 1980; Baldassarre, 2010). Imago Musicae dergisinin editörü Seebass (1997), müzikal ikonografinin hem sanat tarihi hem de müzikoloji uzmanlığı gerektirdiğini belirterek, her iki disiplinde yeterliliğin olmamasının analitik güçlükler doğurabileceğine işaret etmiştir.

Dijital sanat bağlamında ise, bir sanat ürünü geleneksel malzeme kullanımının ötesine geçerek bilgisayar, yazılım ve dijital ortam araçlarının kullanımıyla şekil aldığını söylemek mümkündür. Noll (1967), bilgisayarın “yaratıcı bir ortam” olduğunu ifade ederek sanatçı-bilgisayar etkileşiminin yeni estetik deneyimler oluşturduğunu vurgulamakta; bilgisayar kullanımı, görsel ve işitsel üretimde yeni olanaklar sunduğunu belirtmektedir. Bu açıdan bakıldığında, dijital ortamın, müzikal ikonografik anlatıların mekansal ve zamansal olarak yeniden üretimine imkân tanıdığı düşünülebilir.

Tüm bu bilgilere ek olarak, çağdaş sanat bağlamında ikonografi düşünüldüğünde; sanatsal tanımlamalara yönelik teorik açılımların da önemli olduğu söylenebilir. Barrett, kurumsal estetik yaklaşımlar kapsamında filozof George Dickie ile sanat eleştirmeni Arthur Danto’nun; sanatın kurumlar, tarih ve anlam boyutlarına vurgu yapan tanımlarını öne çıkarmaktadır. Dickie sanat eserinin sanat dünyası tarafından tanınmasını, Danto ise anlam ve cisimleşme kavramları aracılığıyla eserin sanat olduğunu savunmaktadır (Barret, 2019, aktaran Özakçaoğlu Aydın, 2025, s.24-25). Bu yaklaşımlar, bir yandan dijital sanat üretimleri ile müzikal ikonografi ilişkisini kurarken diğer yandan eserlerin sanatsal ve kültürel kabulünün göz önünde bulundurulması konusunu da beraberinde getirmektedir.

Kavramsal Yaklaşımlar

Dijital sanat, bilgisayar destekli kodlama, görsel ve işitsel içeriklerin sayısal formatlarda üretimi ve sunumu gibi özelliklere sahip çok yönlü bir sanat formudur. Kittler, dijital sanatın karakteristik özelliklerinden birini “dijital koşul” olduğunu vurgulamıştır. Dijital dünyada sanatçı-izleyici, eser-süreç arasındaki alışılmışın aksine gelişen durumlar söz konusu olmaktadır (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2019). Dolayısıyla etkileşim halindeki bu ortamda bir melezeleşme oluşmaktadır. Dijital sanat eserlerinde müzikal ikonografik anlatı da zamansal ve etkileşimli olarak ilerlemektedir. Bu bağlamda müzikal ikonografi, yalnızca geleneksel görsel sanatlarda değil, dijital ortamda da ses ve görsel biçimler arasındaki sembolik ilişkilerin analizine imkân tanıdığı için yeni bir çalışma alanı oluşturmaktadır.

Dijital sanat ile müzikal ikonografinin kesiştiği noktada, görsellerin müzikal temsili, kuramsal açıdan önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, görsel üzerinde sembolleştirilen müzik, dijital araçlarla yeniden üretilebilmekte, ölçülebilmekte ve yorumlanabilmektedir. Örneğin, görsel imge üzerinden müzikal bilgi ya da sembol aktarımı gerçekleştiren dijital yapılar, geleneksel “nota” kavramını aşarak deneyim odaklı bir ikonografik dil oluşturmaktadır. Bu tür bir yaklaşım, klasik ikonografik analizde kullanılan Panofskyan yöntemle anlam çözümlemesini görsel-işitsel bağlamda yeniden ele almayı gerektirmektedir. Panofskyan’ın anlam çözümleme yöntemi sanat eserlerinin yalnızca biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda onların taşıdığı anlam katmanlarını ve toplumsal-kültürel bağlamlarını ortaya koymayı amaçlayan bir yaklaşımdır. Panofsky, sanat eserinin anlamını çözümlemeyi üç aşamalı bir sürece bağlamakta ve bu süreçler, yüzeysel gözlemden derin tarihsel yoruma kadar ilerleyen sistematik bir yorumlama yöntemini içermektedir. Bu yöntem içerisindeki basamaklar; betimsel analiz (ön ikonografik düzey), ikonografik analiz (imgesel ve temsil düzeyi), İkonolojik Analiz (tarihsel, kültürel ve düşünsel düzey) şeklindedir (Panofsky, 1955).

Jack Ox, görsel ve müzikal dilleri iç içe geçirerek doğrudan bir ilişki kurmayı amaçlamış; matematiksel sistemler aracılığıyla müzik yapıtlarını kendi görsel anlatım diline yeniden bestelemiştir (Ox, 2003). Ox’un yönteminin, görsel imgeyi müzikal düşüncenin yeniden malzemeleştirilmiş bir formu olarak ele alarak izleyiciyi aynı anda hem görsel hem işitselliğe dahil etmeye yönelik olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda, Ox’un bu yaklaşımının müzikal ikonografik öğeler açısından müziği görsel dile dönüştürdüğünden de bahsedilebilir.

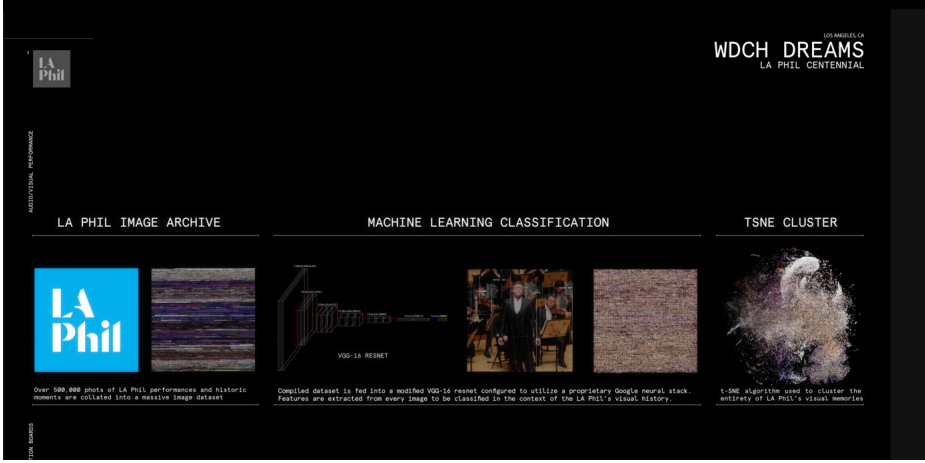
Dijital alanda ise metamedia kavramı Lev Manovich tarafından geliştirilmiştir. Manovich’e göre metamedia, bilgisayarı önceki medyaları çoğaltmakla birlikte yeni medya biçimlerini tanımlayan bir araç olarak konumlandırmıştır. Dijital

araçların geçmişi kopyalamak yerine yeni medya ve anlam formları üretmesine vurgu yaptığı bu kavram, dijital sanatta müzikal ikonografinin sadece geçmiş medyaların yeniden üretilmesi olmadığını, yeni anlatı biçimlerinin ve anlam üretim süreçlerinin dijitalle birlikte çeşitlendiğini vurgulamıştır (Manovich, 2013).

Refik ANADOL “WDCH Dreams”

2019 yılında Los Angeles’ta senfonik orkestra belleğinin veriye dönüştürülerek mimari yüzeye yazıldığı medya sanatçısı Refik Anadol’un “WDCH Dreams” projesi, dijital müzikal ikonografinin arşiv ve makine öğrenimiyle buluşan bir diğer önemli eşik noktasını temsil etmektedir. Los Angeles Filarmoni Orkestrası’nın dijital arşivlerinden elde edilen 45 terabaytlık veri, mevsimlik sergi ve dış cephe projeksiyonu ölçeğinde soyut, akışkan görsel yapılara dönüştürülmüştür. Partisyon, prova kaydı, fotoğraf ve metinsel belgelerden oluşan müziğe özgü işaret dünyası mekana yayılan bir hafıza topografyası olarak yeniden kurgulanmıştır. Bu çalışma, notanın ve çalgı ikonlarının sabit temsiller olmaktan çıkıp peyzaj içinde yaşayan, zamana yayılmış birer verileştirilmiş imgeler halinde ufuk açıcı görsel bir şölen oluşturmuştur. Yapı yüzeyinde sürekli değişen, akışkan, soyut, doğal ve kimi zaman dalga biçimlerini andıran formlar görülmektedir. Yer yer bir çerçeve içerisinde; çizgi, doku ve ışık hareketi üzerinden bir spektral akış sunulmaktadır. Eser, çok kanallı projeksiyon sistemleri ve veri işleme yazılımlarıyla üretilmiş dijital enstalasyon niteliğindedir.

Dış cepheye dijital giydirmede makine öğrenimi algoritmalarını kullanan Anadol ve ekibi, 45 terabaytlık veriden oluşan Los Angeles Filarmoni Orkestrası’nın dijital arşivlerine yönelik özgün bir yapay zekâ yaklaşımı geliştirmiştir. Binanın dış cephesine bir haftalık kamusal sanat yerleştirmesi yapılarak yansıtılan görseller sezon boyunca Ira Gershwin Galerisi’nde sergilenmiştir. Bu dijital arşive yüz binlerce görüntü dosyası, binlerce görüntü ve metaveri dosyası ile on binlerce ses dosya üzerinde yapay zekâyı uygulamıştır. Dosyalar milyonlarca veri noktasına ayrılmış, ardından derin sinir ağları aracılığıyla yüzlerce öznitelik üzerinden kategorize edilmiştir. Bu sinir ağları, orkestranın “anılarını” bütünüyle hatırlama ve onların arasında yeni bağlantılar kurma kapasitesine sahiptir. Bu “veri evreni” Anadol’un malzemesi, yapay zekâ ise onun sanatsal işbirlikçisidir. Birlikte, Walt Disney Konser Salonu’nun mecazi “bilincini” uyandırarak görüntü ve seste yeni bir şey yaratırlar. Ortaya çıkan sonuç, kurumun ilk yüzyılının radikal bir görselleştirilmesi, aynı zamanda sanat ile teknoloji, mimarlık ile kurumsal bellek arasındaki etkileşimlerin keşfidir (Anadol, 2019).



Görsel 1. WDCD Dreams'in yaratım süreci (Anadol, 2019)

Anadol'un resmi internet sitesinde projenin tüm ayrıntılarına hem fotoğraflaştırarak hem de videolaştırılarak yer verilmiştir. "Los Angeles Filarmoni Orkestrası'nın Anıları" başlıklı slayt gösterisinde tüm aşamalar bir dizi fotoğraf halinde sunulmuştur. Görsel 1'de projenin video gösterisinde adım adım aşamalara dijitalleştirilerek yer verilmiştir.



Görsel 2. Refik Anadol'un WDCD Dreams projesinden bir kesit (Anadol, 2019)

Görsel 2'de WDCD Dreams'in 15 dakikalık bir video görüntüsünden kesit yer almaktadır. Binanın dış cephesinde ortaya çıkan görüntülerin, soyut, akışkan, sürekli dönüşen formlar halinde olduğu söylenebilir. Renklerin ve desenlerin senkronize bir biçimde müzikle birlikte akması, mekânın adeta yaşayan bir organizmaya dönüşmesini sağlamaktadır. Burada görünen şey, müzikal verinin görsel karşılıklarının bir mimari yüzeye yansıtılmış olmasıdır. Bu yüzeyde, görsel akışların müzikal belleğin metaforik birer temsilleri olduğu düşünülebilir. Mekanın bir belleğe dönüştüğü; müziğin tarihsel icralarının

soyut imgeler halinde yeniden bedenleştirdiği görülmektedir. Böylelikle müzikal ikonografi açısından bakıldığında veri kümelerinin yeni ikonografik figürlere dönüştüğü ifade edilebilir.

Orkestranın yüzyıllık geçmişini veriler üzerinden yeniden kurgulayan WDCH Dreams, müziği yalnızca işitsel değil aynı zamanda görsel-uzamsal bir deneyim olarak sunmaktadır. Böylece müziğin, kurumsal bellek, mimari mekan ve yapay zekâ arasında yeni bir “dünya görüşü” açığa çıkardığı görülmektedir. Dolayısıyla müzik ikonografisi; klasik “çalgı, nota, icracı” temsillerinin ötesinde veri, algoritma ve dijital bellek ile yeni ikonografik öğeler hâline getirmektedir. Bu durum; dijital dünyanın estetik anlayışında arşiv, yapay zekâ ve kurumsal hafıza kavramlarının sanat üreticisi rolüne büründüğü bir yaklaşımı temsil etmektedir. Verinin zaman ve mekan ilişkisi içinde soyut bir şekilde görselleştirilmesi, modern toplumda belleğin hesaplanabilir, işlenebilir ve yeniden üretilebilir bir varlık olarak anlam kazanmasına işaret etmektedir.

Brian ENO “77 MILLION PAINTINGS”

2012 yılında Rio de Janeiro’da tamamlanan Eno’nun 77 Million Paintings isimli projesi, görsel-işitsel bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. 2016 Olimpiyat Oyunları ile doruğa ulaşacak olan iki yılda bir düzenlenen sanat etkinliği Other Ideas For Rio için seçilen altı kamu sanat eserinden biridir. Eser, Arcos Da Lapa (Lapa Kemerli) üzerine yansıtılan bir video ve ses çalışmasından oluşmaktadır. U2 ve Coldplay gibi pop müzik sanatçılarıyla yaptığı çalışmalarla tanınan ambient müziğin öncüsü Eno, bu projeyi bir video ve yazılım çalışması olarak üretmiştir.



Görsel 3. Brian Eno’nun 77 Million Paintings projesinden bir kesit (assistaOİR, 2012)

Müzik ile yaklaşık 300 adet soyut, orijinal dijital sanat eserini içeren çalışma, tüm eserleri rastgele bir döngüde göstererek, sonsuz gibi görünen bir ışık, renk ve ses gösterisi yaratmaktadır. Eser, dünya çapında çeşitli galerilerde ve sanat

ve teknoloji merkezlerinde farklı konfigürasyonlarda sergilenmiştir. Ayrıca, daha önce de ikonik kamusal alanlara, en önemlisi 2009 yılında Sidney Opera Binası'na kurulmuştur. Sürekli değişen, hiçbir zaman aynı olmayan bu gösteri “video resim” olarak adlandırdığı eserine Eno tarafından sık sık yeni içerikler eklenerek sürdürülmektedir (Institute for Public Art, 2025). Proje, görsel imgelerle sesleri sürekli yeni kombinasyonlarla bir araya getirmektedir. Ortaya çıkan her yansı, her deneyim benzersiz şekildedir. Dijital ortamda birbirinden bağımsız görsel unsurların sürekli farklı şekillerde ekrana yansıtılmasıyla izleyiciyi kendisine çekmektedir.

Aynı anda, Eno'nun tasarladığı ambient müzik yapıları mekâna yayılmaktadır. Görseller, dijital tabloları andıran soyut biçimler, yavaş geçişlerle değişen renkler ve geometrik-mekânsal düzenler halinde sunulmaktadır. Ses ise durağan, uzun soluklu, meditatif bir akışla görselleri tamamlamaktadır. Süregelen görsel-işitsel birliktelik, sabit bir performans yerine sürekli değişen bir “görsel-müzikal manzara” yaratmaktadır. Yansıdaki belirli figüratif nesneler, insan bedenleri, çalgılar veya notalar seçilemez; daha çok soyut, tablo etkisi uyandıran, katmanlı, geometrik ya da salt biçimde okunabilen dijital resimler halinde görülmektedir. Renkler yavaş geçişlerle değişmekte, bazı alanlar ışımakta, bazı alanlar ise koyulaşmaktadır. Bu da izleyenler üzerinde farklı bir atmosfer hissi oluşturmaktadır.

Görsellerde belirgin bir figür, nota ya da çalgı betimi bulunmamaktadır. İkonografik öğelerin doğrudan süreklilik, sonsuz kombinasyon ve akışkanlık kavramları üzerinden ilerlediği söylenebilir. 77 milyon olasılığı barındırır, bu da müziğin sürekli farklı yorumlara açık doğasını simgelemektedir. Eno'nun ambient müziği, mekânın sesle yeniden biçimlenmesi fikrine dayanmakta; görsel imgeler de bu işitsel yaklaşımı görsel ikonlar hâline dönüştürmektedir. Diğer bir deyişle; ikonografik düzeyde, müziğin zamansallığı ile görselliğin mekansallığı birleşerek “sonsuz varyasyon” fikrini temsil etmektedir.

Geleneksel müzik ikonografisi, çalgıların, notaların, icracıların görsel temsillerine odaklanırken, bu projede çalgı yoktur. Müzik, soyut görsellerin akışında görsel bir ikon olarak temsil edilmektedir. Ambient müzikteki süreklilik ve mekân yaratma işlevi, görsellerin sürekli dönüşümüyle ikonografik olarak yansıtılmaktadır. Böylece proje, müzik ikonografisinin dijital soyutlama boyutunu açığa çıkarmaktadır. Ses, görsel olarak temsil edilmese de sürekli değişim halindedir ve müziğin ruhunu sembolize eden ikonlara dönüşmektedir.

Rafael LOZANO - HEMMER “Voice Tunnel”

2013 yılında katılımcıların seslerini bir cihaz vasıtasıyla toplayarak ışık ve sesle bir tünel enstalasyonu yaratmıştır. Burada ses kayıtları mekansal görselleştirme ile birleşerek “ses belleğinin ikonografisi”ni oluşturmaktadır. Rafael Lozano-Hemmer'in “Voice Tunnel” adlı çalışması, sesin toplumsal

ve mekansal bir fenomen olarak sanatın merkezine yerleştirildiği çağdaş bir enstalasyondur. Proje, New York'ta Park Avenue Tüneli'nde gerçekleştirilmiş, katılımcıların seslerini kaydederek ışık ve ses ile mekanı dönüştürmüştür. Bu tür bir çalışma Panofsky'nin yöntemiyle analiz edildiğinde hem ikonografik hem de ikonolojik açıdan müzik ikonografisinin sınırlarını genişleten bir örnek olduğu ifade edilebilir.



Görsel 4. Rafael Lozano-Hemmer'in Voice Tunnel projesinden bir kesit (Atelier Lozano-Hemmer, 2013).

Tünelin içine girildiğinde binlerce ışık kaynağının yanıp sönermek mekanı aydınlatıldığı görülmektedir. Bu ışıkların şiddeti, ziyaretçilerin kaydettikleri seslere göre değişmektedir. Hoparlörlerden farklı ses kayıtları yankılanarak, tünelin mekansal yapısı sesle bütünleşmekte ve adeta “yaşayan bir çalgıya” dönüşmektedir. Ortada geleneksel bir müzisyen, çalgı veya nota yoktur; malzeme doğrudan insan sesidir.

Sembolik anlamlar arasında; tünel, tarihsel olarak geçiş, bağlanma ve ulaşımın mekanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireylerin sesleriyle toplumsal bir hafıza oluşturulmaya çalışılmıştır. Ses kayıtları, bireysel hafızaları ve kimlikleri temsil etmekte, ışıkların bu seslere tepki verircesine yanıp sönmeleri, sesin görsel bir ikon haline dönüşmesini sağlamaktadır. Müzikal ikonografik perspektiften bakıldığında insan sesini hem akustik hem görsel düzeyde simgesel bir unsura dönüştüğünü söylemek mümkündür. Ses, burada bireysel ifadenin ve toplumsal katılımın bir parçası haline gelmektedir.

Lozano-Hemmer'in projesi, dijitalleşme aracılığı ile dünyada bireyin anonimleşmiş sesini görünür ve duyulur kılarak, teknolojiyi toplumsal bir hafıza pratiği haline getirmektedir. Sesin ışığa dönüştürülmesi, insan varlığının dijital çağda nasıl maddi olmayan ama etkili bir iz bıraktığının göstermektedir. Burada müzik ikonografisi, geleneksel semboller (nota, çalgı, icracı) üzerinden

değil, sesin kendisinin görsel ve mekansal ikonlaşması üzerinden ilerlemektedir. Katılımcıların sesleri tüneli dönüştürürken, ışık ve yankı yoluyla bir sahne oluşturmaktadır. Bu sahne, bireysel seslerin toplumsal olarak bir müzikal hafıza anıtına dönüşmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla proje, müzik ikonografisini katılımcı sesin görsel-ışitsel temsili şeklinde yeniden tanımlamaktadır.

Sonuç

Refik Anadol'un WDCH Dreams projesindeki görüntülerin ikonografisinin, müzikal belleği yansıttığı görülmektedir. Arşivlerden elde edilen partiyonlar, icra kayıtları, ses dosyaları ve bunların etrafında şekillenen toplumsal birikim bunun bir göstergesidir. Geleneksel ikonografideki figürler ve semboller yerini burada veri kümelerine ve yapay zeka destekli algoritmik dönüşümlere bırakmıştır. Dolayısıyla müzik ikonografisi açısından, bu proje bir orkestranın tarihsel icralarını görsel temsillere dönüştürerek kurumsal müzikal belleğin dijital ikonografisini üretmektedir.

Dijital sanatla birlikte müzik ikonografisinin sınırları da genişlemiştir. Geleneksel ikonografi, müzik çalgılarının betimlenişine, icracı figürlerine veya notaların görselleştirilmesine odaklanırken, Anadol burada müziğin kendisini oluşturan dijital arşivi ikonografik bir malzeme olarak kullanmıştır. Görseller, orkestra icralarının soyut "ikonları" haline gelmiştir. Bu anlamda WDCH Dreams, sesin, belleğin ve performansların görsel veri akışına dönüşmesi açısından müzik ikonografisinin dijitalleşme sürecindeki dönüşümünü göstermektedir.

Betimsel düzeyde soyut ışık ve hareketlerden oluşan WDCH Dreams, ikonografik düzeyde müzik tarihine ait arşiv verilerinin dijital temsillerine, ikonolojik düzeyde ise müzikal bellek ve yapay zekâ ile dijital estetiğin yeni kültürel yapılanmasına işaret etmektedir. Böylece eser, geleneksel müzikal ikonografiyi de aşarak müziğin dijital kültürde veri merkezli bir hafızaya dönüştüğünü göstermektedir.

Eno'nun 77 Million Paintings isimli projesi ise; 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başındaki dijital kültürün ve postmodern estetiğin bir tezahürü olarak görülebilir. Eno, geleneksel tablo fikrini algoritmik süreçlere taşıyarak, sanatı sabit bir nesne olmaktan çıkarmakta, dinamik, zamanla birlikte var olan, sürekli kendini yeniden üreten bir yapıya dönüştürmektedir. Müziğin ikonografisinin bu bağlamda dijital imgelerle kaynaşarak sonsuz bir estetik deneyim metaforuna dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Dijital dünyada artık müzik yalnızca ses değil, görsel ve dijital ikonlar üretme potansiyeline sahip bir kültürel bellek pratiği haline gelmiştir. Dolayısıyla Eno'nun projesi, hem müziğin ikonografik temsilde çalgı ya da notadan bağımsız yeni bir soyut dil yaratmakta, hem de dijital kültürün sanatı nasıl dönüştürdüğünün güçlü bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Betimsel

düzeyde soyut, sürekli değişen dijital tablolar ve ambient müzikten oluşan bir görsel-işitsel yüzey; ikonografik düzeyde müziğin sonsuz yorumlanabilir doğasını ve zamansal sürekliliğini temsil eden soyut ikonlar; ikonolojik düzeyde ise sanat eserinin süreçleşmesi, müziğin veri ve olasılık uzamı olarak kavranması ve dijital kültürün postmodern dünya görüşü ile uyumlu bir “sonsuz varyasyon” estetiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rafael Lozano-Hemmer’in Voice Tunnel isimli projesi; tünel, ışıklar ve ses kayıtları yolu ile sesin görsel ikonlara dönüşmesi ve kişisel hafızaların toplumsal temsil kazanmasının altını çizerek toplumsal belleği sembolize etmektedir. Bu bağlamda bu projenin, müzik ikonografisinin dijital sanat içindeki dönüşümünü ortaya koyduğu söylenebilir. Böylelikle, müzik yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda kamusal alanın yeniden inşasının aracı haline gelmiştir. Kimlik ve bireysel varlık göstergesi olarak kullanılan ses, ışık ile sesi görünür kılmaktadır. Mekan olarak tünel; geçiş, kolektif hafıza ve kamusal deneyimi yaşatmakta, yankı ise toplumsal hafızanın sürekliliğini temsil etmektedir. Katılımcılar ise bu projede müzikal üretimin toplumlaşmasını simgelemektedir. Dolayısıyla müzik üretimi pasif dinleme değil, katılımcıların aktif ses katılımı yoluyla gerçekleşmektedir.

Anadol’un WDCH Dreams isimli projesi, müzik ikonografisini dijital arşiv ve yapay zeka üzerinden yeniden tanımlarken; Rafael Lozano-Hemmer’in Voice Tunnel’i, müzik ikonografisini insan sesi ve kamusal mekan üzerinden yeniden tanımlamıştır. Her iki sanatçı da müziğin görsel yanını geleneksel çalgı veya nota ikonografisinden uzaklaştırarak dijital sanatın diline taşımaktadır. Eno’nun projesi içsel ve kişisel deneyim odaklı iken, Lozano-Hemmer’in projesi ise kamusal ve toplumsal deneyim odaklı olarak kendisini göstermektedir. Eno’nun 77 Million Paintings isimli projesi, müziğin dijital soyutlamasını ve “sonsuz varyasyon” estetiğini görsel ikonografiyle birleştirmekte, Hemmer’in Voice Tunnel isimli projesi ise insan sesini kamusal mekanda toplumsal bir ikon haline getirmektedir. Her iki projede müzik ikonografisinin iki farklı yönünü ortaya koymaktadır. Eno’nun projesinde müzik, zamansal soyutlama ve dijital akışın sembolize edilmesi, Lozano-Hemmer’in projesinde ise müzik, toplumsal katılım ve toplumsal hafızanın sembolize edilmesi söz konusudur.

Öneriler

Dijital sanatta müzikal ikonografinin disiplinlerarası yapısı dikkate alındığında, ileride yapılacak araştırmaların sanat tarihi, müzikoloji, dijital sanat ve dijital medya çalışmaları alanları ile işbirlikçi çalışması gerekmektedir. Kuramsal olarak Panofsky’nin ikonolojik yaklaşımı; Manovich’in (2013) metamedia kavramı ile desteklenerek, dijital ortamlarda ortaya çıkan yeni üretim biçimlerinin analizine olanak sağlayabilir. Ayrıca, izleyici katımlı dijital sanatsal deneyimlerin bilişsel süreçlerle ilişkisine yönelik çalışmalar yapılabilir.

Dijital sanat ile ilgili yapılacak olan müzikolojik çalışmaların nitel araştırma yöntemleri (alan araştırması, etnografik analiz, doküman incelemesi, söylem analizi vb.) ile derinlemesine araştırılması disiplinlerarası çalışmaların önünü açacaktır.

Müzikal ikonografi ve dijital sanat alanları üzerinden yapılan çalışmaların, güzel sanatlar eğitimine entegre edilmesi önemlidir. Dijital ortamların sunduğu olanaklar, öğrencilerin hem müzikal hem görsel okuryazarlık düzeyini geliştirecek materyaller üretmek için kullanılabilir. Müzik ikonografisi, sanat ikonografisi gibi dersler öğretim programlarına dahil edilerek dijital enstalasyonlar ve interaktif atölye çalışmaları, müzikal ikonografik çerçevede de sanat eğitiminin sürekli gelişerek dönüşmesine katkı sağlayabilir.

Dijital çağda müzikal ikonografinin toplumsal bellek, kültürel kimlik ve mekansal deneyim üzerine etkileri göz önünde bulundurulmalıdır. Eserlerin yalnızca bireysel estetik haz üretmesi değil, toplumsal temsil, toplumsal hafıza, mekanın dönüşümü ve kamusal katılım açısından da incelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda kültürel miras kurumları, müzeler, belediyeler ve arşiv merkezleriyle işbirlikleri geliştirilerek dijital sanat projeleri, toplumun müzikal hafızasını görünür kılan kamusal sanat uygulamalarına dönüştürülebilir. Dijital arşivler, açık erişimli veri tabanları ve lisanslanabilir görsel-işitsel materyaller, hem akademik çalışmalara hem de sanat üretimine kaynak sağlayacak biçimde düzenlenmelidir.

Toplumsal bellek, kültürel bellek, müzikal bellek, kültürel kimlik, müzik-kimlik gibi çalışma alanları ile sosyolojik, kültürel çalışma alanlarının işbirliği ile müzikal ikonografi araştırmaları zenginleştirilmelidir.

Kaynaklar

- Anadol, R. (2019, 27 Eylül). *WDCH Dreams*. 18 Eylül 2025 tarihinde <https://refikanadol.com/works/wdch-dreams/> internet sitesinden alınmıştır.
- assistaOİR. (2012, 4 Kasım). *Brian Eno - 77 Milhões de Pinturas*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k9gF3tI--Qg>
- Atelier, L. H. (2013). *Voice Tunnel*. 22 Eylül 2025 tarihinde https://www.lozano-hemmer.com/voice_tunnel.php internet sitesinden alınmıştır.
- Avila, L. & Bailey, M. (2016). Art in the digital age. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 36(4), 6–7.
- Baldassarre, A. (2010). Musical iconography: Theoretical approaches and practical perspectives. *Imago Musicae*, 27(1), 15–28.
- Burkut, E. B. (2025). Art and museums in the digital age: An overview of conceptual approaches. *Online Journal of Art and Design*, 13(1), 74–83.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi* (G. Renda, Ed.). De Ki Basım Yayım.
- GDMM. (1980). Foundations and debates in musical iconography. CNRS.
- Institute for Public Art. (2025). *77 million paintings*. 22 Eylül 2025 tarihinde <https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/77-million-paintings/> internet adresinden erişim sağlanmıştır.
- Küçükkebe, M. (2012). Kemanın ortaya çıkışı: İkonografik örnekler ve bir keman yapım merkezi olarak Avrupa ülkeleri arasında İtalya'nın yeri. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*. 1(2), 107-117.
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury Academic.
- Noll, A. M. (1967). The digital computer as a creative medium. *IEEE Spectrum*, 4(10), 89–95.
- Ox, J. (2003). Visualizing music: Translating musical systems into visual languages. *Leonardo Music Journal*, 13(1), 15–22.
- Özakçaoğlu Aydın, N. (2025). *Sanatın sınırlarını aşmak. Disiplinlerarası sanat eğitimi*. Artikel Akademi.
- Panofsky, E. (1955). Iconography and iconology: An introduction to the study of Renaissance art. In *Meaning in the visual arts* (pp. 26–54). Doubleday Anchor.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology*. Westview Press.
- Saraçoğlu, H. (2019). *Ortaöğretim müzik derslerinde müzikal ikonografinin kullanılabilirliği: Öğrenci davranışları ve öğretmen görüşleri doğrultusunda bir inceleme*. Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Seebass, T. (1997). Iconography and musicology: Theoretical intersections. *Imago Musicae*, 24(1), 45–67.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2015, Feb 23). The philosophy of digital art. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/digital-art/>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025, August 26). *Iconography*. Britannica. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/iconography>
- Wands, B. (2007). *Digital art and interactive experiences*. Thames & Hudson.

HOPARLÖR TEKNOLOJİSİNİN DÜNÜ, BUGÜNÜ, YARINI

Serkan Çolak¹

Giriş

Hoparlör teknolojileri, seslendirme zincirinin son basamağını oluşturarak bir sistemin dinleyici tarafından nasıl duyumsandığını büyük ölçüde belirler. En iyi biçimde tasarlanmış kayıt, işleme ve güçlendirme aşamalarından oluşan bir zincir dahi, sonuçta kullanılan hoparlörlerin fiziksel sınırlılıkları ve konumlandıkları akustik çevre içinde anlam kazanır. Dolayısıyla hoparlörlerin tarihsel gelişimini güncel tasarım anlayışlarıyla birlikte incelemek hem ses mühendisliği hem de müzik teknolojisi disiplinleri için temel bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir.

Hoparlör tasarımının tarihsel gelişim çizgisi ilk olarak telefon alıcıları ve mekanik horn sistemleriyle başlamış; 1920’lerde Rice ve Kellogg’un “hornsuz hareketli bobinli hoparlör” tasarımıyla, günümüzde hâlâ en yaygın biçimde kullanılan dinamik (hareketli bobinli) hoparlör ortaya çıkmıştır. Bu yapı, dönemin dar bant genişliğine ve belirgin ton renklendirmelerine sahip horn tabanlı sistemlerine kıyasla daha geniş bir frekans kapsamı, daha düşük toplam harmonik bozulma (THD) ve farklı kullanım alanlarına uyarlanabilir bir tasarım esnekliği sunarak radyo, sinema ve ev içi ses sistemlerinde kısa sürede temel çözüm hâline gelmiştir.

Zamanla, dinamik hoparlörlerin yapısal özelliklerinden kaynaklanan çeşitli sınırlamalar daha belirgin hâle gelmiştir. Düşük elektroakustik verimlilik, yüksek ses basıncı düzeylerinde, ses çıkışında ısınmayla ortaya çıkan limitleme sıkışması, sınırlı yönlendirme olanakları ve diyaframın özellikle orta–yüksek frekanslarda karmaşık frekans modları üretmesi, alternatif tasarım yaklaşımlarının geliştirilmesini teşvik eden temel etkenler olmuştur. Horn tipi hoparlörler, diyafram ile hava arasındaki eşleşme sorununu azaltarak verimliliği artırmayı ve ses alanının daha etkin kontrolünü amaçlamış; ribbon (şerit) ve elektrostatik hoparlörler ise hareket eden kütleyi en aza indiren yüzeysel sürme prensipleriyle özellikle orta–yüksek frekanslarda şeffaflığı ve ayrıntı çözünürlüğünü geliştirmeye odaklanmıştır. Daha yakın dönemde geliştirilen ultrasonik hoparlörler ise havanın doğrusal olmayan yayılım özelliklerini kullanarak dar açılı, yüksek yönlendirilebilirliğe sahip ses alanları üretmeye olanak tanıyan farklı bir yaklaşım sunmuştur (Westervelt, 1963; Yoneyama ve ark., 1983; Gan, Yang ve Kamakura, 2012).

¹ Öğr. Gör. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teknolojisi Bölümü, Ankara serkancl90@gmail.com, ORCID: orcid.org/0000-0001-5445-6378

Bu çalışma, söz konusu tarihsel ve teknik çeşitliliği, dinamik (hareketli bobinli) hoparlörler, horn tipi hoparlörler, ribbon (şerit) hoparlörler, elektrostatik hoparlörler ve literatürde çoğunlukla “parametrik akustik dizi” olarak adlandırılan ultrasonik hoparlörler olmak üzere beş temel hoparlör ailesi üzerinden sistematik biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Her bir yapı, çalışma prensipleri, temel avantajları, başlıca sınırlılıkları ve kullanım bağlamları açısından ele alınarak farklı hoparlör türlerinin ortak teknik ölçütler çerçevesinde karşılaştırılabileceği bir analitik zemin oluşturulmaktadır.

Çalışma boyunca, elektroakustik verimlilik, yönlendirilebilirlik ve dağılım karakteristikleri, frekans tepkisi ve geçici (transient) yanıt özellikleri, toplam harmonik bozulma (THD) ve diğer bozulma türleri, amfilere binen yük profili ve sistem entegrasyonu gereksinimleri gibi ortak parametreler temel alınarak bu beş hoparlör yaklaşımı yan yana değerlendirilmektedir. Ayrıca malzeme bilimi, sayısal benzetim yöntemleri, dijital sinyal işleme ve kontrol tekniklerindeki güncel gelişmelerin söz konusu hoparlör ailelerinin gelecekteki gelişim eğilimlerini nasıl şekillendirebileceği tartışılarak hem uygulayıcı ses mühendisleri hem de elektroakustik araştırmacıları için kapsamlı bir değerlendirme çerçevesi sunulmaktadır.

Dinamik (Hareketli Bobinli) Hoparlörler

Dinamik (hareketli bobinli) hoparlör sürücüler, kuramsal olarak düşük elektroakustik verimlilik, belirgin doğrusal olmayanlıklar ve ısınmaya bağlı güç ile dinamik aralık sınırlamaları gibi çeşitli kusurlar taşımalarına karşın hem tüketici elektroniğinde hem de profesyonel seslendirme uygulamalarında en yaygın kullanılan dönüştürücü tipi olmayı sürdürmektedir. Bu yapının görece basit bir tasarıma sahip olması, üretim maliyetlerinin düşük tutulabilmesi, farklı boyut ve kullanım amaçlarına kolaylıkla uyarlanabilmesi ve özellikle düşük frekanslarda öngörülebilir bir davranış sunması, dinamik hoparlörlerin ses teknolojisinde fiilen “varsayılan çözüm” konumuna yerleşmesinde belirleyici etkenler olarak görülmektedir.

Bu hoparlörlerin temel çalışma ilkesi, sabit bir manyetik alan içerisinde hareket eden akım taşıyıcı bir ses bobini üzerinden açıklanmaktadır. Ses bobininden geçen akım, manyetik alanla etkileşerek Lorentz kuvvetinin oluşmasına neden olmakta; bu kuvvet bobinin ve ona bağlı diyaframın ileri–geri doğrultuda salınım yapmasını sağlamaktadır. Diyaframın bu hareketi havanın sıkışmasına ve gevşemesine yol açarak işitilebilir akustik dalgaların üretilmesini mümkün kılmaktadır. Bu ilişki çoğunlukla

$$F = Bli$$

eşitliğiyle ifade edilmekte; burada B manyetik alan şiddetini, l bobin iletkeninin alan içindeki etkin uzunluğunu ve i bobinden geçen akımı temsil etmektedir (Small, 1971). Ses bobininin, mıknatıs ve manyetik devre unsurlarıyla birlikte

oluşturduğu manyetik sürücü bölgesi, hoparlörün güç kapasitesini ve kontrol edilebilirliğini belirleyen temel yapı olarak değerlendirilmektedir. Tasarım sürecinde bobinin içinde bulunduğu manyetik alanın mümkün olduğunca simetrik ve düzgün olması hedeflenmekte; böylece diyaframın çalışma aralığı boyunca Bl çarpanındaki değişimin sınırlı tutulması ve akım-kuvvet ilişkisinin daha doğrusal kalması amaçlanmaktadır (Colloms ve Darlington, 2018). Literatürde, bu bölgedeki küçük asimetrijelerin dahi geniş diyafram hareketlerinde toplam harmonik bozulmayı (THD) belirgin biçimde artırabildiği vurgulanmaktadır.

Düşük frekanslarda diyaframın tek bir yüzey gibi davrandığı, yüzeyin tamamının benzer genlik ve fazda hareket ettiği kabul edilmektedir. Pek çok modelleme yaklaşımı bu varsayıma dayanır. Ancak frekans yükseldikçe diyafram üzerindeki titreşimlerin sınırlı bir yayılma hızı nedeniyle merkezden kenarlara doğru gecikmeyle iletildiği; bu nedenle yüksek frekanslarda yüzeyin farklı bölgelerinin farklı fazlarda ileri-geri hareket ettiği gözlenmektedir (Colloms ve Darlington, 2018). Bu karmaşık titreşim modları, özellikle orta ve yüksek frekanslarda dalgalı frekans tepkilerine ve düzensiz faz davranışlarına neden olarak tek bir sürücünün tüm işitilebilir bantta dengeli çalışmasını güçleştirmektedir.

Dinamik hoparlörlerde verimliliğin düşük kalmasının temel nedeninin, hareket ettirilen mekanik yapı ile bu yapının etkileşime girdiği hava arasındaki uyumsuzluk olduğu belirtilmektedir. Diyafram ve ses bobini, yüksek ses basıncı düzeylerine ulaşabilmek için belirli bir kütleye sahip olmak zorundadır; buna karşın hava çok daha düşük yoğunluklu olduğundan hoparlöre görece sınırlı bir akustik yük sunmaktadır. Başka bir ifadeyle, nispeten ağır bir mekanik sistem aracılığıyla oldukça hafif bir ortam üzerinde etkili olmaya çalışılmaktadır. Bu dengesizlik nedeniyle amplifikatörden sağlanan elektriğin yalnızca küçük bir kısmı sese dönüşmekte, önemli bir bölümüyse bobin ve çevre yapılarda ısıya dönüşmektedir (Aarts, 2006). Bu nedenle dinamik hoparlörlerin verimlilik değerleri çoğu zaman yüzde birkaç düzeyiyle sınırlanmaktadır.

Düşük frekanslara odaklanıldığında dinamik sürücü davranışının sınırlı sayıda parametre ile başarıyla modellenebildiği, Thiele ve Small'un klasik çalışmalarında ayrıntılı biçimde gösterilmiştir (Thiele, 1971; Small, 1972). Rezonans frekansı (Fs), eşdeğer hava hacmi (Vas) ve kalite faktörleri (Qts gibi) üzerinden bir sürücünün belirli bir kabin hacmiyle nasıl etkileşeceği önceden hesaplanabilmekte; hoparlör-kabin ilişkisi denetlenebilir bir mühendislik çerçevesine oturtulabilmektedir. Böylece tarihsel olarak deneme-yanılmaya dayalı tasarım yöntemlerinin yerini daha öngörülebilir ve optimizasyona dayanan yaklaşımlar almıştır.

Dinamik hoparlörlerin ses endüstrisindeki baskın konumunun ardında yalnızca bu kuramsal birikim değil, aynı zamanda birtakım pratik üstünlükler bulunmaktadır. Yapısal olarak ses bobini, manyetik düzenek, diyafram ve taşıyıcı gövde gibi görece az sayıdaki temel bileşene dayanmaları hem üretim süreçlerini kolaylaştırmakta hem de büyük ölçekli seri üretim sayesinde maliyetlerin düşürülmesini sağlamaktadır (Colloms ve Darlington, 2018). Aynı prensibin milimetre ölçeğindeki mobil cihaz hoparlörlerinden konser sistemlerinde kullanılan yüksek güçlü subwoofer ve line array sürücülerine kadar geniş bir boyut aralığına uygulanabilmesi, bu teknoloji ailesine önemli bir esneklik kazandırmaktadır (Bai ve Liao, 2005).

Güncel manyetik tahrik yapıları, hafif fakat dayanıklı diyafram malzemeleri ve çok yollu sistem düzenekleri birlikte ele alındığında dinamik hoparlörlerin hem stüdyo hem de canlı seslendirme uygulamalarında yüksek ses basıncı üretirken kabul edilebilir seviyelerde toplam harmonik bozulma (THD) sürdürebildiği belirtilmektedir (Colloms ve Darlington, 2018). Ayrıca bu sürücüler için doğrusal ve doğrusal olmayan davranışı inceleyen gelişmiş modelleme tekniklerinin bulunması önemli bir üstünlüktür. Klippel temelli büyük genlikli ölçüm sistemleri ve ısıl davranış modelleri, sürücü performansının ayrıntılı biçimde analiz edilmesine ve tasarım değişkenlerinin buna göre optimize edilmesine olanak sağlamaktadır (Klippel, 2004).

Bununla birlikte dinamik hoparlörlerin yapısal bazı sınırlamaları tasarım ve kullanım aşamalarında dikkate alınması gereken temel noktalar olarak öne çıkmaktadır. Elektroakustik verimliliğin düşüklüğü, uzun süreli yüksek seviyeli çalışmalarda bobin ısınmasına bağlı olarak direncin artması ve çıkış seviyesinin girişe kıyasla daha yavaş yükselmesi, fiilî bir dinamik aralık daralmasına neden olabilmektedir (Klippel, 2004). Toplam harmonik bozulmanın önemli bir kısmının manyetik alanın konuma bağlı değişiminden ve hareketli yapıyı taşıyan esnek bileşenlerin davranışından kaynaklandığı; bobinin manyetik aralık içerisinde ileri-geri hareketi sırasında Bl değerinin sabit kalmamasının ve alan dağılımındaki kaçınılmaz asimetritelerin bozulmayı artırdığı belirtilmektedir (Heng, Shen ve Xia, 2013). Diyaframı merkezleyen esnek yapıların uç bölgelerde daha sert tepkiler vermesi de geniş genlikli salınımlarda ek bozulma bileşenlerine yol açmaktadır.

Orta ve yüksek frekanslarda diyafram üzerinde gelişen karmaşık titreşim biçimleri hem frekans tepkisi hem de yönlendirilebilirlik açısından ilave sınırlamalar getirmektedir. Diyafram çapının dalga boyuna yaklaşmasıyla yüksek frekans bileşenlerinin daha dar bir açıya yoğunlaştığı, eksen dışındaki konumlarda enerji kayıplarının belirginleştiği ve frekans tepkisinde çeşitli dalgalanmaların görüldüğü bildirilmektedir (Chojnacki, 2024). Ayrıca dinamik hoparlörlerin amplifikatör açısından sunduğu yük çoğu durumda basit bir

direnç olarak tanımlanamaz; empedans eğrisinde rezonans bölgesinde belirgin bir tepe oluştuğu, düşük frekanslarda davranışın kapasitif, yüksek frekanslarda ise endüktif nitelik kazandığı bilinmektedir (Small, 1971). Bu durum özellikle düşük empedanslı çok yollu sistemlerde güç amplifikatörlerinin kararlılık koşullarını zorlaştırabilmektedir.

Tüm bu sınırlılıklara karşın dinamik hoparlörler ev içi dinleme sistemlerinden profesyonel seslendirme düzeneklerine, stüdyo monitörlerinden müzik enstrümanı kabinlerine ve taşınabilir elektronik cihazlara kadar ses endüstrisinin hemen tüm alt alanlarında temel dönüştürücü olarak kullanılmaya devam etmektedir. Elektrik ve bas gitar kabinleri, sahne monitörleri ve klavye sistemlerinde kullanılan hoparlörlerin büyük bölümü yine dinamik sürücü temellidir; bu uygulamalarda sürücüler çoğu zaman mutlak doğruluk yerine belirli bir tını karakteri üretmek amacıyla tasarlanmaktadır. Akıllı telefon, tablet, dizüstü bilgisayar ve otomotiv içi bilgi-eğlence sistemlerinde kullanılan mikro hoparlörlerin de aynı temel prensibe dayandığı; ancak sınırlı hacim ve güç koşulları nedeniyle diyafram geometrisi, manyetik düzenek ve taşıyıcı yapının ayrıntılı biçimde optimize edildiği belirtilmektedir (Bai ve Liao, 2005). Genel olarak değerlendirildiğinde dinamik (hareketli bobinli) hoparlörler verimlilik ve bozulma açısından kalıcı sınırlılıklar taşısa da geniş uygulama yelpazesi, maliyet etkinliği ve yerleşik tasarım-ölçüm altyapısı sayesinde günümüz hoparlör teknolojilerinin temel eksenini oluşturmaya devam etmektedir.

Horn (Korno) Tipi Hoparlörler

Horn tipi hoparlörler, elektroakustik tarihindeki en eski hoparlör çözümlerinden biri olmalarına karşın, güncel profesyonel seslendirme pratiklerinde önemini koruyan dönüştürücü yapılar arasında yer almaktadır. Bu tasarımlarda temel hedef, sürücü diyaframının görece yüksek akustik empedansı ile havanın düşük akustik empedansı arasındaki uyumsuzluğu azaltmaktır. Horn gövdesi, dar bir boğazdan başlayarak kesit alanını kademeli biçimde genişleterek, sürücü tarafından üretilen yüksek basınçlı ve küçük kesitli dalgayı, daha düşük basınçlı fakat daha geniş bir alana yayılan bir dalgaya dönüştürür. Böylece diyaframa uygulanan akustik direnç artar, elektrik gücünün akustik güce dönüşüm verimi yükselir ve ses alanı belirli bir uzaysal açı içine odaklanabilir. Dinamik (hareketli bobinli) hoparlörlerin verimlilik ve yön kontrolü bakımından taşıdığı sınırlılıklar göz önüne alındığında, horn yapıların yüksek elektroakustik verimlilikleri, yüksek ses basınç düzeylerine ulaşabilme kabiliyetleri ve öngörülebilir yönlülük davranışları sayesinde özellikle profesyonel seslendirme, sinema ve geniş hacimli mekân uygulamalarında özgün bir konuma sahip olduğu görülmektedir.

Horn tipi hoparlörlerde çalışma ilkesi, sürücü diyaframının doğrudan havayı sürmesi yerine boğaza bağlı sınırlı bir hava hacmi üzerinde yüksek basınç

üretmesi üzerine kuruludur. Horn gövdesinin kesit alanı, boğazdan ağza doğru artarken, dalga bu genişleyen yapı boyunca ilerler; alan büyüdükçe basınç düzeyi düşer. Sonuçta dalga serbest havaya, akustik açıdan daha uygun bir yüklenme koşuluyla açılır ve diyaframa geri yansıyan enerji azaltılır. Birçok tasarımda sürücü diyafram alanı, horn boğaz alanından özellikle daha büyük seçilmekte ve bu iki alan arasındaki oran sıkıştırma oranı olarak adlandırılmaktadır. Sıkıştırma oranının artması, diyaframa uygulanan akustik direnci yükselterek aynı giriş gücüyle daha yüksek ses gücü üretimine imkân tanır. Bu nedenle horn temelli yapılarda elektroakustik verimlilik değerlerinin çoğu dinamik hoparlöre kıyasla belirgin biçimde daha yüksek düzeylere ulaşabildiği bildirilmektedir (Keele, 1975; Kolbrek, 2018).

Orta ve yüksek frekans bölgelerinde kullanılan sıkıştırmalı sürücüler, horn boğazında ortaya çıkan yüksek ses basınç düzeylerine dayanabilecek biçimde tasarlanan özel dönüştürücüler olarak tanımlanır. Küçük ve hafif diyaframların dar bir boğaza bağlanması sayesinde hem üst frekans sınırı genişletilmekte hem de yüksek verimlilik elde edilmektedir. Diyafram ile boğaz arasına yerleştirilen faz tıkaçı, bu yapının kritik bileşenlerinden biri olarak öne çıkar. Diyaframın merkez ve kenar bölgelerinden çıkan dalgalar farklı yol uzunlukları kat ederek boğaza ulaştığında faz iptalleri ve düzensiz bir frekans tepkisi ortaya çıkmaktadır. Faz tıkaçı, diyafram yüzeyini birden fazla kanala bölen ve bu kanalların uzunluklarını dikkatle ayarlayan ara bir eleman olarak tasarlanır. Böylece dalgaların boğaza benzer yol uzunluklarıyla ulaşması sağlanır, faz tutarlılığı iyileşir ve yüksek frekans bölgesindeki frekans tepkisi daha düzgün bir hâl alır (Geddes ve Lee, 2003; Kolbrek, 2018).

Horn tipi hoparlörlerin, dinamik sürücülere göre öne çıkan temel üstünlüğünün yüksek elektroakustik verimlilik olduğu ifade edilmektedir. Horn gövdesinin geometrisi ve sıkıştırma oranı, diyaframa daha büyük bir akustik yük bindirilmesine olanak tanıyarak aynı ses basınç düzeyine ulaşmak için gerekli elektrik gücünü azaltır. Bu durum, özellikle büyük ölçekli seslendirme sistemlerinde, amplifikatör gücü ihtiyacı, soğutma gereksinimi ve enerji tüketimi açısından önemli kazanımlar sağlamaktadır (Keele, 1975). Horn yapıların bir diğer önemli avantajı, ses yayılımının uzayda kontrol edilebilir olmasıdır. Uygun biçimde tasarlanmış bir horn, belirli bir frekans aralığında yatay ve dikey kapsama açısını büyük ölçüde sabit tutabilir; bu sayede geniş dinleyici alanlarında daha homojen bir frekans dengesi ve daha öngörülebilir bir hoparlör-oda etkileşimi elde edilir. Sabit yönlülüklü horn ve dalga yönlendirici tasarımlarında, boğaz bölgesinde daha hızlı, ağza doğru ise daha yumuşak genişleyen gövde formları kullanılarak geniş bir bantta yaklaşık sabit kapsama açısı hedeflenmektedir (Keele, 1975; Geddes ve Lee, 2003). Yüksek verimlilik ve kontrollü yönlülük birlikte değerlendirildiğinde, sıkıştırmalı sürücü-

horn kombinasyonlarının geniş hacimlerde yüksek ses basınç düzeylerine ulaşabildiği ve bunu yaparken bozulma bileşenlerini kabul edilebilir sınırlar içinde tutabildiği belirtilmektedir. Bu nedenle horn temelli sistemlerin sinema salonu, konser seslendirme ve geniş alan duyuru uygulamalarında güncelliğini koruduğu vurgulanmaktadır.

Bununla birlikte horn tipi hoparlörlerde, tasarım ve uygulama aşamalarında mutlaka gözetilmesi gereken çeşitli yapısal kısıtlar da bulunmaktadır. Etkin düşük frekans üretimi için horn ağzının boyutunun, hedeflenen en düşük frekansın dalga boyuna yaklaşması gerektiği genel kabul görmektedir. Bu gereklilik, gerçek anlamda bir bas hornu tasarlandığında oldukça büyük fiziksel boyutlara yol açmakta; taşınabilirlik, maliyet ve mimari entegrasyon açısından önemli sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Horn gövdesinin boğazdan ağza doğru genişleme biçimi ile düşük frekanslarda sağlanabilen yüklenme performansı arasında kaçınılmaz bir ödünleşim bulunduğu, ağız alanının yetersiz kalması durumunda horn çıkışından yayılan dalganın bir kısmının geri yansiyarak gövde içinde duran dalga oluşumuna yol açtığı ifade edilmektedir. Bu iç yansımaların frekans tepkisinde belirgin dalgalanmalara ve tınısal renklendirmeye sebep olduğu belirtilmektedir (Kolbrek, 2018). Özellikle yönlülük kontrolünün öne çıkarıldığı sabit yönlülüklü horn ve dalga yönlendirici tasarımlarında, kesit alanının gövde boyunca büyüme hızında yapılan keskin değişimlerin ve karmaşık iç geometrilerin, yansımaları ve iç modları artırarak hem boğaz empedansında hem de çıkıştaki frekans tepkisinde düzensizliklere neden olabildiği bildirilmektedir. Bu tür sorunları azaltmak amacıyla sayısal modelleme yöntemleri kullanılarak daha yumuşak geçişlere sahip hibrit horn geometrileri üzerinde çalışıldığı ifade edilmektedir (Cinanni, 2020).

Horn tipi yapılarda dikkat çeken bir diğer sınırlama, çok yüksek ses basınç düzeylerinde havanın kendi davranışının da doğrusal olmaktan uzaklaşmasıdır. Boğaz bölgesinde ses basıncı çok yüksek değerlere eriştiğinde, havanın sıkışma ve genleşme süreci ideal doğrusal modele uymamaya başlar; dalga biçimi bozulur ve istenmeyen harmonik ya da ara ton bileşenleri ortaya çıkar (Schurer ve ark., 1994). Bu etkinin, özellikle boğazın görece uzun tasarlandığı veya gövdenin çok yavaş genişlediği hornlarda daha belirgin hale geldiği; buna karşın ev ve stüdyo gibi orta düzey ses basınçlarının söz konusu olduğu dinleme koşullarında genellikle düşük seviyede kaldığı ve çoğu durumda pratik olarak fark edilmediği ifade edilmektedir. Ayrıca gerçekçi bir horn sistemi tasarlanırken yalnızca horn gövdesinin geometrisinin değil, tüm bileşenlerin bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Sıkıştırılabilirliğin diyafram biçimi ve malzemesi, faz tıkaçının kanal düzeni, hornun kabin ve ön panel ile birleşme biçimi, frekans ayırıcı devreler ve bunlara eşlik eden dijital sinyal işleme tabanlı düzeltmeler aynı tasarım bütününe parçaları olarak ele alınmaktadır. Bu durum, horn temelli sistemlerin tasarım ve üretim

süreçlerinin, yalnızca dinamik hoparlörlere dayalı sistemlere kıyasla daha yüksek mühendislik birikimi ve çoğu zaman daha yüksek maliyet gerektirdiğini göstermektedir (Kolbrek, 2018; Cinanni, 2020).

Horn tipi hoparlörlerin yüksek verimlilik ve yönlülük kontrolü gibi özellikleri, onları belirli kullanım alanlarında günümüzde de vazgeçilmez çözümlerden biri hâline getirmektedir. Konser salonları, açık hava festivalleri, stadyumlar ve büyük ibadet mekânları gibi geniş hacimli alanlarda dinleyici sayısı fazladır ve kaynak–dinleyici mesafeleri önemli ölçüde değişkenlik gösterir. Bu tür ortamlarda, tek bir sürücü başına yüksek akustik güç üretebilen ve bu gücü belirlenmiş bir kapsama açısı içinde tutabilen sistemlere gereksinim duyulmaktadır. Sabit yönlülüklü horn yapıları ve line array modüllerinde kullanılan dalga yönlendiriciler, geniş bir frekans aralığında yatay ve dikey kapsama açısının daha kararlı kalmasını desteklemekte; doğrudan ses ile yansımalar arasındaki dengeyi iyileştirmekte ve hedeflenen ses basınç düzeylerine ulaşmak için gerekli amplifikatör gücünü azaltmaktadır (Keele, 1975; Geddes ve Lee, 2003). Sinema sistemlerinde ekran arkasına yerleştirilen ana kanallarda horn tabanlı çözümlerin tarihsel olarak standart hâline geldiği ve güncel çok kanallı formatlarda bu yaklaşımın çeşitli biçimlerde sürdürüldüğü belirtilmektedir. Bazı stüdyo monitörlerinde ve üst düzey dinleme sistemlerinde de dalga yönlendiriciyle bütünleşik horn benzeri çözümler kullanılarak orta–yüksek frekans bölgesinde kontrollü yayılım ve daha kararlı bir dinleme alanı elde edilmeye çalışılmaktadır.

Sonuç olarak horn tipi hoparlörler, dinamik sürücülerin verimlilik ve yön kontrolü bakımından taşıdığı kısıtları önemli ölçüde hafifleten; buna karşılık fiziksel boyut, frekans tepkisinin düzgünlüğü ve tınsal renklendirme gibi açılardan belirli ödünleşimleri gündeme getiren yapılar olarak konumlanmaktadır. Hoparlör teknolojilerinin tarihsel gelişimi bu nedenle yalnızca daha yüksek güç ve kapsam arayışıyla değil, aynı zamanda daha hafif hareketli yapılar, zamanlama parametrelerinin daha hassas kontrolü ve özellikle yüksek frekans bölgesinde artan ayrıntı beklentisiyle biçimlenmektedir. İzleyen bölümde ele alınacak ribbon (şerit) tipi hoparlörler ise özellikle yüksek frekansların yeniden üretiminde son derece hafif iletken elemanlar ve güçlü manyetik alan düzenekleri kullanarak hem horn sistemlerinin hem de klasik dinamik hoparlörlerin belirli sınırlılıklarına alternatif sunan, ayrıntı odaklı bir dönüştürücü yaklaşımı olarak tartışılacaktır.

Ribbon (Şerit) Hoparlörler

Elektroakustik tasarımda başlıca amaçlardan biri, hareketli kütleyi mümkün olduğunca azaltarak sistemin hassasiyetini ve doğruluğunu artırmaktır. Ribbon (şerit) hoparlörler, bu hedefi en doğrudan biçimde hayata geçiren dönüştürücü ailelerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Klasik dinamik (hareketli bobinli)

hoparlör yapılarında ses bobini ile diyafram ayrı bileşenler olarak tasarlanırken, ribbon sistemlerde iletken diyafram bizzat hem akım taşıyan eleman hem de ses üreten yüzey işlevini üstlenmektedir. Diyaframın tamamı güçlü bir manyetik alan içerisinde tek parça bir “akım tabakası” gibi davranmakta ve doğrudan sürülmektedir. Bu sayede, geleneksel diyafram geometrisine sahip sürücülerle karşılaştırıldığında hareket eden kütlenin miligram mertebesine, hatta daha da alt düzeylere indirilebildiği; özellikle orta–yüksek frekans bandında hızlı tepki veren, ayrıntı çözünürlüğü yüksek ve düşük bozulma seviyeleriyle karakterize edilen bir davranış elde edildiği belirtilmektedir (Eargle, 1997; Colloms ve Darlington, 2018).

Ribbon hoparlörlerde diyafram çoğunlukla son derece ince bir metal şerit ya da Kapton gibi ince bir taşıyıcı film üzerine basılmış iletken izlerden oluşan düz bir şerit biçiminde tasarlanır. Bu iletken yüzey sabit bir manyetik alan içerisine yerleştirilir; üzerinden geçirilen ses sinyali akımı ile manyetik alanın etkileşimi sonucunda Lorentz kuvveti ortaya çıkar ve diyafram ileri–geri doğrultuda titreşir. Temel elektromanyetik ilke, dinamik hoparlörlerle aynıdır; ancak akım taşıyan bölge yalnızca dar bir bobin kesimine değil, diyafram yüzeyinin tamamına yayılmış durumdadır. Böylelikle diyaframın her noktasının manyetik alan içerisinde benzer kuvvetlere maruz kalması hedeflenir; kuramsal olarak daha düzgün bir kuvvet dağılımı ve daha sade titreşim modları elde edilmesi amaçlanmaktadır (Eargle, 1997). Diyafram kalınlığı, hareketli yapının kütlesini ve iletken kesit alanını aynı anda belirlediği için verimlilik açısından kritik bir parametre olarak öne çıkmaktadır. Kalınlığın artırılması, iletken kesit alanını büyütürken aynı gerilim altında daha yüksek akım akmasına izin verirken, kütleyi de artırmakta; kuvvet ve kütle birlikte yükseldiğinden ivme yaklaşık olarak sabit kalmakta, buna karşın elektriksel kayıplar arttığı için genel verimlilik azalmaktadır. Bu nedenle ideal bir ribbon diyaframın, mekanik bütünlüğü koruyabildiği ölçüde inceltilmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Eargle, 1997).

Pratik uygulamalarda tamamen düz ve çok ince bir şeridin yeterli mekanik kararlılık sunmadığı, kendi üzerine kıvrılma eğilimi gösterdiği ve istenmeyen rezonanslara açık olduğu gözlenmektedir. Bu nedenle gerçek ribbon diyaframlar çoğunlukla enine doğrultuda ince kıvrımlar verilmiş, oluklu (corrugated) bir geometriyle üretilir. Bu oluklu yapı diyaframın rijitliğini artırmakta, temel rezonans frekansının kontrol edilmesine ve çalışma aralığının güvenli bir bölgede tutulmasına yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda geniş yüzeyli ve ince bir elemanın sarkmadan ya da yıpranmadan çalışmasını sağlar. Verimlilik açısından gerekli incelik ile mekanik dayanım için benimsenen oluklu form arasındaki denge, ribbon hoparlörlerin akım gereksinimini ve kullanılabilir akustik bant genişliğini belirleyen temel tasarım kararlarından biri olarak tanımlanmaktadır.

Elektriksel açıdan bakıldığında ribbon hoparlörler, klasik dinamik sürücülerden belirgin şekilde ayrılmaktadır. Manyetik boşluktaki etkin tel uzunluğunu ifade eden Bl çarpanının görece düşük olması ve iletken diyaframın doğru akım direncinin çoğu tasarımıda bir ohmun bile altında kalması, anlamlı bir ses basınç düzeyine ulaşabilmek için yüksek akımlara ihtiyaç duyulmasına neden olmaktadır (Eargle, 1997). Tipik ses güç amplifikatörleri bu kadar düşük empedanslara uzun süre yüksek akım sağlayacak biçimde tasarlanmadığı için, pratik ribbon sistemlerinde neredeyse her zaman düşürücü bir transformatör kullanılmaktadır. Transformatör, amplifikatörün yüksek gerilim–düşük akım karakterini ribbon diyaframın gerektirdiği düşük gerilim–yüksek akım profilini dönüştürmekte ve aynı zamanda sürücünün görünür empedansını hoparlör zinciriyle uyumlu seviyelere taşımaktadır. Bu elektriksel dönüştürme katmanı, ribbon hoparlörlerin güvenli ve kararlı şekilde sürülebilmesi açısından temel bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir (Colloms ve Darlington, 2018).

Bu yapısal çerçeve sayesinde ribbon hoparlörler özellikle orta ve yüksek frekansların yeniden üretiminde önemli avantajlar sunmaktadır. Diyaframın hem taşıyıcı hem de iletken işlevini üstlenen tek parça, son derece ince bir yapıdan oluşması, hareket eden kütleyi klasik dome tweeter’lar ve küçük çaplı hareketli bobinli sürücülerle karşılaştırıldığında belirgin biçimde azaltmaktadır. Düşük kütle, diyaframın çok kısa sürede hızlanıp yine hızla durabilmesini, küçük genliklerde dahi sinyali yakından takip edebilmesini ve ani dinamik vurgular ile ince ayrıntıların net ve seçilebilir bir biçimde duyulmasını kolaylaştırmaktadır (Eargle, 1997; Colloms ve Darlington, 2018). Diyafram yüzeyi boyunca dağıtılan iletken izler ve manyetik alanın bu yüzey boyunca mümkün olduğunca eşit dağılacak biçimde kurgulanması, diyaframın neredeyse tümüne homojen kuvvet uygulanmasına olanak tanımakta; belirli çalışma koşullarında diyaframın tek parça bir yüzey gibi davrandığı, titreşim biçimlerinin daha düzenli olduğu ve özellikle orta–yüksek frekans bandında frekans tepkisinin görece düzgün, faz davranışının ise daha öngörülebilir kaldığı belirtilmektedir (Eargle, 1997; Colloms ve Darlington, 2018). Geniş ve düz panel geometrisine sahip bazı şerit tabanlı tasarımlarda ses hem öne hem arkaya doğru üretilmekte, uygun yerleşimle birlikte yan duvarlara ulaşan enerji görece azaltılmakta ve dinleyicinin algıladığı stereo sahne, konumlandırma bakımından daha belirgin bir yapı kazanmaktadır (Eargle, 1997; Loudspeaker Types and How They Work, 2010).

Bununla birlikte ribbon hoparlörler, sağladıkları bu üstünlüklere rağmen yaygın kullanımlarını sınırlayan bazı temel teknik kısıtlar içermektedir. Diyaframın çok düşük direnci ve görece sınırlı Bl çarpanı, bu sürücülerin güç amplifikatörü açısından yüksek akım talep eden zorlu bir yük hâline getirmektedir. Bu nedenle neredeyse tüm tasarımlarda düşürücü transformatör

kullanımı zorunlu hâle gelmekte; transformatör ise hem maliyeti ve hacim gereksinimini artırmakta hem de kendi frekans tepkisi, kaçak endüktansı ve çekirdek malzemesiyle ilişkili ek bozulma bileşenlerini sisteme dâhil etmektedir. Bu nedenlerle ribbon hoparlörler, genel tüketici sistemlerinden çok, daha özel kurgulanmış zincirlerde ve nitelikli dinleme senaryolarında konumlanmaktadır (Eargle, 1997; Colloms ve Darlington, 2018). İnce ve oluklu diyafram yapısının izin verdiği hareket mesafesinin sınırlı olması, düşük frekanslarda gerekli geniş diyafram salınımlarının elde edilmesini güçleştirmektedir. Uygulamada şerit sürücülerle güçlü bas üretilmemekte; alt ve alt-orta frekansların mutlaka ayrı woofer ve orta frekans sürücülerini tarafından karşılanması gerekmektedir. Bu nedenle ribbon teknolojisi, tek başına tam bant bir çözüm olmaktan ziyade, çok yollu sistemlerde orta-yüksek frekanslara odaklanan bir bileşen olarak değerlendirilmektedir (Eargle, 1997; Loudspeaker Types and How They Work, 2010).

Doğrudan çalışan ribbon tasarımlarında diyafram boyunca yeterli manyetik alan yoğunluğu sağlayabilmek için çoğu zaman büyük ve güçlü mıknatıs dizileri gerekmektedir. Özellikle geniş yüzeyli panellerde bu mıknatıs düzenekleri toplam kütleyi artırarak hoparlörün ağır ve hacimli bir gövdeye sahip olmasına neden olmaktadır. Diyaframın uzun ve geniş yapısı, yüksek frekanslarda dalga boyuna oranla büyük bir açıklık oluşturarak ses enerjisinin dar bir açı içine sıkışmasına ve dinleme konumunun oldukça sınırlı bir bölgeyle kısıtlanmasına yol açabilmektedir. Üreticiler, bu etkiyi azaltmak için çoğu zaman diyafram genişliğini sınırlandırmakta ve sistemi boyuna uzanan çizgisel kaynak geometrisine yakın tasarlamaktadır. Bazı uygulamalarda ribbon sürücüler, verimlilik ve yön kontrolünü artırmak amacıyla horn yapılarıyla birlikte kullanılmaktadır. Horn yüklemesi, doğrudan çalışan şerit tasarımlarına kıyasla belirgin kazanç artışı ve daha sıkı bir yönlülük kontrolü sağlayabilmektedir. Ancak horn gövdesinde oluşan iç yansımalar, gövde boyunca değişen kesit alanının tetiklediği modlar ve açıklıkta ortaya çıkan rezonanslar, frekans tepkisinde dalgalanmalara ve tınsal renklendirmeye neden olabilmektedir. Bu durum, ribbon teknolojisinin en öne çıkan özelliği olan berrak ve saydam orta-yüksek frekans algısını kısmen gölgeleyebilmektedir (Colloms ve Darlington, 2018; Kolbrek, 2018). Bu nedenle horn ile yüklenen ribbon sistemlerinin, özellikle kritik dinleme ve stüdyo ortamlarında kullanılabilmesi için titiz bir tasarım süreci ve ayrıntılı ölçümlerle desteklenmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Ribbon hoparlörler, söz konusu sınırlılıklarına rağmen belirli kullanım senaryolarında sundukları kendine özgü avantajlar sayesinde elektroakustik alanda ayrı bir niş konum edinmiştir. Güncel hi-fi sistemlerde çoğunlukla tiz sürücü (tweeter) ya da çok yüksek frekanslara odaklanan super tweeter olarak kullanılmakta; 20 kHz'in oldukça ötesine uzanabilen frekans tepkisi

ve yüksek hassasiyetiyle sistemin üst frekans sınırını genişletmekte ve ayrıntı çözünürlüğünü yükseltmektedir. Birçok üretici, dome tweeter'ların yerine veya onlarla birlikte ribbon tweeter kullanarak genel ton dengesini yüksek frekans ayrıntısını öne çıkaracak biçimde şekillendirmeyi amaçlamaktadır. Panel formundaki şerit temelli sistemlerde Magnepan gibi üreticilerin çözümleri öne çıkmakta; bu tasarımlarda iletken şeritler geniş bir panel yüzeyi boyunca düzenlenerek orta–yüksek frekanslar panelin tamamından yayılmaktadır. Kutu tipi hoparlörlere kıyasla kabin içi rezonansların görece sınırlı olması ve hareketli yapıların çok hafif tutulması, bu sistemlerde mekanik kaynaklı bozulmaların düşük kalmasına katkıda bulunmaktadır (Eargle, 1997). Ribbon diyaframlar, bazı stüdyo monitörleri ve üst düzey hi-fi hoparlörlerde orta frekans sürücülerıyla birlikte hibrit kurgular içinde de kullanılmakta; uygun crossover tasarımı ve gerektiğinde DSP tabanlı düzeltmelerle birleştirildiğinde yakın alan dinlemede yüksek çözünürlük, stereo konumlandırmada hassasiyet ve uzun süreli dinlemelerde daha az yorucu bir üst frekans karakteri elde edilmesine yardımcı olmaktadır. İnce form faktörü ve hafif diyafram yapısı, ribbon ve panel tabanlı şerit çözümlerini ayrıca bazı kulaklık tasarımlarında, ince profilli soundbar ve kompakt hi-fi sistemlerinde, mimari/duvar içi hoparlör uygulamalarında da cazip hâle getirmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde ribbon (şerit) hoparlörler, hareket eden kütleyi en aza indirmeye dayalı yaklaşımları ve özellikle orta–yüksek frekans bandında sağladıkları ayrıntı düzeyiyle hoparlör teknolojilerinin gelişim çizgisinde rafine bir aşama olarak görülebilir. Bununla birlikte sınırlı diyafram hareketi, tam frekans aralığını tek başına kapsayamaması ve güç amplifikatörü tarafında özel sürme koşulları gerektirmesi, bu yapının çoğu sistemde başka dönüştürücü tipleriyle desteklenmesini zorunlu kılmaktadır. Benzer biçimde son derece hafif hareketli yapılara dayanan, ancak bu yaklaşımı çok daha geniş bir yüzeye yayıp tek panel üzerinden geniş bantta çalışma hedefiyle birleştiren elektrostatik hoparlör teknolojisi, bu noktada dikkat çeken alternatiflerden biri olarak öne çıkmaktadır. İzleyen bölümde ele alınacak elektrostatik hoparlörler, ribbon ve panel yaklaşımlarının düşük kütle avantajını daha geniş bir frekans aralığı ve yüksek doğruluk hedefiyle bir araya getiren farklı bir elektroakustik çözüm olarak tartışılacaktır.

Elektrostatik (Electrostatic) Hoparlörler

Elektrostatik hoparlörler, ses üretiminde manyetik alan yerine elektrostatik alan temelli bir kuvvet üretim mekanizması kullanmaları nedeniyle, hareketli bobinli yapılardan kökten ayrılan bir dönüştürücü türü olarak tanımlanmaktadır. Temel yapı, her iki yanında delikli iletken levhaların yer aldığı ve bunların arasında son derece ince, düşük kütleli bir plastik film diyaframın (çoğunlukla Mylar) gerili bulunduğu üç katmanlı bir düzenden oluşur (Hunt, 1954).

Diyafram yüzeyi, yüksek yüzey direncine sahip özel bir kaplama aracılığıyla iletken hâle getirilir ve haricî bir yüksek gerilim (bias) kaynağı üzerinden sabit bir elektrik yükü Q ile yüklenir. Ses sinyali ise genellikle yükseltici işlevi gören bir transformatör aracılığıyla, iki iletken levhaya birbirine zıt fazlarda uygulanır. Bu sayede levhalar arasında, sinyalin anlık gerilim değeri V_{sig} ile değişen bir elektrik alan oluşur. Sabit yük taşıyan diyafram, bu elektrik alanın zamana bağlı değişimine tepki vererek ileri-geri doğrultuda hareket eder; çevresindeki havayı sıkıştırıp genişleterek ses dalgaları üretir. “Sabit yük” (constant-charge) çalışma koşulunda diyaframa etki eden kuvvet yaklaşık olarak

$$F = \frac{Q \cdot V_{sig}}{2d}$$

şeklinde ifade edilir; burada d , diyafram ile her bir iletken levha arasındaki mesafeyi temsil etmektedir (Hunt, 1954; Atkinson, 2017). Diyafram üzerindeki yükün yüksek yüzey direnci sayesinde zamanla homojen kalması kritik önem taşır. Yük dağılımı yeterince kararlı tutulabildiği sürece diyaframın iki levha arasındaki konumu değişse bile uygulanan elektrostatik kuvvetin, giriş gerilimiyle yaklaşık doğrusal bir ilişki içinde kaldığı kabul edilmektedir. Quad tasarımlarında benimsenen bu yaklaşım, diyafram konumuna bağlı kuvvet değişimlerinden kaynaklanan temel doğrusal olmayanlıkları bastırması açısından literatürde referans kabul edilmektedir (Atkinson, 2017; Sounds Inc., 2017).

Diyaframın ince bir plastik filminden oluşması ve üzerinde ilave bir ses bobini ya da ayrı bir taşıyıcı yapı bulunmaması, hareketli kütleyi dinamik sürücülere göre belirgin biçimde azaltmaktadır. Düşük hareketli kütle, ses sinyalindeki ani genlik değişimlerine hızlı tepki verilebilmesini, vurmali çalgıların atak bileşenlerinin ve küçük seviye farklarının daha net izlenebilmesini mümkün kılar (Sanders, 1995; Chiang ve Huang, 2015). Hareketli bobinli yapılarda kuvvet, diyaframın yalnızca bobine yakın iç bölgesine uygulanırken, elektrostatik tasarımlarda elektrik alan diyaframın tamamına yayılacak biçimde düzenlenir. Böylece diyafram yüzeyinin geniş bir kısmında benzer ivmelenme elde edilir, panelin kendi mekanik rezonanslarının sese eklenme eğilimi azalır ve yapısal renklenme görece düşük bir düzeyde tutulur (Hunt, 1954; Klippel, 2012).

Sabit yük prensibine dayanan bu çalışma modu, dönüştürme mekanizması açısından görece doğrudan bir ilişki sunmaktadır. Diyaframa uygulanan kuvvetin, diyaframın iletken levhalar arasındaki anlık konumundan bağımsız olarak giriş gerilimiyle yaklaşık doğrusal bir bağıntı göstermeye devam ettiği; hareketli bobinli yapılarda görülen konuma bağlı kuvvet katsayısı ve yay sabiti değişimlerinin elektrostatik tasarımda temel mekanizma düzeyinde bulunmadığı ifade edilmektedir. Yapılan ölçümler, iyi tasarlanmış elektrostatik hoparlörlerin, orta seviye dinamik hoparlörlerde sıkça gözlenen %1–3 aralığındaki harmonik

bozulma oranlarına karşın, yaklaşık %0,1 mertebesinde toplam harmonik bozulma değeri üretebildiğini göstermektedir (Lindos Electronics, n.d.; Atkinson, 2017). Bu özellikler, elektrostatik hoparlörleri şeffaflık, ayrıntı çözünürlüğü ve küçük dinamik farkların izlenebilirliği bakımından dikkat çekici bir alternatif hâline getirmektedir.

Elektrostatik hoparlörler çoğunlukla herhangi bir kabinle çevrelenmemiş ya da yalnızca ince bir çerçeveye desteklenen “açık panel” formunda tasarlanmaktadır. Panelin ön ve arka yüzünden, genlikleri benzer ancak fazları ters iki ses alanı üretilir; dolayısıyla hoparlör, öne ve arkaya doğru güçlü, yanlara doğru ise zayıflamış bir yayılım karakteri sergileyen çift yönlü bir kaynak gibi davranır. Ön ve arka dalgalar yan eksenlerde birbirini büyük ölçüde sönümlediğinden, yanlara giden enerji belirgin biçimde azalır. Bu çift yönlü yayılım yapısı, yan duvarlara ulaşan enerjinin sınırlandırılmasına ve bazı oda modlarının daha zayıf uyarılmasına katkı sağlayarak uygun yerleşimle birlikte özellikle bas bölgesinde oda içi tepkinin daha kontrollü, aşırı kabarmayan bir karakter kazanmasına imkân tanıyabilmektedir (MartinLogan, n.d.; JansZen Audio, 2021).

Teorik üstünlüklerine karşın elektrostatik hoparlörler, uygulamada mutlaka dikkate alınması gereken çeşitli sınırlılıklar da taşımaktadır. Düşük frekans bölgesinde diyaframın ileri-geri hareketine izin verilen mekanik hareket aralığı oldukça sınırlıdır; diyaframın iletken levhalara temas etmemesi için bu sınırın korunması zorunludur. Oysa düşük frekanslarda yeterli ses basınç düzeyine ulaşabilmek için, büyük hava kütlelerinin yer değiştirmesi gerekmektedir. Bu nedenle elektrostatik sistemlerin ya çok geniş yüzey alanına sahip büyük paneller şeklinde tasarlandığı ya da bas bölgesinde çoğunlukla dinamik woofer’lerle desteklendiği görülmektedir (Sanders, 1995; Chiang ve Huang, 2015). Üst frekanslarda ise asıl sınır, daha çok elektriksel özelliklerden kaynaklanır. Diyafram ile iletken levhalar arasındaki hava boşluğunda elektrik alan şiddeti belirli bir eşiğin üzerine çıktığında, bu boşluğun yalıtkan özelliği bozulup kıvılcım atlamalarına izin verebilir; bu durum uygulanabilecek en yüksek sinyal gerilimini ve dolayısıyla özellikle yüksek frekanslarda elde edilebilecek azami ses basınç düzeyini sınırlar (Sanders, 1995).

Elektrostatik hoparlörler güç amplifikatörü açısından da alışılmışın dışında bir yük karakteristiği sunmaktadır. Yapı neredeyse bütünüyle kapasitif bir empedans gösterir; frekans yükseldikçe empedans azalır ve faz açısı belirgin biçimde kayar. Bu koşullarda amplifikatörün yüksek frekanslarda büyük akımlar sağlayabilmesi ve bunu kararlı bir şekilde sürdürebilmesi gerekir. Söz konusu özellik, her amplifikatörün elektrostatik hoparlörlerle güvenli ve öngörülebilir biçimde eşleştirilememesine yol açmakta; bu sistemlerin amplifikatör seçimi açısından daha titiz bir yaklaşım gerektirmesine neden olmaktadır (Hunt, 1954; Sanders, 1995).

Geniş ve düz panel geometrisi, yönlülük özellikleri açısından da belirgin sonuçlar doğurmaktadır. Dalga boyunun panel boyutlarına kıyasla küçüldüğü yüksek frekanslarda yayılım deseni giderek daralmakta, ses enerjisi daha sınırlı bir açı içine yoğunlaşmaktadır. Bunun sonucu olarak, stereo sahnenin dengeli ve doğru biçimde algılanabildiği ideal dinleme bölgesi daralmakta ve dinleyici konumundaki küçük değişimlere duyarlılık artmaktadır. Quad ESL-63 gibi tasarımlarda iletken levhaların halka biçiminde segmentlere ayrıldığı ve gecikme hatları kullanılarak panelin sanal bir noktasal kaynak gibi davranmasının hedeflendiği; bu yaklaşımın söz konusu yönlülük sorununu hafifletmeye yönelik bir çözüm denemesi olarak yorumlandığı belirtilmektedir (Atkinson, 2017). Ön ve arka yüzeyden zıt fazlı olarak ses üreten çift yönlü yayılım, yerleşim açısından da ek gereksinimler getirir. Hoparlör arka duvara çok yakın konumlandırıldığında arkadan yayılan dalga kısa sürede öne dönerek ön dalgayla etkileşime girer; bu etkileşim bazı frekanslarda tarak filtre benzeri yapılar ve tınısal renklenmeler üretebilir. Bu nedenle elektrostatik hoparlörlerin odada arka duvardan belirli bir mesafe bırakılarak yerleştirilmesi ve son konumun ölçümler ya da dikkatli dinleme yoluyla ayarlanması gerektiği vurgulanmaktadır (JansZen Audio, 2021).

Yüksek gerilim beslemesi, hassas elektrot–diyafram geometrisi, ince film kaplamalar ve geniş panel boyutları; üretim maliyetini, kalite kontrol gereksinimlerini ve uzun vadeli güvenilirlik risklerini artıran başlıca etkenlerdir. Yalıtım malzemelerinin yaşlanması, toz ve nem gibi çevresel etkiler, yüksek gerilim altında ek arıza olasılıkları doğurabilmektedir (Sanders, 1995; Wang ve ark., 2021). Bu nedenlerle elektrostatik hoparlörler, geniş kitlelere yönelik genel tüketici pazarından ziyade, daha çok niş ve üst düzey uygulamalara yönelik sistemler olarak konumlandırılmaktadır.

Kullanım alanları incelendiğinde elektrostatik hoparlörlerin, sundukları yüksek şeffaflık, düşük bozulma düzeyleri ve çift yönlü yayılım karakteriyle uyumlu, seçilmiş senaryolar etrafında yoğunlaştığı görülmektedir. En belirgin kullanım bağlamı, ses kalitesinin birincil öncelik olduğu üst düzey hi-fi ve audiofil sistemleridir. Quad, MartinLogan ve benzeri üreticilerin tam aralıklı ya da hibrit (elektrostatik orta–yüksek + dinamik woofer) çözümleri, özellikle geniş dinleme odalarında sahne derinliği ve enstrüman ayrımı bakımından sıkça referans gösterilmektedir (Atkinson, 2017; MartinLogan, n.d.). Uygun akustik koşullar ve yeterli ses basınç kapasitesi sağlandığında elektrostatik tasarımlar, bazı mastering ve kritik dinleme ortamlarında da ayrıntı çözünürlüğü ve küçük dinamik değişimleri izleme açısından avantajlı bulunmakta; bu nedenle kimi stüdyolarda ana ya da ikincil referans sistemi olarak tercih edilmektedir (Sanders, 1995; Broadcast Bridge, 2017). Düşük frekans bölgesinin dinamik subwoofer’lar tarafından desteklendiği hibrit elektrostatik yapılar ise hem film hem de müzik odaklı çok kanallı sistemlerde, elektrostatik panelin hızlı

orta–yüksek frekans karakterini dinamik sürücülerin güçlü bas kapasitesiyle birleştirmeyi amaçlamaktadır (MartinLogan, n.d.).

Elektrostatik tahrik ilkesi, yalnızca odyofil hoparlör tasarımlarında değil, mikro ölçekli uygulamalarda da giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Özellikle MEMS tabanlı mikro hoparlör çalışmalarında, dairesel diyaframlı elektrostatik yapıların titreşim modları ve ses basıncı üretimi ayrıntılı olarak modellenmekte; taşınabilir cihazlarda kullanılabilecek yeni nesil mikro hoparlörler için elektrostatik tahrikin potansiyeli tartışılmaktadır (Chiang ve Huang, 2015; Wang ve ark., 2021). Bu bağlamda elektrostatik hoparlörler, dinamik (hareketli bobinli) hoparlörler, horn tipi yapılar ve ribbon (şerit) sürücülerle birlikte işitilebilir frekans bandında geliştirilen temel elektroakustik yaklaşımların dördüncü halkasını oluşturmaktadır. Söz konusu dört yapı, farklı fiziksel ilkeler (manyetik ya da elektrostatik alan), farklı hareketli kütle düzeyleri ve farklı yayılım karakteristikleri üzerinden aynı hedefe, yani elektriksel ses sinyalinin mümkün olduğunca az bozulma ve yüksek denetimle akustik enerjiye dönüştürülmesine yönelmektedir. Bununla birlikte hoparlör teknolojilerinin gelişimi yalnızca işitilebilir bantla sınırlı değildir. Son yıllarda özellikle ultrasonik taşıyıcılar ve modülasyon teknikleri kullanılarak geliştirilen ultrasonik hoparlör sistemleri, sesi doğrudan işitilebilir aralıkta üretmek yerine 20 kHz üzerindeki frekanslarda oluşturulan dalgaların ortamın doğrusal olmayan yayılım özellikleri aracılığıyla işitilebilir banda “taşındığı” farklı bir yaklaşım önermektedir. Çalışmanın izleyen bölümünde ayrıntılandırılacak bu sistemlerde yalnızca yeni bir sürücü topolojisi değil; aynı zamanda yüksek frekanslı taşıyıcı, modülasyon düzeni ve doğrusal olmayan yayılım fiziği etrafında şekillenen bütüncül bir tasarım anlayışı tartışılacaktır.

Ultrasonik (Ultrasonic) Hoparlörler

Elektrostatik hoparlörlerde iyileştirme odağı ağırlıklı olarak dönüştürücünün kendisinde yoğunlaşırken, ultrasonik hoparlörlerde bu odak giderek hava ortamının kendisine kaymaktadır. Hava, doğrusal olmayan yayılım özellikleri sayesinde adeta ikinci bir dönüştürücü gibi ele alınmakta ve sistemin aktif bir parçası hâline gelmektedir. Temel yaklaşım, havaya çok dar açılı ve yüksek genlikli bir ultrasonik taşıyıcı gönderilmesi, bu taşıyıcının ses sinyaliyle modüle edilmesi ve ardından havanın doğrusal olmayan tepkisi sonucu taşıyıcı üzerinde yeniden işitilebilir frekans bileşenlerinin üretilmesi üzerine kuruludur. Bu tür yapılar literatürde parametrik akustik dizi (parametric acoustic array) olarak adlandırılmakla birlikte, bu çalışmada bütünlüklü biçimde “ultrasonik hoparlör” üst başlığı altında incelenmektedir (Westervelt, 1963; Gan, Yang ve Kamakura, 2012). Teknolojinin kuramsal temeli 1960’lı yıllarda Westervelt’in çalışmalarıyla atılmış; 1980’lerde Yoneyama ve çalışma arkadaşlarının “Audio Spotlight” deneyleriyle pratik hoparlör tasarımlarına dönüşmüş; 1990’lardan

itibaren ise Pompei ve diğer araştırmacıların katkılarıyla müze, perakende, güvenlik ve etkileşimli medya uygulamalarında kullanılan ticari sistemler hâline gelmiştir (Yoneyama ve ark., 1983; Pompei, 1999).

Ultrasonik hoparlörlerin merkezinde, güçlü bir ultrasonik birincil alan üzerinden işitilebilir bir ikincil alan üretme fikri yer almaktadır. İlk aşamada genellikle 40–100 kHz aralığında seçilen dar açılı bir ultrasonik taşıyıcı alan oluşturulur. Bu taşıyıcı çoğu uygulamada piezoelektrik elemanlardan oluşan geniş bir dönüştürücü dizisiyle üretilir ve ses sinyali taşımak üzere genlik modülasyonu (AM), tek yan bant modülasyonu (SSBAM) veya karekök tabanlı AM gibi şemalarla modüle edilir. Havanın durum denklemi doğrusal olmadığından, yani basınç arttıkça ortamın sıkıştırılabilirliği sabit kalmadığından, bu ultrasonik dalgalar yayılım boyunca birbirleriyle etkileşir; taşıyıcının yan bantları arasındaki fark frekansı da işitilebilir ses sinyaline karşılık gelen bileşeni üretir. Westervelt'in geliştirdiği kuramsal çerçeve (Westervelt denklemi, KZK yaklaşımı), ikincil alan genliğinin kabaca birincil ultrasonik basıncın karesi ve yayılım mesafesiyle ilişkili olduğunu; dolayısıyla işitilebilir alan şiddetinin hem taşıyıcı seviyesine hem de havanın doğrusal olmayanlık katsayısına bağlı olduğunu göstermektedir (Westervelt, 1963; Gan ve ark., 2012).

Güncel ultrasonik hoparlör sistemleri bu fiziksel ilkeleri birkaç ardışık katman hâlinde hayata geçirmektedir. Ön işleme (pre-processing) aşamasında karekök alma, tek yan bant türevleri ve çeşitli ön işlem filtreleri kullanılarak ileride havada ortaya çıkacak bozulmalar belirli ölçüde dengelenmeye çalışılır. Bunu izleyen modülasyon katında ses sinyali seçilen şemaya göre ultrasonik taşıyıcıya bindirilir. Ardından, yüksek frekansta çalışabilen güç katları devreye girer; geniş bantlı veya anahtarlama (class D) amfiler piezoelektrik dönüştürücü dizisini besleyerek gerekli düzeyde ultrasonik alan üretir. Dizideki faz ve genlik dağılımı uygun şekilde ayarlandığında uzayda son derece dar açılı bir ultrasonik ışın elde edilir. Bu ışın, havada birkaç on santimetre ile birkaç metre arasında değişen bir mesafe boyunca ilerlerken doğrusal olmayan yayılım etkileri sonucunda işitilebilir ikincil alan belirginleşir. Dinleyici sesi, klasik hoparlörlerde olduğu gibi doğrudan panel yüzeyinden değil, ultrasonik ışının geçtiği hacim içinden geliyormuş gibi algılar; böylece ses üretim süreci, önce katı bir yüzey üzerinde ultrasonik enerjinin üretilmesi, ardından bu enerjinin hava ortamında doğrusal olmayan yayılım yoluyla işitilebilir banda “demodüle edilmesi” şeklinde iki aşamalı bir yapıya dönüşür (Gan ve ark., 2012).

Ultrasonik hoparlörlerin en çarpıcı üstünlüğü, geleneksel hoparlörlerle kıyaslanamayacak kadar dar bir yayılım deseni oluşturabilmeleridir. Taşıyıcı frekansın çok yüksek seçilmesi dalga boyunu milimetre mertebesine indirir; böylece görece küçük bir yüzey alanıyla bile havaya son derece dar açılı

bir ultrasonik alan gönderilebilir. İşitilebilir ses, bu alanın içinde havanın doğrusal olmayan davranışı sonucu oluştuğundan, duyulan sinyal de aynı dar deseni takip eder (Yoneyama ve ark., 1983; Pompei, 1999). Bu sayede benzer fiziksel boyuta sahip hareketli bobinli hoparlörlerle gerçekleştirilmesi güç bir yönlendiricilik düzeyine ulaşmak mümkündür. Söz konusu yüksek yönlendiricilik, aynı ortamda bulunan farklı dinleyicilere birbirini rahatsız etmeden farklı içeriklerin iletilebilmesine; yan alanlara sızan enerjinin sınırlı kalması sayesinde çevresel gürültü katkısının düşük tutulmasına; iyi tasarlanmış dizilerde yan lobların bastırılmasıyla ses enerjisinin belirli bir yüzeye veya dar bir dinleyici alanına odaklanmasına imkân tanımaktadır. Bu özellik, müze ve sergi salonlarında belirli eserlerin önünde duran ziyaretçiye yalnızca o noktada duyulan açıklamalar sunulmasını ya da perakende alanlarında belirli raf veya ürünlere “gizli ses” eklenmesini mümkün kılmaktadır (Kuutti ve ark., 2014).

Piezoelektrik elemanlardan oluşan dönüştürücü dizilerinin ince ve hafif yapılarda tasarlanabilmesi, ultrasonik hoparlörlerin bir diğer önemli avantajıdır. Büyük, hareketli bobinli diyaframlara kıyasla çok daha küçük hacim ve kütleyle çalışılabildiği için bu tür yönlendirilmiş ses sistemleri; tavan içine, ekran çerçevelerine, duvar panellerine veya taşınabilir cihazlara görece kolay biçimde entegre edilebilmektedir. Taşınabilir “süper yönlü” hoparlör prototipleri, elde tutulan cihazlar aracılığıyla hedefe yönelik dar açılı ses alanları oluşturulabileceğini göstermektedir (Nakashima ve ark., 2006). Ayrıca insan–robot ve insan–bilgisayar etkileşimi bağlamında ultrasonik hoparlörler, “gizli” veya yalnızca belirli bir kullanıcıya yönlendirilmiş sesli komutların iletilmesi için kullanılmakta; humanoid robotların konuşurken eş zamanlı olarak çevreyi dinleyebilmesi ya da kalabalık ortamlarda sadece seçili kişilere sesli bilgi aktarılması gibi senaryolarda bu teknolojiye yararlanılmaktadır (Nakamura ve ark., 2009).

Öte yandan ultrasonik hoparlörlerin işitilebilir banttaki genel verimliliği, taşıyıcı frekansta elde edilen yüksek enerjiye karşın oldukça düşük düzeyde kalmaktadır. Kuramsal modeller, işitilebilir bileşenin genliğinin birincil ultrasonik alanın karesi ve yayılım mesafesiyle ilişkili olduğunu gösterdiğinden, anlamlı bir ses basıncı düzeyine ulaşmak için çok yüksek ultrasonik ses seviyelerine ihtiyaç duyulmaktadır (Westervelt, 1963; Gan ve ark., 2012). Bu gereksinim, güçlü güç katlarının, yüksek dayanımlı ultrasonik dönüştürücülerin ve etkin ısı yönetim çözümlerinin kullanılmasını zorunlu kılar. Ayrıca havadaki soğurma katsayısının frekansla birlikte artması, taşıyıcı frekans yükseldikçe menzilin kısılmasına ve sistemin toplam verimliliğinin daha da düşmesine yol açar. İşitilebilir alanın oluşum mekanizması doğrusal olmadığı için bozulma bileşenleri de temel sınırlamalar arasındadır. Hava içindeki karesel etkileşim, hedeflenen fark frekans bileşenine ek olarak istenmeyen harmonikler

ve ara tonlar da üretir; bu nedenle toplam harmonik bozulma ve ara ton bileşenlerinin klasik hoparlörlere kıyasla daha yüksek düzeylerde seyrettiği belirtilmektedir. Pompei'nin (1999) çalışmaları, karekök tabanlı modülasyon, tek yan bant şemaları ve sayısal ön şekillendirme teknikleriyle bu bozulmanın azaltılabildiğini, ancak tamamen ortadan kaldırılamadığını göstermektedir.

Alan oluşum geometrisi, ultrasonik hoparlörlerin bir diğer sınırlayıcı özelliğini oluşturur. Ultrasonik alanın, kaynağın hemen önünde değil, belirli bir mesafeden sonra tam olarak geliştiği kabul edilmektedir. Bu nedenle hoparlöre çok yakın konumlarda işitilebilir ses seviyesi düşük kalmakta; en yüksek algılanan seviye, belirli bir uzaklık aralığında ortaya çıkmaktadır (Calicchia ve ark., 2014). Dinleyici konumunun bu şekilde belirli bir mesafe bandına bağlı olması, küçük hacimli mekânlarda ve dinleyicinin sürekli hareket hâlinde olduğu uygulamalarda tasarım güçlüklerine neden olmaktadır. Ayrıca geniş yüzeyli piezoelektrik diziler elektriksel açıdan büyük bir kapasitör gibi davranır ve sistemin çok yüksek frekanslarda çalışması, güç elektroniği tasarımını zorlaştırır; kullanılan güç katlarının hem bu tür bir yük altında kararlı biçimde çalışması hem de uzun süreli ve yüksek genlikli sürüşlere dayanması gerekir (Tachibana, 2013).

Ultrasonik seviyelerin sağlık açısından sınırlandırılması da tasarımın vazgeçilmez bir bileşenidir. İşitilebilir alanın üretilebilmesi için gerekli yüksek ultrasonik seviyelerin, iş sağlığı ve güvenliği standartlarıyla uyumlu olması zorunludur. Güncel çalışmalar, ticari sistemlerin uluslararası maruziyet sınırlarının altında çalışacak şekilde tasarlandığını belirtmekle birlikte, uzun süreli maruziyetin baş ağrısı, rahatsızlık hissi veya kulakta basınç algısı gibi şikâyetlere yol açabildiğine dikkat çekmektedir (Tachibana, 2013).

Kullanım alanları incelendiğinde ultrasonik hoparlörlerin, yüksek yönlendiricilik ve yoğun mekânsal seçicilik gerektiren niş senaryolarda özgün olanaklar sunduğu görülmektedir. Müze ve sergi uygulamalarında tek bir salon içinde her eser için ayrı bir ses alanı tanımlanabilmekte; dinleyici yalnızca eserin önünde bulunduğu anda açıklamayı duymakta, birkaç adım uzaklaştığında ses seviyesi hızla düşmektedir (Kuutti ve ark., 2014). Perakende ve dijital reklam alanlarında belirli raf veya ekranlara yönlendirilmiş sesli tanıtımlar yapılabilmekte; yalnızca ekrana bakan kişinin duyduğu reklam ya da ürün açıklamaları tasarlanabilmektedir. Panphonics, Holosonics ve Dakota Audio gibi üreticiler, bu tür “hedefli ses” çözümlerini ticari ürünlere dönüştürmüştür. Dar açılı yapı, yalnızca belirli bir bölgede ses alanını değiştiren aktif gürültü kontrol sistemlerinde ve malzeme soğurma özelliklerinin yerinde ölçüldüğü akustik deneylerde de kullanılmaktadır (Tanaka ve Tanaka., 2010). Güvenlik ve tahribatsız muayene gibi özel uygulamalarda ise çok dar bir bölgeye odaklanmış uyarı sistemleri, akustik görüntüleme ve yüzey kusurlarının incelenmesi gibi amaçlarla ultrasonik alanlardan yararlanılmaktadır.

Bu bağlamda ultrasonik hoparlörler, klasik anlamda “genel amaçlı” bir hoparlör türünden çok, yüksek yönlendiricilik ve mekânsal seçiciliğin özellikle arandığı durumlarda başvurulmuş tamamlayıcı bir araç olarak konumlanmaktadır. Toplam verimliliğin düşük oluşu, yüksek güç gereksinimi, sınırlı frekans bandı ve yapısal olarak görece yüksek bozulma bileşenleri nedeniyle, doğrudan yayıcı dinamik hoparlörlerin yerini almaktan ziyade onların yanında belirli görevlere odaklanan özel çözümler kapsamında değerlendirilmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, hoparlör teknolojilerinin yaklaşık son yüz yıllık gelişim sürecini beş ana aile üzerinden inceleyerek dinamik (hareketli bobinli) hoparlörler, horn tipi yapılar, ribbon (şerit) hoparlörler, elektrostatik hoparlörler ve ultrasonik hoparlörler arasındaki ilişkileri ortak bir çerçeve içinde tartışmayı amaçlamıştır. Rice ve Kellogg’un 1920’lerde ortaya koyduğu dinamik hoparlör prensibi, düşük elektroakustik verimlilik ve belirgin doğrusal olmayanlıklar içermesine karşın, maliyet, dayanıklılık, ölçeklenebilirlik ve tasarımının öngörülebilirliği sayesinde günümüzde seslendirme zincirinin başat bileşeni olmayı sürdürmektedir. Küçük taşınabilir aygıtlardan büyük ölçekli sahne sistemlerine uzanan geniş uygulama alanının tek bir temel ilke etrafında kurgulanabilmesi, bu yapının “güncel standart” niteliğini koruduğunu göstermektedir.

Horn tipi hoparlörler ise hareketli bobinli sürücü ile hava arasındaki akustik empedans uyumsuzluğunu azaltarak verimliliği önemli ölçüde artırmakta ve sesin mekân içindeki yayılımının daha sıkı biçimde denetlenmesine olanak tanımaktadır. Özellikle büyük konser salonları, açık hava gösterileri ve sinema sistemlerinde yüksek ses basıncı düzeyi ve kapsama açısının kontrol edilebilir olması gereksinimi nedeniyle horn tabanlı çözümler kritik işlev üstlenmektedir. Bununla birlikte, düşük frekanslarda etkin yükleme için gereken büyük fiziksel boyutlar, horn gövdesi içindeki yansımalar ve geometriden kaynaklanan tınsal renklendirme gibi unsurlar, bu yaklaşımın tasarımında kaçınılmaz tavizleri beraberinde getirmektedir.

Ribbon (şerit) hoparlörler, hareket eden kütleyi asgari düzeye indiren yapıları sayesinde özellikle orta ve yüksek frekans bölgelerinde ayrıntı aktarımı ve ince dinamikleri izleme açısından öne çıkmaktadır. Diyaframın aynı anda hem iletken hem de taşıyıcı görev üstlenmesi, yüzey boyunca daha homojen bir sürüş sağlayarak daha düzenli bir titreşim davranışı sunmaktadır. Öte yandan çok düşük elektriksel direnç, buna bağlı transformatör zorunluluğu, sınırlı diyafram salınımı ve düşük frekanslarda tek başına yeterli düzeyde ses üretememe gibi etmenler, ribbon teknolojisini çoğunlukla çok yollu sistemlerin bir parçası hâline getirmekte; ağırlıklı olarak tiz bölgesine odaklanan bir çözüm olarak konumlandırmaktadır.

Elektrostatik hoparlörler, sabit yük prensibiyle çalışan son derece hafif diyaframları sayesinde toplam harmonik bozulma (THD), şeffaflık ve ayrıntı çözünürlüğü bakımından hoparlör ailesi içinde ayrıcalıklı bir konuma yerleşmektedir. Yüzeyden sürülen ince film yapının, kendi mekanik özelliklerini sese görece az eklemesi, bu teknolojiye özellikle üst düzey ev sistemleri ve seçilmiş kritik dinleme ortamlarında referans niteliği kazandırmaktadır. Buna karşın sınırlı diyafram hareketi, düşük frekanslarda çok geniş panel yüzeylerine duyulan ihtiyaç, güç amfileri açısından zorlayıcı kapasitif yük karakteri ve yüksek gerilimli besleme gereksinimi, elektrostatik hoparlörleri daha çok niş ve yüksek maliyetli bir kategori içinde konumlandırmaktadır.

Ultrasonik hoparlörler ise söz konusu dört yapıdan ayrılarak ses üretimini havanın doğrusal olmayan yayılım özelliklerine dayalı iki aşamalı bir süreç hâline getirmektedir. Öncelikle dar açılı ve yüksek seviyeli bir ultrasonik alan oluşturulmakta, ardından bu alan içerisinde iletilebilir bileşenler yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşımda toplam verimlilik ve bozulma düzeyi klasik hoparlörlere kıyasla daha sınırlı kalsa da sağlanan son derece yüksek yönlendiricilik ve sıkı mekânsal seçicilik, müze ve sergi ortamları, perakende mekânları, insan-bilgisayar etkileşimi senaryoları, özel ölçüm düzenekleri ve güvenlik odaklı uygulamalar gibi bağlama duyarlı alanlarda bu teknolojiyi önemli bir araç hâline getirmektedir.

Bu beş yaklaşım, verimlilik, doğrusal davranış, güç kapasitesi, yönlendiricilik ve oda ile etkileşim gibi temel eksenler üzerinde yan yana konumlandırıldığında, tek bir “ideal hoparlör” tipinden ziyade farklı güçlü ve zayıf yönleri sahip bir teknoloji ailesi tablosu ortaya çıkmaktadır. Horn ve ultrasonik çözümler verimlilik ve yön kontrolü bakımından öne çıkmakta; buna karşılık bant genişliği, tınsal düzgünlük ve tasarım esnekliği açısından daha sınırlı bir profil sergilemektedir. Dinamik (hareketli bobinli) hoparlörler, görece düşük verimliliğe rağmen kabin tasarımı, çok yönlü yapı kurguları ve sayısal düzeltme olanakları sayesinde pratikte en esnek çözüm ailesini oluşturmaktadır. Ribbon ve elektrostatik tasarımlar ise düşük bozulma ve ayrıntı aktarımı açısından üstün nitelikler taşımakla birlikte, yüksek ses seviyeleri ve geniş frekans aralığında tek başına yeterli olamamakta; çoğu zaman hibrit sistemler içinde işlevsel hâle gelmektedir.

Güncel tasarım pratiğinde bu teknolojiler, birbirinin doğrudan rakibi olmaktan çok, aynı sistem içinde farklı frekans aralıklarına ve işlevlere dağıtılmış tamamlayıcı bileşenler olarak değerlendirilmektedir. Dinamik woofer ile horn tipi sıkıştırma sürücüsünün birleştirildiği sahne sistemleri, dinamik bas hoparlörleriyle desteklenen elektrostatik paneller ya da ribbon/AMT tweeter eşliğinde kullanılan orta frekans sürücüler, bu hibrit yaklaşımın yaygın örnekleri arasında yer almaktadır. Böylece her hoparlör tipinin güçlü

olduğu alanlar öne çıkarılırken zayıf olduğu bölgeler diğer teknolojilerle dengelenmekte ve daha dengeli, amaca uygun çözümler geliştirilebilmektedir.

Geleceğe dönük olarak hoparlör tasarımında büyük bir dönüşümün ortaya çıkmasından ziyade, mevcut ilkelerin gelişmiş malzeme teknolojileri ve sayısal sinyal işleme yöntemleriyle bütünleşmesinin belirleyici olacağı öngörülebilir. Yüksek enerji yoğunluklu mıknatıslar, gelişmiş diyafram malzemeleri, katmanlı üretim yöntemleri, entegre DSP yapıları, aktif frekans bölme devreleri, çoklu hoparlör dizileri ve ses yönlendirme algoritmaları hem dinamik hem horn tipi hem de ultrasonik sistemlerde tasarımcılara daha geniş bir hareket alanı sunmaktadır.

Sonuç olarak dinamik (hareketli bobinli) hoparlörler, horn tipi sistemler, ribbon (şerit) yapılar, elektrostatik paneller ve ultrasonik hoparlörler, hoparlör teknolojisinin dünü, bugünü ve geleceği açısından birbirini tamamlayan bir “araç seti” olarak görülebilir. Belirli bir uygulama bağlamında “en uygun” hoparlör tipinin seçimi, artık tek bir fiziksel ilkeye değil; hedeflenen ses basıncı düzeyi, oda akustiği, yönlendiricilik gereksinimi, maliyet sınırları ve sistem entegrasyonu gibi parametrelerin birlikte değerlendirilmesine dayanmaktadır. Bu çalışma, söz konusu beş yaklaşımı ortak bir teknik dil içinde yan yana getirerek hem tasarım kararlarının ardındaki fiziksel gerekçeleri görünür kılmayı hem de gelecekte geliştirilecek hibrit ve bağlama özgü hoparlör çözümleri için bütünlüklü bir referans çerçevesi sunmayı amaçlamıştır.

Kaynaklar

Kitap

- Colloms, M., & Darlington, J. (2018). *High performance loudspeakers* (8th ed.). Wiley.
- Colloms, M., & Darlington, P. (2005). *High performance loudspeakers* (6th ed.). Wiley.
- Eargle, J. (1997). *Loudspeaker handbook*. Kluwer Academic.
- Hunt, F. V. (1954). *Electroacoustics: The analysis of transduction, and its historical background*. Harvard University Press.
- Kolbrek, B., & Dunker, T. (2019). *High-quality horn loudspeaker systems: History, theory and design*. Kolbrek & Dunker.
- Kolbrek, T. (2018). *High-quality horn loudspeaker systems: History, theory and design*. Old School Publishing.
- Sanders, R. (1995). *The electrostatic loudspeaker design cookbook*. Audio Amateur Press.

Yazılı Makaleler

- Aarts, R. M. (2006). Optimally sensitive and efficient compact loudspeakers. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 120(5), 3017–3029.
- Bai, M. R., & Liao, W.-Y. (2005). Acoustic analysis and optimal design of miniature loudspeakers for mobile phones. *Journal of the Audio Engineering Society*, 53(5), 340–347.
- Calicchia, L., Marcoberardino, L., & Simone, S. (2014). Use of the parametric loudspeaker in acoustic diagnostics of panel paintings: Laboratory characterization and on site experimentations. *Journal of the Acoustical Society of America*, 132(4), 2365–2376.
- Chiang, Y.-C., & Huang, K.-C. (2015). Vibration and sound radiation of an electrostatic micro-speaker. *Journal of Sound and Vibration*, 339, 312–326.
- Chojnacki, B. (2024). The dispersion influence of electroacoustic transducer parameters in the design process of miniature loudspeaker arrays and omnidirectional sound sources. *Sensors*, 24(15), 4958. <https://doi.org/10.3390/s24154958>
- Cinanni, D. (2020). Hybrid constant directivity horns. In AES Convention Papers.
- Cinanni, D. (2020, May). Cantilever vibrating element for loudspeaker breakup modes control. In *Proceedings of the 148th Audio Engineering Society Convention*. Audio Engineering Society.
- Gan, W.-S., Yang, J., & Kamakura, T. (2012). A review of parametric acoustic array in air. *Applied Acoustics*, 73(12), 1211–1219.
- Geddes, E., & Lee, L. (2003). Audibility of linear distortion with variations in loudspeaker directivity. *Journal of the Audio Engineering Society*, 51(7/8), 492–499.
- Geddes, E., & Lee, L. (2003). Auditory perception of nonlinear distortion. *Journal of the Audio Engineering Society*, 51(11), 1120–1131.
- Heng, W., Shen, Y., & Xia, J. (2013). Analysis and prediction of loudspeaker large-signal symptoms. *Science China Physics, Mechanics & Astronomy*, 56(7), 1355–1360.
- Keele, D. B., Jr. (1975). A new set of sixth-order vented-box loudspeaker system alignments. *Journal of the Audio Engineering Society*, 23(1), 2–8.
- Keele, D. B., Jr. (1975). What's so sacred about exponential horns? *Journal of the Audio Engineering Society*, 23(1), 14–22.
- Klippel, W. (2006). Loudspeaker nonlinearities. *Journal of the Audio Engineering Society*, 54(10), 907–939.
- Klippel, W. (2012). Modeling the large signal behavior of micro-speakers. In *Proceedings of the 131st AES Convention*.
- Kuutti, J., Leiwo, J., & Sepponen, R. E. (2014). Local control of audio environment: A review of methods and applications. *Technologies*, 2(1), 31–53. <https://doi.org/10.3390/technologies2010031>
- Nakamura, K., Nakadaï, F., Asano, Y., Hasegawa, H., & Tsujino, H. (2009). Intelligent sound source localization for dynamic environments. In *2009 IEEE/RSJ International Conference on Intelligent Robots and Systems* (pp. 664–669). St. Louis, MO, USA. <https://doi.org/10.1109/IROS.2009.5354419>
- Nakashima, Y., Yoshimura, T., Naka, N., & Ohya, T. (2006). Prototype of mobile super directional loudspeaker. *NTT DoCoMo Technical Journal*, 8(1), 25–32.

- Pompei, F. J. (1999). The use of airborne ultrasonics for generating audible sound beams. *Journal of the Audio Engineering Society*, 47(9), 726–731.
- Schurer, B. (1994). Nonlinear acoustic distortion in horn loudspeakers. *Journal of the Audio Engineering Society*, 42(9), 719–728.
- Schurer, H., Berkhoff, A. P., Slump, C. H., & Herrmann, O. E. (1994). Modeling and compensation of nonlinear distortion in horn loudspeakers. *Journal of the Audio Engineering Society*, 42(10), 790–798.
- Small, R. H. (1972). Direct-radiator loudspeaker system analysis. *Journal of the Audio Engineering Society*, 20(5), 383–395.
- Tanaka, N., & Tanaka, M. (2010). Active noise control using a steerable parametric array loudspeaker. *Journal of the Acoustical Society of America*, 127(6), 3526–3537. <https://doi.org/10.1121/1.3409483>
- Tachibana, H. (2013, June). Public space acoustics for information and safety. In *Proceedings of Meetings on Acoustics* (Vol. 19, No. 1, p. 032005). Acoustical Society of America.
- Thiele, A. N. (1971). Loudspeakers in vented boxes: Part I. *Journal of the Audio Engineering Society*, 19(5), 382–392.
- Thiele, A. N. (1971). Loudspeakers in vented boxes: Part II. *Journal of the Audio Engineering Society*, 19(6), 471–483.
- Westervelt, P. J. (1963). Parametric acoustic array. *Journal of the Acoustical Society of America*, 35(4), 535–537.
- Yoneyama, M., Fujimoto, J., Kawamo, Y., & Sasabe, S. (1983). The audio spotlight: An application of nonlinear interaction of sound waves to a new type of loudspeaker design. *Journal of the Acoustical Society of America*, 73(5), 1532–1536.

İnternet Kaynakları

- Audioholics. (2010). Loudspeaker types and how they work. Audioholics. Erişim: <https://www.audioholics.com/loudspeaker-design/loudspeaker-design-cookbook-8> (Erişim tarihi: 21 Ekim 2025)
- Atkinson, J. (2017). Quad ESL loudspeaker measurements. *Stereophile*. Erişim: <https://www.stereophile.com/content/quad-esl-loudspeaker> (Erişim tarihi: 17 Ekim 2025)
- Broadcast Bridge. (2017). Electrostatic loudspeakers in broadcast and mastering. The Broadcast Bridge. Erişim: <https://www.thebroadcastbridge.com/content/entry/9690/loudspeaker-technology-part-11-electrostatic-speakers> (Erişim tarihi: 10 Ekim 2025)
- JansZen Audio. (2021). Electrostatic loudspeaker setup and room interaction. JansZen Audio. Erişim: <https://janszenaudio.com/blogs/issues-in-audio/electrostatic-loudspeaker-attributes-the-mythic-and-the-mythical> (Erişim tarihi: 17 Ekim 2025)
- Lindos Electronics. (n.d.). Quad electrostatic loudspeaker measurements. *Lindos Test Reports*. Erişim: <https://lindos.co.uk/articles/loudspeaker-measurement> (Erişim tarihi: 17 Ekim 2025)
- Magnepan. (n.d.). Technology and products. Magnepan. Erişim: <https://magnepan.com/pages/about-us> (Erişim tarihi: 11 Ekim 2025)
- MartinLogan. (n.d.). Electrostatic loudspeaker technology. MartinLogan. Erişim: <https://www.martinlogan.com/en/what-are-electrostats> (Erişim tarihi: 10 Ekim 2025)
- RAAL Advanced Loudspeakers. (n.d.). Ribbon tweeter technology. RAAL Advanced Loudspeakers. Erişim: https://nnraal.com/product_model_lazy_210-10.html (Erişim tarihi: 10 Ekim 2025)
- Sounds Inc. (2017). The history of Quad ESL loudspeakers. Sounds Inc. Erişim: <https://soundsinc.com/quad-esl-24oct2017/> (Erişim tarihi: 17 Ekim 2025)

Etik Beyan: Bu araştırmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

DEPREM SONRASI ORTAK TRAVMA İLE BAŞ ETME YÖNTEMİ OLARAK MÜZİK: HATAY AKADEMİ SENFONİ ORKESTRASI

Buket Genç¹

GİRİŞ

Anadolu'nun eski yerleşim merkezlerinden biri olan Hatay ilinin merkez ilçesi Antakya, tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapan önemli bir kent olmuştur. Kadim bir kent hafızası olarak değerlendirilen Antakya, tarihten bu yana bilim, sanat, kültür ve gastronomi gibi pek çok alandaki zenginliğini gözler önüne sermektedir. Fakat bu kadar tarihi ve kültürel mirasa sahip bu kadim kent, 6 ve 20 Şubat 2023 tarihlerinde yaşanan Kahramanmaraş depremlerinden en çok etkilenen illerden biri olmuştur. Antakya yaşadığı bu büyük yıkım sonrası çok sayıda insan ve bina kaybı vermiş, şehrin tarihi ve kültürel mirası olan pek çok yeri yerle bir olmuştur.

Hatay Akademi Senfoni Orkestrası 2019 yılında kendi coğrafyasında kültür ve sanat alanında bir dönüşüm yaratma idealiyle kurulmuştur. Tüm dünyanın kültürel zenginliğiyle tanıdığı kadim şehir olan Antakya'nın kültürel ve sanatsal oluşumlar, faaliyetler, fikirler, ekoller açısından da hak ettiği yerde olması amacını taşıyan orkestra Hatay'ın senfonik formda ilk ve tek orkestrasıdır. Orkestra üyelerinin tamamı konservatuvar mezunları, konservatuvar öğrencileri ve müzik öğretmenlerinden oluşur. 6 Şubat'ta yaşadığımız asrın felaketi olarak adlandırılan deprem sonrası orkestra üyelerinin bazıları hayatlarını kaybederken, sağ kalanların bazıları enkaz altından çıkarılmış ve birçoğu sevdiklerini kaybetmiştir. Evleri yıkılan ve enstrümanları enkaz altında kalan orkestra üyeleri şehirlerinden göç etmek zorunda kalır. Yaşanan tüm bu felaketlerden kısa bir süre sonra orkestra, kurucusu Ali Uğur'un öncülüğünde bir süre online olarak daha sonra ise mümkün olabildiğince bir araya gelebildikleri Antakya'ya en yakın şehirlerde toplanarak çalışmalarına devam eder. Sanatın iyileştirici gücüne inanan Hatay Akademi Senfoni Orkestrası, yeni bir yaşamı örmek için müziğin birleştirici gücünü temel alarak faaliyetlerini sürdürmektedir. Bu çalışma, Ali Uğur'la yapılan görüşme çerçevesinde müziğin, yaşanan bu büyük yıkım ve felaket sonrası iyileştirici ve birleştirici bir gücünü Hatay Akademi Senfoni Orkestrası bağlamında incelemektir. Görüşmede araştırmacı tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır.

¹ Doç. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Antakya Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, buketgenc@mku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4156-2793.

Araştırmanın amacı ve kapsamı doğrultusunda formda 12 adet yarı kurgulu soru bulunmaktadır. Görüşmelerden elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiş, Ali Uğur'un ifadelerine doğrudan alıntıyla yer verilmiştir.

1.Toplumsal Travmalarla Başa Çıkma Yöntemi Olarak Müzik

Toplumsal travma; savaş, doğal felaketler, soykırım gibi nedenlerle ekstrem düzeyde ortaya çıkan, kuşaklar boyu sürebilen fiziksel ve psikolojik yaralara yol açan, birlikteliğinde ayrımcılık, yoksulluk ve göç gibi olgularla ağırlaşarak yaşamayı sürdürebilen kollektif bir fenomen olarak tanımlanmaktadır. Savaş, doğal felaketler ve soykırım gibi toplumsal travmaların, yaşamda kalanlar üzerinde ciddi fiziksel, psikolojik ve kültürel etkileri bulunmaktadır (Karatay, 2020, s.374).

Deprem, yangınlar, seller gibi doğal afetler, yalnızca maddi kayıplara değil, aynı zamanda duygusal yıkımlara da yol açar. Bu felaketler sonrası, insanlar sadece kayıplarını değil, aynı zamanda yaşadıkları korku, çaresizlik ve belirsizlik duygularını da taşır. Bu duygular, bireylerin normal yaşamlarını sürdürebilmelerini engelleyebilir, toplumsal travmalara yol açabilir. Toplumsal travma, toplumların geniş bir kesiminin ortak bir felakete tanık olması ve bu felaketten doğrudan etkilenmesi sonucu ortaya çıkar. Bu gibi durumlar, toplumda korku, stres, kaygı gibi duygusal ve psikolojik belirtilerin yaygınlaşmasına neden olur. Toplum, felaket sonrasında sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve toplumsal anlamda da büyük bir sarsıntı yaşar. Bu tür büyük travmalar, bir toplumun ortak hafızasında uzun süre unutulmaz izler bırakabilir^{2**}.

Dünya genelinde en yaygın gerçekleşen ve tahrip edici gücü en büyük olan doğal felaketlerden biri olan deprem, yer kabuğundaki tektonik plakaların ani ve şiddetli bir biçimde birbirine karşı hareket etmesi sonucu ortaya çıkan sismik enerji salınımı olarak tanımlanır. Türkiye, coğrafi konumu itibarıyla dünya üzerinde aktif deprem bölgelerinden birinde yer almakta olup, bu nedenle sürekli ve sık depremlere maruz kalmaktadır. Türkiye'de birinci derece deprem kuşağında yer alan Hatay ili tarihinde pek çok yıkıcı depreme şahit olmuştur. İlin merkez ilçesi olan Antakya Anadolu'nun eski yerleşim merkezlerinden biridir. Somut ve somut olmayan kültürel miras bakımından değerli imgelere sahip olan Antakya, tarihi boyunca her dönem önemli bir kent olmuştur. Tarihinde pek çok yıkıcı depreme şahit olan ve her defasında yeniden kurulan bu kadim kent, 6 ve 20 Şubat 2023 tarihlerinde yaşanan Kahramanmaraş depremlerinde çok sayıda insan ve bina kaybı vermiş, şehrin tarihi ve kültürel mirası olan pek çok yeri yerle bir olmuştur.

Asrın felaketi olarak adlandırılan bu deprem sonrası şehirdeki çoğu insan başka şehirlere göç etmek zorunda kalmış, şehirden ayrılamayanlar ise kısa

2 <https://psikoterapiatolyesi.com.tr/psikoterapi-atolyesi-diyor-ki/felaketler-sonrasi-yasanan-toplumsal-travma-ve-iyilesme-sureci-9675>.

sürede yaralarını sarmaya, tekrardan hayata bağlanmaya çalışmışlardır. Hatay Akademi Senfoni Orkestra üyeleri de - başta orkestra şefi olmak üzere şehirde kalanlarla birlikte - yaşanan bu felaketen sonra ayakta kalmak, yeniden yaşama tutunmak ve yaşadıkları bu travmayı aşmak için müziğin iyileştirici gücüne inanarak çalışmalarına devam etmiştir. Başlangıçta değişim amacı taşıyarak kurulan orkestranın deprem sonrası koruma, elde tutma, yaşatma üzerine hatta birçok noktada yeniden var etme üzerine bir amaç taşıdığını belirten Uğur bu durumu şu sözleriyle ifade eder:

“İlk kurulduğumuzda bu kadar zorluk yaşadık ama şu anki rolümüz bizim ayakta kalıp sanatla iyileşmek ve iyileştirmek olmalı. Şehrimize iyi gelmek, şehrimizin bu durumunda açıkcası. Bu orkestrayı bir amaçla kurduk ve devamlılığını sağlamamız gerekiyordu bu zorluklara karşın yola devam etmeliyiz dedik. Ve depremde biz 4 üyemizi kaybettik orkestradan. Onlara da olan borcumuz olarak düşündük bunu” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Aidiyet temel bir insan güdüsü olarak tanımlanmakta bireyler arası ilişkilerin inşa edilmesinde, geliştirilmesinde ve sürdürülebilir bir hale gelmesinde ise işlevsel bir istek olduğu belirtilmektedir. Ancak kavramsal olarak aidiyet birey ve toplum arasındaki durağan ve organik bir ait olma hali olarak algılanmamalıdır. Tellefsen ve Thomas aidiyeti, “değer verilen bir ilişkiyi, uzun süreli sürdürme isteği” olarak tanımlamaktadır. Aidiyet kavramı bireyin kendini nasıl konumlandığına ve anlamlandırdığına bağlı olarak insana, nesneye, mekâna, komşuluk ilişkilerine, kültüre, siyasete, çeşitli sosyal tabakalara, etnik kökene dayalı olarak da inşa edilebilen akışkan bir kavram olarak nitelendirilmelidir. (Aktaran Sözer, 2019, s.419). Bu tanımlardan hareketle orkestranın ilk kurulduğu günden itibaren sahip olduğu ve depremden sonra daha da arttığı aidiyet duygusunun bu süreçte nasıl bir işlev gördüğü açıklanabilmektedir. Aidiyet duygusunun güçlü bir faktör olduğunu vurgulayan Uğur, bu durumu şu sözleriyle ifade eder:

“Bütün bunlar tamamen aidiyet duygusu. Bu aidiyet duygusu vardı ama depremden sonra bizim her branştan müzisyen networkümüz oluştu. Şu an hem Türkiye’nin birkaç şehrinde hem de Avrupa’nın bir çok şehrinde pek çok müzisyen networkümüz var. Onlardaki aidiyet de bence şuna bağlı bizdeki o ideal ruhu gördüler; her provaya geldiklerinde o ruhu görüp herkes çok şaşkına döndü. Çünkü profesyonel orkestralarda bu ruhu yakalamak çok kolay değil. Bizdeki ruh çok bambaşka, gerçekten bir gönüllülük var bir acının bir araya getirdiği direnç hali var. Herkes ayakta kalmak için direniyor. Kendilerine iyi etmek ve iyi olmak için direniyor” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Topluma etki eden afetler sonrasında afetzedelerin çoğunlukla aynı deneyimi paylaşması, yaşanan olaya ilişkin duygu ve düşünceleri normalleştirmekte, bireylerin aidiyet duygularına katkı sağlamaktadır. Kitlesele etki yaratan travmatik olay yaşayan insanlar, olayın yıkıcılığı bağlamında yoğun stres,

güvensizlik ve çaresizlik içerisinde olurlar. Bu duygularla kendilerini tehdit altında hisseden bireyler için aidiyet, güvenli ilişkiler eskisine göre daha fazla önem kazanmakta ve kendilerini ait hissettikleri gruplara, insanlara yaklaşma eğiliminde olmaktadır (Aktaran Arıca ve Kağnıcı, 2025. s.1818). Uğur'un yukarıdaki söylemleri doğrultusunda orkestranın taşıdığı bu aidiyet duygusu sayesinde nasıl bir arada kaldığını bize gösterir.

2. Hatay Akademi Senfoni Orkestrası'nın Deprem Sonrası Rolü

2.1. Hatay Akademi Senfoni Orkestrası: Kuruluşu

Hatay Akademi Senfoni Orkestrası, kendi coğrafyasında kültür ve sanat alanında bir dönüşüm yaratma idealiyle yola çıkar ve tüm dünyanın kültürel zenginliğiyle tanıdığı kadim diyarın kültürel ve sanatsal oluşumlar, faaliyetler, fikirler, ekoller açısından da hak ettiği yerde olması için 2019 yılında kurulur. Adını 4. Yüzyılda Antakya'da yaşayan filozof Libanius'un kurduğu Antakya akademisinden alan orkestranın şefi Uğur, kendisiyle yapılan görüşme sonrası orkestranın kuruluş hikayesini şöyle anlatır:

"17 kişiyle başladık. Ben bu fikirle gittim arkadaşlarıma. Bir senfoni orkestrası kuracağıma yönelik , gönüllü bir senfoni orkestrası ve sınıf arkadaşlarım, Antakyalı müzisyen arkadaşlarım, akademik eğitim alan arkadaşlarıma gittim ve uzun bir süre bu fikirle ilgili konuştuk. Kimler olur, kimler olamaz, nasıl yaparız diye ve 2019 Eylül ayında ilk buluşmalar başladı. 17 kişiyle başladık ama çok kısa sürede hatırlıyorum pandemi olmadan önce 45 kişiydik tabi koro artı, birkaç kişi de korodan vardı. 17 kişiyle başladık pandemi ne zaman oldu 2020'in mart ayı toplam 6 ayda hatta Palladium'da küçük bir dinleti yaptık ve pandemiyle biz de kapandık" (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Uğur sözlerine 2019 yılında orkestranın senfoni orkestrası olmadığını, gerek deneyim gerekse müzisyen çeşitliliği açısından uygun olmadığını fakat bu durumun depremden sonra değiştiğini ekler. Orkestranın kuruluş amacına da şu sözleriyle devam eder:

"Tabi bunun pek çok sebebi var. En önemli sebebi sanatçı olarak kişisel olarak bir anlam arayışımız yani her sanatçı,her müzisyen bir anlam arayışı içerisinde. Bir de şehrimiz de bir anlam arayışı içerisindeydi. Böyle kadim bir coğrafya, kültürüyle, tarihiyle hatta geçmiş dönemdeki sanatsal faaliyetleriyle olsun, bütün dünyanın bildiği bir tarihe sahip ama 2019'da geldiğimiz aşamada bomboştuk. Şehrin bu anlamsal boşluğunu kendi anlam arayışımızla birleştirdik. Şehrin kültür ve sanat anlamında bir dönüşüm yaratmak amacıyla bu işe giristik. O yüzden bir dönüşüm hareketi diyoruz kendimize o yüzden kuruldu orkestra" (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Fakat Uğur bu amacın deprem sonrası değiştiğini belirtir. Önceden değişme amacı taşıyan orkestranın deprem sonrası koruma, elde tutma, yaşatma üzerine hatta birçok noktada yeniden var etme üzerine bir hedef belirlediğini vurgular.

Bunlara ek olarak orkestranın Antakya’da kurulmasına rağmen adının neden Antakya değil de Hatay olduğu hikayesini şöyle anlatır:

“Antakya hepimiz için çok özel bir noktada o konuda hem fıkirdik. Hatay’dan çok Antakya var. Bu Hatay mı Antakya mı geçmişten beri tartışması hep var. Biz bu orkestrayı kurarken daha kapsayıcıydık, Antakya özelinde değildik. Yani Hatay’ın her ilçesine gidip konser vermek, her ilçesine gidip eğitimler vermek gibi bir idealimiz vardı. O yüzden Hatay diyelim ki daha kapsayıcı olsun” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

2019 yılında Hatay’ın ilk senfoni orkestrası olarak kurulan orkestranın dinleyici kitlesi bulmak konusunda hiç zorlanmadıklarını söyleyen şef Hatay’da özellikle Antakya halkının kültür seviyesi ileri dönük, beğeni eşikleri yüksek insanlar olduğuna, çok kültürlü müziğe de yatkın olduklarına vurgu yapar. Bu bağlamda orkestranın repertuarının da kuruldukları yıldan itibaren dünya müzikleri, halk müziği ve etnik müziklerden oluştuğunu belirtir. Türkiye’nin çok zengin bir müzik kültürü olduğunu, kendimize ait müziklerimize sahip çıkmamız gerektiğini belirterek bu müziklerin senfonik tarzda düzenlemesini yapan şef, pek çok farklı dilde de parçalar seslendirdiklerini sözlerine ekler.

2.2. Faaliyetleri ve Projeleri

Hatay Senfoni Orkestrası Kültür- Sanat Derneği (HSO) bünyesinde faaliyetini sürdüren Hatay Akademi Orkestrası, Hatay’ın senfonik formda ilk ve tek orkestrasıdır. Orkestra üyelerinin tamamı konservatuvar mezunları, konservatuvar öğrencileri ve müzik öğretmenlerinden oluşur. Hatay Akademi Orkestrası bünyesinde kurulan Hatay Çoksesli Korosu’yla bir bütün halinde hareket eder. Kurulduğu yıldan bu yana çeşitli konser, proje, eğitim, atölye faaliyetleri gerçekleştirmiş, çekirdekten dönüşüm hedefiyle çocuk koroları ve orkestraları kurmuştur³. Kurulduğu yıldan itibaren aldıkları akademik eğitimin özellikle çocuklara ve gençlere aktarılması gerektiğini vurgulayan Uğur çocuklar ve gençler için yaptıklarını ve hedeflediklerini şu sözleriyle anlatır:

“2020 yılında, şehrin kendi kültür ve sanat aktörlerini yetiştirmek bizim zamanımızdaki sanat yoksunluğu daha doğrusu bize bu eğitimi verebilecek bir müzik oluşumunun olmamasının verdiği zorluğu bu zamandaki gençlerin yaşamaması amacıyla, özellikle çocukları müzikle tanıştırmak amacıyla bu işe başladık. Çocuklara şunu anlatıyoruz: Bakın siz sadece hobi anlamında değil akademik anlamda da bunun eğitimini alıp bütün kariyerinize karar verip hayatınızı sanatla yaşayabilirsiniz, sanatı anlatıp sanatın onlara dünyayı açabileceğini vs. Bu anlamda eğitimlerini almalarını sağladık. Zaten 2019’da başlayan hayat şimdi meyvelerini veriyor. Şu an 60 çocuğa ücretsiz eğitim veriyoruz. Sanat eğitimi, müzik eğitimi. Ayrıca şimdi liselilerle de başlıyoruz. Onlarda 40 kişi civarında bir de Kırıkhan’da da 30 çocuk var. Toplamda şu

3 <https://hataysenfoniorkestresi.com/index.php/hakkimizda/>.

an 130 çocuğa ücretsiz sanat eğitimi veriyoruz. Buradaki amaç 2019 yılında buradakilerin hayalimdi tabi en büyük hayalimiz bu çocukların konservatuvarlara gittiğini düşünmek gelip burada birşeyler yaptıklarını düşünmek” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Deprem öncesi Meclis Kültür’de konserler verdiklerini belirten Uğur, ayrıca Müze Otel’de bir konserlerinin olduğundan, hatta bu konserde seslendikleri Fairuz’un “Habbaytak” parçasına bir klip kaydı yaptıklarını söyler. Bunlara ek olarak depremden önce 24 Aralık’ta Hatay Doğuş Koleji’nde çocuk orkestrası ve korusuyla, 12 Ocak’da da Antakya Belediyesi Cumhuriyet Kültür Merkezi’nde Çukurova Devlet Konservatuvarı Gençlik Orkestrasıyla konserler verdiklerini belirtir. Deprem sonrası çalışmalarına önce konteyner kentte başlayan orkestra daha az sayı ile çalışmalarına ve konserlerine devam eder. Bu durumu Uğur şu sözleriyle destekler:

“Şu anki orkestra üye skalamız, networkümüz ikiye katladı. Şu an hem Türkiye’de hem de yurtdışında ciddi anlamda kendini Hatay Akdemi Senfoni Orkestrası olarak sunan kadrolu müzisyenlerde var. Yani operada santaçı kendisi mesela senfonide sanatçı ama aynı zamanda etiketi de var. Yani ben Hatay Akademi Senfoni Orkestrası’nın da sanatçısıyım diyor” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Orkestra deprem sonrası gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında çok sayıda konser vermiştir. Uğur konserler dışında bazı projeleri olduğunu da şöyle ifade eder:

“Şu an hala hazırda iki adet Avrupa Birliği projesini yönetiyoruz. İşte biri şimdiki çocuklara yönelik ücretsiz sanat eğitimi biri de Güzel Sanatlar Liselerindeki çocuklara yönelik takviye sanat eğitimi, görüyorsunuz enkazlarda eğitim vermeye çalışıyoruz. Çocuklara ücretsiz bir şekilde dışarıda bir araya gelip hem sosyalleşme hem de derslerine takviye eğitimler vereceğiz” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Konser ve projelerin dışında orkestranın video klipleri ve konser belgeselleri gibi faaliyetleri de söz konusudur. İlk olarak 25 Haziran 2025’te Harbiye Hidro Tesisleri’nde İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) desteği ve Avrupa Birliği katkılarıyla yürütülen Ortaklaşa: Kültür, Diyalog ve Destek Programı kapsamında hazırlanan “Yeni Yaşamın Filizleri” konserlerinin belgeseli yayınlanır. Daha sonra “Bir Antakya Anlatısı”, Deprem’in 1,5 Yıl Sonrası: Hatay’da Umut Arayışı”, “Hatay’da Sanat Işığı”, 6 Şubat Depreminin Yıldönümü”, “Karanlık Zamanlarda Şarkı Söylemek”, “Anka Kuşu Yola Çıkıyor”, “Yıkımdan Doğuşa” adlı belgeselleri yayınlanmıştır. Orkestranın ayrıca internet sayfasında Kültür ve Sanat Derneği tarafından 2024 yılından itibaren her iki ayda bir yayınlanan bülteni bulunmakta, bu bültenler sayesinde izleyici/dinleyici kitlesi faaliyetleri ve projeleri ile ilgili bilgilere ulaşabilmektedir.

2.3. Basında Hatay Akademi Senfoni Orkestrası

Her konserinde Antakya'daki kültürel ifadelerin çeşitliliği dayanışma ve birlikte üretme fikriyle sahneye çıkan Hatay Akademi Senfoni Orkestrası'nın kendileriyle özdeşleşen yapıya uygun biçimde, Klasik Batı Müziği eserlerinin Anadolu'nun senfonik formda düzenlenmiş ezgileri, farklı dillerde ve kültürlerde tınlarıyla, Antakya yöresine ait halk ezgilerini senfonik bir biçimde seslendirmesi gerek sosyal medyada gerekse yerel basında yankı uyandırmıştır. Orkestranın ayrıca proje kapsamında gerçekleştirdiği konserleri uluslararası basında da yer almış bu durum adını daha geniş kitlelere duyurmasını sağlamıştır. Özellikle 2025'de İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) desteği ve Avrupa Birliği katkılarıyla yürütülen Ortaklaşa: Kültür, Diyalog ve Destek Programı kapsamında hazırlanan “Yeni Yaşamın Filizleri” konserleri çok konuşulmuştur.

3. Müzikle Yaraları Sarmak: Hatay Akademi Senfoni Orkestrası

Sanat, bireylerin içerisinde bulundukları durumları ve kendilerini ifade etme gibi birçok değişik gereksinimi karşılar. Bu ifadesel yanı ile birçok sorun ve duygu durumun açıklayıcısı olarak görülen sanat, dışavurum aşamasının eylemsel yanı olan uygulama safhasında bireyin içsel gücünü yükselterek yaşama farklı açılardan bakabilmelerini ve içerisinde bulundukları psikolojilerinin olumlu yönde etkileyerek değişim göstermelerini sağlayan bir terapi yöntemidir. Sanat terapisi olarak adlandırılan bu yöntemin pek çok farklı disiplinle bağı söz konusudur (Bostancıoğlu ve Kahraman, 2017, s.152).

Genel anlamıyla müzik terapisi “müziğin ya da ses, ritim, melodi, uyum gibi müzik elementlerinin nitelikli bir müzik terapisti tarafından bir katılımcıya ya da gruba fiziksel, duygusal, zihinsel, sosyal, bilişsel ihtiyaçların karşılanması amacıyla kullanılmasıdır” (Aktaran Sürü ve Söğütü, 2023, s.345-346). Müzik terapisi, pek çok farklı disiplinlerden yararlanarak çeşitli yöntemlerle veri toplar. Bu çalışma deprem sonrası müziğin orkestra üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla Ali Uğur'la yapılan görüşmeden elde edilen veriler doğrultusunda şekillenir. Yaşanan depremden kısa bir süre sonra Uğur'un öncülüğünde orkestra üyeleri yeniden bir araya gelmiş ve tekrar çalışmalarına başlamıştır. Müziğin yaşanan bu travmayla baş etme yöntemi olduğu anlayışıyla orkestrayı tekrar bir araya getiren Uğur bu süreçte müziğin iyileştirici rolünü şu sözleriyle anlatır:

“Müziğin ortaya çıkış nedenlerinden biri de insanların ortak ritüelleriydi, ortak acılarıydı. Acı özellikle en ortak olduğumuz noktalardan biri. Biz mutlu olduğumuz anlarda da omuz omuza oluyoruz, cenazemiz oluyor, biri kalkıp ağut yakıyor müzik hayatımızın iyi anında da kötü anında da bizi ortaklaştıran bir nokta. Burada acı bizi bir araya getirdi ve bir hikaye yarattı. Birçok insan mesela annelere gidiyoruz burada 6 Şubat olduğunda, iki senedir sokaklara inmeyi tercih ettik biz sahnede olmak yerine. Burada herkesin ortak bir acısı var herkesin o tarihe ait bir hikayesi var. Ve bu insanlar acılarını, yaşadıklarını tek tek anlatamazlar ama söylediğiniz bir şarkıda onbinlerce insan aynı duyguda

buluşuyor. Bu insanlara hikayeni anlat desen belki sana saatlerce hikayesini anlatacak ama iki dakikalık bir şarkı tüm hikayeyi anlatıyor. Bizim konserimize gelen insanlar belki o zamana kadar kendilerini her şeye kapatmışlardı ama bizi dinledikten sonra bir duygu boşalımı yaşıyordu. İsyanla, sinirle belki de hüznle o noktadan sonra iyileşme başlıyor. Müzik bu duyguların dışarı atılımı için çok güçlü bir silah. Bu anlamda müziğin iyileştiriciliğini kullanabiliriz” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Bu doğrultuda orkestra depremden sonra ilk konserlerini 31 Mart'ta Moda Deniz Klübü'nde daha sonra da 1 Nisan'da İBB Cemal Reşit Rey Salonu'nda verir. Orkestra üyelerinin deprem sonrası bu ilk konserlerinde yaşadıkları psikolojik sıkıntıları Uğur şu sözleriyle ifade eder:

“O sıralar şeyi hatırlıyorum, sahneye çıkamayan, tir tir titreyen, ağlama krizi yaşayan arkadaşlar vardı. Onları omuzlarından tutup kaldırdık, sahneye çıktılar. İlk la sesini alıp akord yapmaya başladığımız andaki haliyle şu anki haliyle arasında çok fark var. Bu değişikliği hepimizde görebiliyoruz çünkü hepimizde ciddi bir iyileşme var kendi açımızdan. Tutunmamızı sağladı. Belki hepimiz depresyona girecektik ama müzik bize bir amaç verdi. Bir üretme hali ve zinde kalma hali verdi ve o bizi çok iyileştirdi. Ve şehrimiz de de kesinlikle o karşılaşmaları yarattığı için insanlardaki yansımalarını direk görebiliyorsunuz. Burada müziğin gücü kesinlikle yatsınamaz” (kişisel görüşme, 13 Mart 2025).

Uğur'un söylemleri doğrultusunda yaşanan bu büyük yıkım ve felaket sonrası ayakta kalmak ve yaraları sarmak amacıyla bir araya gelen Hatay Akademi Senfoni Orkestrası verdikleri her konserde, katıldıkları her projede müziğin iyileştirici ve birleştirici gücüne inanarak faaliyetlerini sürdürmektedir.

SONUÇ

Antakya Anadolu'nun eski yerleşim merkezlerinden biri olarak Hatay ilinin merkez ilçesidir. Tarihi ve kültürel anlamda pek çok mirasa sahip bu şehir, 6 ve 20 Şubat 2023 tarihlerinde yaşanan Kahramanmaraş depremlerinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Antakya, yaşadığı bu büyük yıkım sonrası sayıda insan ve bina kaybı vermiş, şehrin tarihi ve kültürel mirası olan pek çok yeri yerle bir olmuştur. Asrın felaketi olarak adlandırılan bu deprem sonrası şehirdeki çoğu insan başka şehirlere göç etmek zorunda kalmış, şehirden ayrılamayanlar ise kısa sürede yaralarını sarmaya tekrardan hayata bağlanmaya çalışmışlardır.

Hatay Akademi Senfoni Orkestrası, Antakya'da kendi coğrafyasında kültür ve sanat alanında bir dönüşüm yaratma idealiyle yola çıkan ve tüm dünyanın kültürel zenginliğiyle tanıdığı kadim diyarın kültürel ve sanatsal oluşumlar, faaliyetler, fikirler, ekoller açısından hak ettiği yerde olması amacıyla 2019 yılında şef Ali Uğur tarafından kurulur. Başlangıçta değişme amacı taşıyan orkestranın deprem sonrası koruma, elde tutma, yaşatma üzerine hatta birçok noktada yeniden var etme üzerine çalışmalarına devam eder. Orkestra, yürüttüğü faaliyetler aracılığıyla müziğin iyileştirici gücünü ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Arıca, F. & Kağnıcı, D.Y.(2025). Kitlel Travmalar ve Toparlanma Süreci, *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (64), 1814-1830, <https://doi.org/10.53444/deubefd.1582858>.
- Bostancıoğlu, B.,& Kahraman, M. E. (2017). Sanat Terapisi Yönteminin ve Tekniklerinin Sağlık – İyileştirme Gücü Üzerindeki Etkisi, *Beykoz Akademi Dergisi*, 5(2), 150-162. <https://doi.org/10.14514/BYK.m.21478082.2017.5/2.150-162>.
- Karatay, G. (2020). Tarihsel/Toplumsal Travmalar ve Kuşaklararası Aktarımı Biçimleri Üzerine, *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, 29(5), 373-379. <https://doi.org/10.17942/sted.767797>.
- Sözer, M. A.(2019). Göç, Toplumsal Uyum ve Aidiyet, *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(28), 418-431, <https://doi.org/10.35675/befdergi.643948>.
- Sürü, D.&Söğütlü, L. (2023). Edvar Müzik Terapi Yöntemi'nin Stres, Mental İyi Oluş, Olumlu/ Olumsuz Duygudurumuna Etkisinin İncelenmesi, *Cyprus Turkish Journal of Psychiatry & Psychology*, 5(4), <https://doi.org/10.35365/ctjpp.23.4.07>.
- <https://hataysenfoniorkestrasi.com/index.php/hakkimizda/>.
- <https://hataysenfoniorkestrasi.com/index.php/category/bulten/>.
- <https://hataysenfoniorkestrasi.com/index.php/category/klipler/>.
- <https://hataysenfoniorkestrasi.com/index.php/category/video/>.
- <https://hataysenfoniorkestrasi.com/index.php/events/>.
- <https://hataysenfoniorkestrasi.com/index.php/category/haberler/>.
- https://www.iletisim.gov.tr/turkce/yerel_basin/detay/hatayda-senfoni-orkestrasindan-ilk-konser.
- <https://ortaklasa.iksv.org/duyuru/hatayda-umudun-ve-dayanismanin-sesi-yankilandi/>.
- <https://psikoterapiatolyesi.com.tr/psikoterapi-atolyesi-diyor-ki/felaketler-sonrasi-yasanan-toplumsal-travma-ve-iyileseme-sureci-9675>.

RADİFE ERTEN'İN TÜRK MÜZİĞİNE ÇOK YÖNLÜ KATKILARI

Beste Esen Biçer¹

Giriş

Türk müzik tarihinde erken Cumhuriyet dönemi çoğunlukla batılılaşma ya da modernizm kavramları ile nitelendirilip incelenmiştir. Bu dönemdeki değişikliklerin birçoğu, yeni bir devlet anlayışının benimsenmesi ve bu doğrultuda gerçekleştirilen reformlar çevresinde şekillenmiştir. Cumhuriyet döneminde birçok alanda uygulanan bu yeni uygulamalar, Batı hayat standartları örnek alınarak biçimlendirilmiş; bununla birlikte, kendi geleneğini ve kültürel birikimini de göz ardı etmeyen bir yaklaşım sergilenmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda geliştirilen inkılap hareketleri içerisinde belki de en dikkat çekicilerinden biri, kadına tanınan olanakların genişletilmesi ve yenilenmesidir. Ayata ve Ergun'a (1998) göre bu süreçte Atatürk reformlarının Türk kadınları açısından özel bir önemi söz konusudur. Reformlar, özellikle eğitim, hukuk, ekonomi ve kültür alanlarında, Türk kadınlarının eşit ve özgür bireyler olarak toplumdaki rollerini güçlendirmiştir". Cumhuriyet döneminde kadına sağlanan bu yeni haklar, Cumhuriyet kadını imajının şekillenmesinde önemli rol oynamış ve her alanda söz sahibi olabilen, iş hayatının tüm alanlarında aktif olarak yer bulan bir kadın temsili oluşturulması hedeflenmiştir. Cumhuriyet öncesinde sınırlı ortamlarda yer bulan ve geleneksel rollerinin dışına çıkamayan toplumun kadın bireyleri, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte birçok alanda söz sahibi olmuş ve desteklenmiştir. Böylelikle kadın birey olarak diğer pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da ön plana çıkmaya başlamıştır. Heykelde Sabiha Bengütaş, tiyatrodaki Afife Jale, edebiyatta Fatma Aliye Topuz ve resimde Mihri Müşfik Hanım gibi isimler, Cumhuriyet'in yeni sanat anlayışına katkı sağlayan öncü kadın sanatçılardır.

Türk müziği ve kadın temalı araştırmalar, müziğin hemen her evresinde besteci, icracı, güfteci ve eğitimci gibi alanlarda aktif roller üstlenen kadın sanatçıların mevcudiyetini açıkça ortaya koymaktadır. Geçmişte Türk kadını, müzik kültüründe önemli bir konuma sahip olmuş ve müzik geleneğinin oluşumuna katkılarda bulunmuştur. Ancak, Cumhuriyet döneminde kazanılan haklar, eğitim düzeyinin artması ve kadının toplum hayatında daha özgür biçimde

¹ Doç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim Bölümü, Ankara, beste.esen@hbv.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3461-2705>

yer alması, yaratıcılığına etki ederek müzikte daha aktif bir rol üstlenmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda kadınlar; müziğin kurumsallaştığı ve okullaştığı ortamlarda ve müzik sektörünün içerisinde icracı, besteci ve hoca gibi vasıflarla yer edinmiş, böylece Türk müziğine çok katmanlı bir şekilde hizmet etmişlerdir. Bu bağlamda Lale Nergis Hanım (1896-1971) (Lebibe İhsan Sezan), Fahire Fersan (1900-1997), Neveser Kökdeş (1900-1962), Laika Karabey (1909-1989), Vecihe Daryal (1912-1970), Hamiyet Yüceses (1916-1996), Perihan Altındağ Sözeri (1925–2008), Sabite Tur Gülerman (1927-1989), Enise Can (1896-1975), Safiye Ayla (1917-1988) Cumhuriyet döneminin öne çıkan saz ve ses sanatçılarıdır. Birçoğunun ayrıca profesyonel koro yönetimi ve eğitimci kimlikleri de bulunmakta olan bu kadın sanatçılar, Türk müziğinin Cumhuriyet dönemi temsili olup icraları, besteleri ve diğer müzikal çalışmaları ile dönemin müzik anlayışının gelişiminde yadsınmayacak katkılar sunmuşlardır.

Çalışmanın konusunu oluşturan Radife Erten de bu kadın sanatçıların birçoğu ile aynı dönemlerde yaşamış ve Türk müziğine şeflik, eğitimci, solist, korist, araştırmacı, besteci kimlikleri ile dönemin özelliklerini yansıtan ve çok yönlü katkılar sağlayarak Türk müziğinin aktarımında ve temsilinde belirleyici bir rol oynamıştır.

Radife Erten, Hilmi Rit'in 12 Ekim 1963 tarihli Ses dergisinde (18) yayımlanan yazısında, müziğe başlama sürecini aktarırken, “ilköğrenimine Beşiktaş'taki 19. İlkokul'da” başladığını ifade etmiştir. Sanatçı İlkokuldayken müzik öğretmeni Hikmet Koptagel Hanım, kendisinin müziğe olan heves ve yeteneğini fark etmiş; bu nedenle onunla özel olarak ilgilenmeye ve çalıştırmaya başlamıştır. Ayrıca, öğretmeni Koptagel Hanım'ın onu Ankara Devlet Konservatuarı'na göndermek istediği belirten Erten, ailesinin bu duruma izin vermediğini de ifade etmiştir. Radife Erten, 1938 yılında Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda memur olarak göreve başlamıştır. Burada, dönemin önemli müzisyen ve sanatçılarından Refik Fersan, Fahri Kopuz, Veli Kanık, Mesut Cemil ve diğer değerli hocalardan dersler alarak müzik bilgisini geliştirmiştir. TRT'de çalıştığı süre boyunca koro şefi, solist ve korist olarak görev yapan Erten, aynı zamanda dönemin önemli bir bestekâridir. 1950'de İstanbul Radyosuna tayin olan Radife Erten, burada radyo programlarının yanı sıra, İstanbul Belediye Konservatuarı olmak üzere birçok müzik kurumunda dersler verip, şeflik yapmıştır. Plak kayıtları ve sahne performansları da gerçekleştiren Erten, İstanbul folkloruna ait çeşitli türkülerini derleyerek Türk müziği repertuvarına kazandırmıştır.

Sanatçı Celal Erten ile evlenmiş ve bu evlilikten Sevgi Erten ile Tuncer Erten adlarında iki çocuğu olmuştur. 1924 yılında İstanbul Beşiktaş'ta doğduğu bilinen Radife Erten, 1998 yılında vefat etmiştir.

Yöntem

Çalışma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak tasarlanmıştır. Araştırmada, Radife Erten'in Türk müziğine yönelik çok yönlü katkılarını ortaya koymak amacıyla doküman incelemesi ve betimsel analiz yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Başta Türkiye Radyo Kurumu dergileri olan Radyo Âlemi, Radyo Haftası vb. olmak üzere, dönemin müzik kurumları ve kültürüne dair yayınlar ile Radife Erten'e ait plak kayıtları incelenmiştir. Elde edilen veriler; Erten'in icra, eğitimcilik, repertuvar araştırmacılığı ve kültürel aktarım alanlarındaki faaliyetlerine göre sınıflandırılmıştır. Böylelikle Radife Erten'in Türk müziğine sunduğu kurumsal, pedagojik ve kültürel boyuttaki katkılar, hem tarihsel hem de müzikolojik bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Bulgular

Radife Erten'e ait veriler değerlendirildiğinde, sanatçının müzik çalışmalarının geniş bir bölümünü öncelikle Türkiye Radyo Kurumu'ndaki faaliyetlerinin oluşturduğu gözlenmektedir. Türkiye Radyo Kurumu, Cumhuriyet döneminde Türk müziğinin kurumsallaşması, aktarımı ve arşivlenmesi bağlamında gerçekleşmiş en önemli adımlardan biri konumundadır. Akpınar ifadelerinde (2024, s.1219), "diğer ülkelerde radyonun gelişiminin XX. yüzyıldan itibaren yaygınlaştığı ve I. Dünya Savaşı'ndan sonraki döneme kadar gelişiminin devam ettiği belirterek, 1938'de Ankara'da, 1949 yılında İstanbul'da resmen yayınlara başlayan radyonun, gerek siyasetçiler gerekse halk için kitle iletişiminde önemli bir iletişim aracı durumuna geldiğini vurgulamıştır".

Radyo yayınlarının başlaması, toplumun birçok alanına katkı sağladığı gibi, kadın kimliğinin resmi kurumlardaki temsil edilme biçimine de farklı bir perspektif kazandırmıştır. Nitekim 1900'lü yıllarda başlayan güzellik yarışmaları, ses yarışmaları ve kadınların yeteneklerini sergileyebileceği çeşitli müsabakalar, toplum hayatına daha kolay adapte olabilmelerine ve popüler bir duruş kazanmasına da olanak sağlamıştır. Bu gelişmeler Cumhuriyet dönemi, kadının sosyal hayattaki farklı rollerini destekleyerek birçok alanda yer edinmesini olanak tanımış; ses sanatçılığı da bu bağlamda öne çıkan alanlardan biri olmuştur.

Çalışmanın konusunu oluşturan Radife Erten'in radyo ile tanışması çocukluk yıllarına dayanmaktadır. "İlkokul öğretmeninin yönlendirmesiyle Nuri Halil Poyraz'dan ders almaya başlayan Erten, henüz 12 yaşındayken, 1936 yılında, İstanbul'daki postane binasının üst katında bulunan radyoda ilk kez mikrofon karşısına çıkmıştır. Okul önlüğüyle Cevdet Kozanoğlu'nun karşısına çıkan Erten, Kozanoğlu'nun kendisini çocuk yaşı olduğu için başlangıçta pek istekli dinlemediğini, ancak Selahattin Pınar'ın Kürdilihicazkâr makamındaki bir şarkısını seslendirdikten sonra büyük bir şaşkınlık yaşadığını ve hemen kendisine radyoda yayın yapma fırsatı verdiğini ifade etmiştir" (Rit, 1963,

s. 22). 1936 yılında İstanbul radyosunda sözleşmeli sanatçı olarak yer aldığı bilinen Erten, Radyo Ambasadör'e taşındığı zaman mevcut sanatçı kadrosunda Mesud Cemil, Sadi Hoşses, Muzaffer İlkar, Müzeyyen Senar, Celal Toksöz ve Tahsin Karakuş ile birlikte çalışmıştır" (Kütükçü, 2012, s. 40).

Radife Erten, 1936 radyodaki çalışmalarına yılında başlamasının ardından, 1938 yılında Ankara Radyosu açıldığında buraya tayin edilmiştir. Taşan (2000, s. 186), sanatçının çocuk yaşta burada göreve başlamasına vurgu yaparak, beş lira yevmiye işe başladığını, o dönemde boyu mikrofona uzanmadığı için şarkılarını ayağının altına konulan bir tabure üzerinde okuduğunu aktarmıştır. Aynı yıl 14 yaşında memur sanatçı olarak Ankara'ya atanan Erten'in, yasal olarak yaşı tutmadığı için resmî kayıtlarda yaşının altı sene büyütüldüğü de bu durumla ilgili dikkati çeken bir başka ayrıntıdır". Radife Erten'in müzik alanındaki yeteneği, meslek yaşamı boyunca girdiği sınavlarda elde ettiği başarılarla da birçok kez onaylanmıştır. Örneğin "1940'lı yıllarda Radyo'ya sınavlarındaki kriterler üst seviyede belirlenmiş olmasına rağmen sınav sonucunda gösterdikleri üstün başarı nedeniyle Radife Erten ve Mefharet Yıldırım iki ayrı ses sanatçısı olarak birincilik kazanmışlardır (Kütükçü, 2012, s. 86).

"Radife Erten'in kendi ifadelerinde de, Radyo ortamında belirli aralıklarla yapılan sınavlarda ve sanatçıların başarılarına göre gruplandırılması süreçlerinde kendisinin 1930'lu yıllardan 1950'li yıllara kadar Ankara Radyosu'nda her üç senede bir imtihanlar vererek terfi ettiğini belirtmiştir" (Rit, 1963, s. 18).

Radife Erten'in müzik yeteneğinin yanı sıra zamanla kazanmış olduğu ileri düzeyde nazariyat bilgisi ve usullere olan hâkimiyeti, çalıştığı kurumda birçok kez kendisine öncelik tanınmasına ve pozisyonunu sağlamlaştıran bir durum olmuştur. Öyle ki bu durum Kütükçü'nün aktardığı bir olayla şöyle örneklendirilmiştir. "Radyoda uygulanan denetim ve uzaklaştırma listelerinde adı geçmesine rağmen, Erten için kullanılan "Türk Musikisi Nazariyatını en iyi bilen, gelmiş geçmiş usullere en hakim kadın okuyucu" nitelendirmesi, radyodan uzaklaştırılma ihtimalini ortadan kaldırmıştır (Kütükçü, 2012, s. 86-172). Radife Erten, müzikal bilgisinin yanı sıra sesi ve icracılığı ile de takdir toplayan bir sanatçıdır. Rüştü Şardağ (1953, s. 4), Erten'in müzikal bilgisinin yanı sıra sesi ve yorum gücüyle de büyük beğeni topladığını şu sözlerle ifade etmektedir: "Kadın sanatçılar arasında onun kadar sade, dalgasız ve tertemiz bir sesle okuma başarısını gösteren birine rastlamak zordur. Onun sesinde bazen isyanın, bazen derin bir kederin, bazen de coşku ve sevinç dolu bir taşkınlığın izlerini duymak mümkündür. Bu güçlü etkinin kaynağı ise, Erten'in son derece iyi kullanılmış, kusursuz bir şekilde ayarlanmış ve tamamen kontrol altında tuttuğu bir ses aygıtına, yani mükemmel bir hançereye sahip oluşudur".

Kuruluşundan itibaren Ankara Radyosu'nun, yalnızca bir yayın kurumu olmanın ötesinde, Türk müziği açısından bir okul işlevi gördüğü anlaşılmaktadır.

Dönemin önemli sanatçıları bu kurumda dersler vermiş, kendi yetiştirdikleri öğrencilerden oluşan yeni sanatçı kadrolarını bu şekilde oluşturmuşlardır. Radife Erten, Ankara Radyosu'nu bir "mektep" olarak gördüğünü birçok kez ifade etmiştir. Sanatçı, o dönemde oldukça zorlu çalışma süreçlerinden geçtiklerini; stüdyolarda üç-dört saat boyunca kesintisiz çalıştıklarını, Nuri Halil Bey ve diğer hocaların sık sık gelerek öğrencileri kontrol ettiklerini ve çalışmalarını yakından takip ettiklerini belirtmiştir. Erten, bu disiplinli ortamın bir sonucu olarak, çalışmayan öğrencilerin stüdyodan çıkışlarında kulaklarının çekilerek cezalandırıldığını da dile getirmiştir (Ahıska, 2005, s. 60-64). Radife Erten, Ankara Radyosu'nda görev yaptığı dönemde Nuri Halil Poyraz, Kemal Niyazi Seyhun, Refik Fersan, Fahri Kopuz, Veli Kanık, Nurullah Şevket Taşkiran, Ruşen Kam, Vecihe Daryal, Halil Bedîi Yönetken ve Cevat Memduh Altar gibi dönemin önde gelen hocalarından faydalanmıştır (Rit, 1963, s. 18).

Radyo denilince akla gelen önemli isimlerden biri de kuşkusuz Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil'dir. Mesut Cemil, Radife Erten'in müzik kariyerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Cevdet Kozanoğlu'nun desteğiyle 1948 yılında Ankara Radyosu sınavına giren Erten, yaklaşık 55 dakika süren bu sınavın ardından Mesut Cemil tarafından değerlendirilmiştir. Mesut Cemil, "Bunu hoca yaparsak en küçükleri, diğerleri gücenir" demesine rağmen Erten'e hocalık payesi verilmiştir. Böylece Radife Erten, 1951 yılına kadar solistliğinin yanı sıra öğretmenlik görevini de sürdürmüştür (Taşan, 2000, s. 186).

Radife Erten'in Ankara Radyosu'ndaki görev sürecinde Mesut Cemil'in yardımcılığını yaptığı ve zamanla Klasik Koro öğretmenliğine kadar yükseldiği de bilinmektedir (TRT, 2008). Bu dönemde Radife Erten, radyonun koro çalışmalarını bizzat yönetmiş ve düzenlemiştir. Özer'in (1995'ten akt. Büyükduman & Turgay, 2020, s. 651) aktardığına göre, "Mesut Cemil radyoda düzenli koro çalışmaları yürütmüş ve bu kapsamda çeşitli topluluklar oluşturmuştur. Tarihi Türk Müziği Korosu'nun bir devamı niteliğinde olan Klasik Koro, Küçük Koro, Kadınlar Topluluğu, Beraber ve Solo Şarkılar Topluluğu, Karma Fasıl Topluluğu, Tasavvuf Müziği Korosu; ayrıca Yurttan Sesler Korosu'nun uzantısı sayılabilecek Yurttan Sesler Bağlama Takımı, Beraber ve Solo Türküler, Yurttan Sesler Erkekler Topluluğu, Yurttan Sesler Kadınlar Korosu bu dönemde faaliyet göstermiştir". Radife Erten'in Mesut Cemil'in yardımcılığını yaptığı yıllarda, söz konusu korolarda eğitici, yardımcı, korist ve solist olarak birden fazla görev üstlenmiş olma olasılığı oldukça yüksektir.

Radife Erten'in İstanbul Radyosu'na geçişi 1950'li yıllara rastlamaktadır. Sanatçı, bu kurumda da tıpkı Ankara Radyosu'nda olduğu gibi solist, eğitmen ve şef olarak görev yapmıştır. Erten, Türk müziğinde kadın şeflik alanındaki öncü isimlerden biri olmasıyla da dikkat çekmektedir. Radife Erten yalnızca

TRT bünyesinde değil, aynı zamanda İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda da eğitim vermiş ve şeflik yapmıştır. Bu görevleri sayesinde pek çok öğrencinin yetişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. “Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti tarafından düzenlenen konserler, başlangıçta Taksim Belediye Gazinosu'nda, 1954 yılından itibaren ise Şan Sineması'nda pazar sabahları gerçekleştirilmiştir. Bu konserler halk tarafından büyük ilgi görmüş, radyo yayınları aracılığıyla da geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu dönemde zaman zaman Kemal Gürses, Emin Ogan, Mefharet Yıldırım ve Radife Erten İcra Heyeti'nde şeflik görevini üstlenmiştir” (İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2025).

Radife Erten'in İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda şeflik görevi üstlendiğine dair bir başka bilgi de Nevzat Atlığ'ın (Ayvazoğlu, 2015, s. 80) ifadelerinde yer almaktadır. Atlığ, radyoya girdiğinde yaklaşık kırka yakın değerli solistin görev yaptığını, bu sanatçıların çoğunun Ankara Radyosu'nda yetişip daha sonra İstanbul'a geçtiğini belirtmektedir. Bu sanatçılardan bazılarının sahne çalışmalarına yöneldiğini, bazılarının ise Konservatuvar İcra Heyeti'nde görev aldığını ifade etmiştir. Atlığ'a göre Mefharet Yıldırım, Muzaffer Birtan, Radife Erten ve Mustafa Çağlar gibi isimler, bu güçlü kadro içinde yer alan önemli sanatçılardandır.



Resim 1. (Duygulu, 2024:150)

Bilindiği üzere Cumhuriyet dönemi Halk Müziği çalışmalarının ve derleme faaliyetlerinin “Dârü'l-Elhân” ve İstanbul Belediye konservatuvarı öncülüğünde Rauf Yekta, Mahmut Ragıp Gazimihal, Yusuf Ziya Bey (Demircioğlu), Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai Asaf gibi dönemin önemli araştırmacılarıyla geliştiği bir dönemi de simgelemektedir. Bu dönemde Halk müziğine dair tüm

verilere ulaşılmaya çalışılmış ve kayıt altında toplanmıştır” (Şenel, 1999, s. 110). Dârü'l-Elhân adına resmi ve özel derlemelerle toplanıp yayımlanan türküler, o dönemin sanatçıları tarafından da ilgiyle karşılanmış, öyle ki bu repertuarın aktarılması ve tanıtılması adına Klasik Fasil sonlarında da bir kısmı icra edilmeye başlanmıştır. Ayrıca dönemin Klasik Türk Müziği sanatçılarının pek çoğunu, bu ilk örnekleri plaklara seslendirerek ve bu türkülerin kayıt altına alınması ve popülerleşmesine katkı sağlamışlardır. Radife Erten de bu bağlamda halk müziği repertuarına önemli katkılarda bulunmuş; birçok türküyü seslendirerek albümlerinde yer vermiş, böylece bu eserlerin yeniden hatırlanmasını sağlayarak sonraki nesillere aktarımına, kayıt altında olmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca, repertuarında kendisinin derlediği türkülere de yer veren Erten'in, bu derleme çalışmalarını nasıl ve kimlerle ne şekilde yaptığını ve dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak bu faaliyetlerin, sanatçının görev yaptığı dönemde İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından yürütülen geniş kapsamlı derleme çalışmaları sırasında gerçekleştirilmiş olma ihtimali yüksektir. Sanatçının seslendirdiği türküler arasında dönemine damgasını vuran ve halk arasında daha çok “Mavilim” olarak bilinen “Rast Geldim İki Cane” öne çıkmaktadır. Erten'in derlediği diğer türküler arasında “Dağın Mazıları Çift Gezer Kuzuları” ve “Ördeksiz Göllerde Avın Avlama” gibi eserler de yer almaktadır.

Radife Erten, halk müziği repertuarına ait birçok türküyü, koşma ve mani tarzındaki anonim eseri de seslendirmiştir. Kim Görmüştür Güzellerin Vefâsın, Yol Üstünde Kara Kuzu, Belgrad Kalesi Zemlin Ovası, Memo Gelir Sîne Sîne, Kaleden İndirdiler Kırat'a Bindirdiler, Gemilerde Talim Var ve Suya İner Tavşanlar gibi eserler, sanatçının yorumladığı anonim türküler arasında yer almaktadır. Erten, bu çalışmaları sayesinde günümüzde birçok müzik notası ve icra kaydının kaynağında “Radife Erten'den alınmıştır” ibaresinin yer almasını sağlamış; böylece halk müziği repertuarının güvenilir ve kaynak niteliğinde icracılarından biri olarak kabul edilmesini mümkün kılmıştır.

Radife Erten, taş plak kayıtları yaparak Türk müziğine ait birçok eseri seslendirmiş olup, albümleri Columbia plak şirketine aittir. Bu şirket, Türkiye'deki albüm sektörünün ilk temsilcilerinden biri olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Kayıt teknolojisinin gelişmesiyle birlikte, Türk müziğinde sesli verilere ulaşmak mümkün hale gelmiş, bu durum müziğin aktarımında önemli bir rol oynamıştır. Türk müziğinin gelişiminde merkez konumda olan İstanbul'da, 1900'lü yıllardan itibaren çoğunlukla yabancı kaynaklara dayanan plak firmalarının faaliyet gösterdiği görülmekte olup, bu firmaların en popüler olduğu dönem Cumhuriyet Dönemi olmuştur. Ünlü (1991), konuyla ilgili olarak taş plak serüveninin ikinci evresini Türk müziğinin “Altın Çağı” olarak nitelendirerek bu dönemin Cumhuriyet'in ilk yıllarından

1940'lı yıllara kadar sürdüğünü belirtmektedir. Ayrıca, 1925'te mikrofonlu kayıt sistemine geçilmesi, 1929'da Sahibinin Sesi (The Gramophone Company) tarafından Gramofon Türk Limited Şirketi Fabrikası'nın faaliyete başlaması ve 1931'de EMI çatısı altında Odeon, Columbia, Pathé ve Parlophon firmalarının birleşmesi, dönemin müzik endüstrisinin gelişiminde etkili unsurlar olarak değerlendirilmektedir (Akt. Barutçu, 2019, s. 87).

Radife Erten'in "1951 yılında İstanbul Radyosuna tayin edilmesinin ardından, Columbia firmasıyla beş taş plak doldurduğu bilinmektedir" (Taşan, s.186). Sanatçının ulaşılan taş plak kayıtlarında, "Seni Sevmek Bir Suç İse", "Bahar Pembe Beyaz Olur", "Arabaya Taş Koydum", "Mavilim", "Seni Seven Yok Beni Seven Çok", "Aşkın Uyuyorken O Derin Uykularında", "Sahile Pek Yakın Bir Yuva Kurdum", "Sâkiya Canım Nedir Bu Esrar", "Sevdalı Ela Gözlerinin Kurbanı Oldum" ve "Silemem Bir Gün Hayalimden O Dilber Kadını" gibi Türk müziği repertuarına ait eserleri seslendirdiği görülmektedir. Radife Erten'in sonraki yıllarda da çeşitli kayıtlarının albüm haline getirilmesinin yanı sıra bir diğer öne çıkan özelliği de sahne çalışmalarında yer alan bir solist olmasıdır. "Kent eğlence kültürünün yeni yüzü olarak imajını yenileyen gazinolar, sosyo kültürel değişime ayak uydurarak, geleneksel müziğin sığınağı, ifade mekânı kimliğinden sıyrılmış; solist arayışıyla, artist arayışıyla sanatçı kadrolarının oluşturmuş, assolist kimliğini güçlendirmiş ve böylelikle yeni yıldızlar yaratmıştır" (Çınar, 2019, s. 51-52). Yıldız ve assolist kimliklerinin oluşumunu sağlayan Gazino ve diğer müzikli mekânlar, her ne kadar piyasa müziği olarak adlandırılan icralarla anılsa da, esasında sanatçının yeteneklerini üst düzeyde sergilemesini gerekli kılan, kaliteden yoksun icralara yer vermeyen, disiplinli bir sahne kültürünü beraberinde getiren bir anlayışı da sergilemekteydi. Öyle ki 1950'li yıllarda Türkiye'de bir tür "altın çağ" yaşamaya başlayan gazino ve benzeri eğlence mekânları, yalnızca eğlence, moda, rekabet ve alaturka-alafranga karşılaşmasının sahnesi olmakla kalmayıp, aynı zamanda eğlence kültürünü şekillendiren ve yeni sanatçılar yetiştiren birer okul işlevi de görmüştür. Bu süreçte Safiye Ayla, Zeki Müren, Perihan Altındağ Sözeri, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Zehra Bilir ve Deniz Kızı Eftalya gibi pek çok ünlü isim gazinolarda en çok aranan sanatçılar arasında yer almıştır (Işıktaş, 2021, s. 15).

1951 yılındaki Radyo Haftası dergisinde yayımlanan Badi Süha Eyüboğlu'nun "Radife Erten sahne mikrofonuna çıktı" başlıklı yazısında, Türk musikisine hâkim bir sanatçının radyodan ayrılıp gazinolarda çalışmaya nasıl razı olduğu sorusuna karşılık Erten, 'Ben piyasaya değil, piyasa bana tabi olacaktır' diyerek sözlerine şöyle devam etmiştir (1951, s. 8-9) "Gazino olsun, yazlık bahçe olsun, buralara devam eden musiki severlerin zevkine hizmet etmek boyumun borcudur. Bu gibi yerlerde musikimizin kalitesini üstün tutarsak, daima iyi, güzel ve zevkli eserler okursak, öyle sanıyorum ki halkımız

haddi zatında bayağı, kötü şarkılardan nefret eder. Yeter ki biz ona daima güzel işlenmiş sanat süzgecinden geçmiş eserler verebilelim demiştir. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere, Erten, sanat anlayışından ödün vermeden bu programlarda yer almış bir sanatçıdır. Ancak, her ne kadar sahnedeki duruşu ve tavrını korumayı sürdürse de, Erten bazı müzikseverlerin yanı sıra radyo çevrelerinden ve belediye konservatuvarından olumsuz tepkiler almıştır. Hatta bir dönem belediye konservatuvarından uzaklaştırıldığı da bilinmektedir. Buna rağmen sanatçı, dönemin popüler eğlence mekânları olan Tepebaşı Gazinosu, Küçük Çiftlik Gazinosu, Bebek Gazinosu ve Çakır Gazinosu gibi önde gelen sahne mekânlarında yer almış ve bu programlarda pek çok tanınmış sanatçıyla aynı sahneyi paylaşmıştır. Örneğin, Hiçyılmaz'ın Sabah gazetesinde yayımlanan yazısında, Mualla Mukadder'in yaz sezonu için Bebek Gazinosu ile anlaşma yapacağı ve böylece Hamiyet Yüceses, Sabite Tur ve Radife Erten'in yer aldığı güçlü bir kadro oluşacağı belirtilmiştir.

“Radife Erten'in icrası, şefliği, öğreticiliği, araştırmacılığı ve üst düzey müzik bilgisinin yanı sıra öne çıkan bir başka özelliği de besteci olmasıdır. Erten'in bilinen ilk bestesi askerde olduğu süreçte eşine ithafen yazdığı “Saçına Taktığım Güller Solmadan” isimli hüzzam makamındaki şarkısıdır (TRT, 2008). “Radife Erten'in gerçekleştirdiği bestecilik çalışmaları, teknik açıdan üstün bir yeterliliği ve titiz bir sanatsal zevki yansıtmaktadır. Ankara Radyosu'ndaki görevi sırasında ortaya koyduğu ilk eserler dahi, dönemin önde gelen sanatçıları ve hocaları tarafından büyük takdir görmüştür. Sanatçının üslubunu açıkça ortaya koyan bu bestelerde, uzun soluklu, kesintisiz ve özenli çalışmaların ürünü olmaları nedeniyle herhangi bir teknik kusura rastlanmadığı dikkat çekmektedir.

Erten'in bestecilik sürecine dair ilginç bir anekdot, Ankara Radyosu'nun dinlenme salonunda Edipoğlu'ndan bir güfte yazmasını istemesiyle başlamıştır. Edipoğlu'nun buna karşılık olarak,

Bana her şey senden gelir

Çık ufkuma hemen belir!

Ruhum seninle yükselir

Çık ufkuma hemen belir!

şiiirini yazıp sanatçıya verdiği aktarılmaktadır. Erten, bu güfteyi ertesı gün bestelemiş ve kendine özgü yapısı ile ifade biçimiyle, repertuardaki diğer bestelerden belirgin biçimde ayrılan bir eser ortaya çıkarmıştır. Şarkının icrasının oldukça güç olması nedeniyle, Ankara Radyosu'nda Erten dışında hiçbir sanatçı tarafından birden fazla kez seslendirilmediği de belirtilmektedir. Radife Erten'in TRT Repertuarı'nda (Taşan, 2000, s. 187-188) yer alan besteleri şöyledir:

Tablo 1. Radife Erten TRT arşivinde yer alan eserleri

Makam	Usul	Eser Adı	Güfte
Nihavend	Sofyan	Sevgili İstanbul cihana bedelsin.	Radife Erten
Nihavend	Düyek	Henüz bahar çağlarıdır ihtiyaz olmaz gönül.	Radife Erten
Nihavend	Sofyan	Ey güzel gözlü nazlı yar, ne ararsan Boğaz'da var.	?
Hicaz	Curcuna	Doktor derman kâr etmez, yoktur derdine çare.	?
Hicaz	Curcuna	Aşka düştüm oldum Leyla'ma Mecnun'dan beter.	?
Rast	Aksak	Saki halime bir bak elemlemlerle dolmuşum.	?
Rast	Aksak	Nasıl çektim kimse bilmez bu yaralı gönülden.	?
Rast	Sofyan	Bir buçuk su cananımla beraber uyuyup uyanır.	Yahya Kemal Beyatlı
Dilkeşhâveran	Düyek	Gel benim ahu bakışlım gel beni şad et.	?
Segâh	Düyek/ Aksak	Aşık oldum sorma halimi, hüzn ile doldurdun bu gözü. (TRT)	Radife Erten
Karcığâr	Curcuna	Çekme mihnet yar için. (TRT)	Celal Erten
Mâhur	Aksak	Çiçeklerle bezenmiş Boğaz'ın sahilleri.	?
Mâhur	Sofyan	Barbaros'un yatanıdır Akdeniz. (MARŞ)	?
Rast	Curcuna	Dinle sana bir nasihat edeyim.	?
Hicaz	Düyek	Sen güleli sevgilim güller sarardı.	-

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Türk müziğinin çok yönlü ve önde gelen temsilcilerinden Radife Erten'in (1924–1988) sanat yaşamını, kurumsal, pedagojik ve kültürel boyutlardaki katkılarını nitel araştırma yöntemleri ve doküman incelemesi ile analiz etmiştir. Elde edilen bulgularda, Erten'in Türk müziği geleneğine hakim olmasının yanı sıra dönemin müzikal gelişmelerine de kayıtsız kalmayan bir sanatçı olduğunun tespit edilmiştir. Bu noktada Erten'in çok katmanlı bir sanatsal kimliğe sahip olduğu görülmüştür. Radife Erten'in Türk müziğine çok yönlü katkıları Kurumsal ve pedagojik katkıları, kültürel aktarım ve icracı kimliği, bestecilik çalışmaları başlıkları altında incelendiğinde ulaşılan veriler şöyledir;

Erten TRT ve İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki görevleri sırasında Türk müziğine kurumsal ve pedagojik katkılar sağladığı görülmüştür. 1938'den itibaren Türkiye Radyo Kurumu bünyesinde gösterdiği üstün performans, Mesut Cemil gibi dönemin otoritelerinden aldığı “hocalık payesi” ve Ankara Radyosu'ndaki koro çalışmalarını yönetmesi, onun hem ileri düzeyde müzik teorisi bilgisine sahip olduğunu kurumsal alanda lider bir eğitimci konumunun göstergeleridir. Radife Erten'in İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki şeflik ve eğitimcilik görevleri, onu Türk müziğinin ilk kadın şeflerinden biri yapan öncü özellikleridir. Ayrıca Erten'in İstanbul folkloruna ait birçok türküyü

derleyerek repertuvara kazandırması ve bu eserlerin günümüz nota ve icra kaynaklarında güvenilir referanslar olarak yer alması, sanatçının kültürel aktarım ve icracı kimliğinin tespiti bakımından öne çıkan temel bileşenler olarak değerlendirilmiştir. Sanatçının Columbia gibi dönemin önde gelen plak şirketleriyle gerçekleştirdiği kayıtlar, seslendirdiği eserlerin kalıcılışmasını ve Türk müziğinin farklı kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Ayrıca Erten'in sahne ve gazino çalışmalarında, dönemin popülerleşme eğilimlerine rağmen kendi icra tavrından ödün vermemesi, sanatçının kendi müzik üslubundan kopmadığını ve bu noktada da sanatsal bütünlüğünü koruduğunu göstermektedir. Erten'in bestecilik çalışmaları, sanatçının çok yönlü kimliğinin bir başka önemli göstergesidir. Eserlerinde teknik yeterliliğin yanı sıra kendine özgü bir estetik duruş sergileyen Radife Erten, Türk müziğine birçok özgün eser kazandırmıştır.

Sonuç olarak, Radife Erten'in çalışmaları, Türk müziği pedagojisinin güçlenmesine, halk müziği repertuvarının derlenip korunmasına ve kadın sanatçıların öncülüğünün görünür hâle gelmesine önemli katkılar sağlamıştır. Çalışmanın sonucuna göre gelecek araştırmalarda, Erten'in derleme çalışmaları ve besteleri üzerine kapsamlı arşiv incelemeleri yapılması ve Cumhuriyet dönemi müzik kültüründe kadın sanatçıların rolünün daha derinlemesine analiz edilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Ahıska, M. (2005). *Radyonun sihirli kapısı: Garbiyatçılık ve politik öznellik*. Metis Yayınları.
- Akpınar, S. A. (2024). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Cumhuriyet bilincinin oluşturulmasında Ankara Radyosu yayınları. *International Research Article Social Sciences Studies Journal*, 10 (7), 1217-1232. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12820599>
- Ayata, A. ve Ergun, A. (1998). Atatürk ve Türk kadını. *Erdem*, 11 (31), 11-22.
- Ayvazoğlu, B. (2015). Nevzad Atlığ'ın penceresinden İstanbul, musiki ve musiki mahfilleri. *İstanbul Tarihi*, 10, 62-81.
- Barutcu, T. (2019). Taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve müzikal gelişimleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 83-107. 10.36442/AMADER.20191055039
- Büyükduman, B. ve Turgay, N. Ö. (2020). Türk makam müziğinin batılılaşma sürecine genel bir bakış: Ankara Radyosu örneği. *İdil*, 9(68), 645-655. <https://doi.org/10.7816/idil-09-68-05>
- Çınar, S. (2019). *Yurttan kadın sesler 1940-1963: Ankara Radyosu*. Bizim Dijital Matbaacılık.
- Duygulu, M. (2024). *İstanbul'un sesleri – İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin müzik tarihi*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Dairesi Başkanlığı.
- Ediboğlu, B. S. (1951). 15 yıllık radyo hayatından sonra Radife Erten sahne mikrofonuna çıktı. *Radyo Haftası*, (54), 5-9.
- Hiçyılmaz, E. (1999). *İstanbul geceleri ve kantolar*. Sabah Kitapçılık.
- Hiçyılmaz, E. (t.y.). Bir hoş Maksim olur ki... *Musiki Dergisi*. <http://www.musikidergisi.net/?p=884>
- Işıktaş, B. (2021). *Osmanlı/Türk müziğine bakışlar: Tarih, teori ve icra*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi. (2025, Kasım 17). *Dârü'l-Elhân'dan Konservatuvara Türk Musikisi*. <https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/darulelhan-tarihcesi/hakkinda>
- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musiki*. Ötüken Yayıncılık.
- Rit, H. (1963). Türk Müziği Radife Erten. *Ses Dergisi*, 18.
- Şardağ, R. (1953). Bir ses şehsüvarı Radife Erten. *Ege Ekspres Gazetesi*, 4.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Taşan, T. (2000). *Kadın besteciler*. Pan Yayıncılık.
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. (2008). Mavili Radife Erten'den seçmeler.
- Ünlü, C. (1991). *Sözlü taş plaklar*. İletişim Yayınları.

TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Bahadır Çokamay¹

GİRİŞ

Yüzyıllar boyunca siyasal ve kültürel bakımdan geniş bir coğrafyada etkin bir güç olarak varlık gösteren Osmanlı İmparatorluğu’nun müziksel mirası, tarihsel ve toplumsal kırılmalara rağmen yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ne önemli ölçüde intikal etmiştir. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren ivme kazanan Batılılaşma hareketleri çerçevesinde, çoksesli müziğe yönelik ilgi ve bu müzik türünün yaygınlaştırılmasına ilişkin girişimler giderek artmış; Cumhuriyet’in ilanımla birlikte bu eğilim, kurumsal ve ideolojik bir çerçeveye oturtularak daha sistematik bir yapıya kavuşturulmuştur.

Atatürk’ün modernleşme ve dönüşüm politikalarıyla uyumlu biçimde millî bir müzik yaratımında çoksesli bir estetiği önelemesi, görece kısa bir zaman dilimi içinde hem kurumsal yapılanma hem de repertuvar ölçeğinde belirli bir olgunluk ve yeterlik düzeyine ulaşılmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, bestecilik, orkestra şefliği ve çalgı eğitimi alanlarında yurt dışına gönderilen gençlerin yurda dönüşlerinde üstlendikleri görevler; “Türk Beşleri” gibi kuşakların yerel ezgi ve ritimleri farklı bestecilik teknikleriyle yoğurarak evrensel düzlemde seslendirilebilir bir repertuvar oluşturma çabaları, dönüşümün somut göstergeleri arasında yer almaktadır.

On dokuzuncu yüzyılda Avrupa’da yükselen ulusalcılık akımlarının müzik alanındaki yansımaları, Osmanlı coğrafyasında da karşılık bulmuş; 20. yüzyıl başında Cumhuriyet’in müzik politikalarıyla örtüşen bir doğrultuda gelişmiştir. Türk besteciler, yerel ezgi ve ritimlere dayalı fakat çoksesli tekniklerle işlenmiş eserler üretmiş; modernlik ve çağdaşlık kavramlarıyla birlikte çokseslilik yalnız teknik bir araç değil, aynı zamanda temel bir estetik anlayış hâline gelmiştir. Müzik eğitimi veren kurumlar da öğretim programlarını bu çerçevede yeniden düzenleyerek çoksesli müziği eğitimin odağına yerleştirmiştir.

Osmanlı Dönemi: Erken Temaslar ve Çoksesliliğe Geçiş

Türk müzik kültüründe çoksesli müziğe yönelik ilginin tarihsel temelleri oldukça eskiye uzanmakla birlikte, uygulamaların belirgin biçimde yoğunlaşması 19. yüzyıla rastlar. Bununla birlikte, Osmanlı Türkiye’sinin çoksesli Batı müziğiyle ilk temasları daha önceki yüzyıllarda, diplomatik ve

¹ Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, ORCID: 0000-0001-5143-74X, bahadir.cokamay@comu.edu.tr

kültürel ilişkiler bağlamında ortaya çıkmıştır (Çelebioğlu, 1986, s. 237; Yayla, 2003, s. 26).

Çelebioğlu'nun Gazimihal'den aktardığına göre, çoksesli müzikle ilk temasın 1520 yılında ünlü orgcu Othmar Luscinius'un İstanbul'a gelişiyle başladığı kabul edilmektedir (1986, s. 237). Bunu, 1543'te Fransa Kralı I. François'nın, Barbaros Hayreddin Paşa komutasındaki Osmanlı donanmasının Fransa'ya yardımı sonrasında Kanuni Sultan Süleyman'a bir orkestra göndermesi; 16. yüzyılın sonlarında İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in Sultan III. Murat'a org armağan etmesi ve 18. yüzyıl ortalarında saray faslında ilk kez Batı kemanının kullanılmaya başlanması izlemiştir (Gazimihal, 1955, s. 54; Sirel, 2005, s. 10).

Osmanlıların çoksesli müzikle ilişkisine dair eldeki üç temel belge de bu temasları doğrular. İlki, Fransa Kralı'nın İstanbul'a gönderdiği orkestra üyelerinin sarayda üç konser verdiğine ilişkin La Foret'in anılarıdır. İkincisi, Ali Ufki'nin 1665 tarihli *Saray-ı Enderun* adlı eserinde Sultan IV. Murad'ın İtalya'dan bir müzik hocası getirttiğine ilişkin bilgileridir. Üçüncüsü ise Michael Fabre'nin 1682 tarihli *La Turquie* adlı eserinde, saray düğünlerinde İtalyan müzisyenlerin sahne aldığı ve orgun Edirne Sarayı'na taşındığına dair kayıtları içermektedir. Aynı dönemde İstanbul kiliselerindeki orgların yaygınlığı ve Avrupa'ya gönderilen orgların önemli bir bölümünün İstanbul'da üretilmiş olması, kentin Batı müziğine açık çok kültürlü bir müzik ortamına sahip olduğuna işaret etmektedir (Alaner'den aktaran Özdemir, 2007, s. 6).

III. Selim dönemi, çoksesli müzik açısından daha kurumsal nitelikte girişimlerin başladığı bir evre olarak öne çıkar. 1794'te Nizam-ı Cedid ordusunun önüne Avrupa tarzında bir boru-trampet takımının yerleştirilmesi, Batı tarzı askerî müzik oluşumunun ilk belirgin adımı olarak değerlendirilir (Uçan, 2005, s. 51). 1797'de Topkapı Sarayı'nda Avrupa'dan gelen bir opera topluluğuna temsil verilmesi de bu yönelimin kültürel boyutunu yansıtan önemli örneklerden biridir (Sevengil, 1969, s. 15).

Musika-i Hümayûn² ve Askerî-Sivil Bando Geleneğinin Kurumsallaşması

II. Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ve mehter teşkilatının dağılması, çoksesli müziğin kurumsal düzeyde Osmanlı müzik yaşamına girişi açısından kritik bir kırılma noktasıdır. Yeni ordu sistemine geçişle birlikte, doğrudan padişaha bağlı bir saray müzik okulu niteliğindeki Musika-i Hümayûn'un 1826 sonrasında kurulması hem sembolik hem yapısal açıdan "devrim" niteliği taşıyan bir dönüşüm olarak değerlendirilir (Ensari'den aktaran Sefer, 2012, s. 5; Çokamay, 2023, s. 6).

2 Osmanlı sarayının müzik kurumu adı olarak anılan "Musika-i Hümayûn", çeşitli kaynaklarda farklı yazılışlarıyla dikkat çekmektedir. Antep, Cumhuriyet yıllarında Muzika-i Hümayûn daha sonra ise Mızika-i Hümayun olarak kullanıldığından bahsetmektedir (2011, s.18). Ancak kurumun künye defterinde ve Osmanlı belgelerinin çoğunda bu kullanım geçtiği için çalışma boyunca "Musika-i Hümayûn" ifadesi kullanılacaktır.

Musika-i Hümayûn'un başına 1828'de İtalyan bando şefi Guiseppe Donizetti getirilmiş; Donizetti, "Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakarı" unvanıyla mehter kökenli müzisyenleri Batı tarzı bando yapısına uyarlamaya çalışmıştır (Say, 1995, s. 510). Donizetti, flüt, piyano, armoni ve çalgılama derslerini bizzat vermiş; Avrupa'dan hem çalgı hem de öğretmen getirterek kurumun eğitim kapasitesini artırmış, Hamparsum notasını öğrenerek müzisyenlerle iletişimini güçlendirmiştir. Kısa sürede çalıştırdığı bando ile Sultan II. Mahmud'a ithafen Mahmudiye Marşı'nı, ayrıca Mecidiye ve Cezayir marşlarını seslendirmiş; 1846'da yaylı çalgıları bandoya ekleyerek topluluğun orkestral bir nitelik kazanmasını sağlamıştır (Say, 1995, s. 510; Gazimihal, 2019, s. 55; İlyasoğlu, 2009, s. 295; Erten & Yenal, t.y.).



Resim 1. Guiseppe Donizetti (Tunçay, Paçacı, t.y.)

Donizetti'nin 1856'daki ölümünün ardından yönetim, 1860'lı yıllarda Naum Tiyatrosu'nun konuk opera orkestralarını yöneten İtalyan şef Callisto Guatelli'ye devredilmiştir. Guatelli, Mehmet Ali Bey, Saffet Bey, Zati Bey gibi birçok önemli müzisyeni yetiştirmiş; döneminde bando gerçek bir armoni bandosu (orkestrası) hüviyeti kazanmıştır (Gazimihal, 1955, s. 71; Canbay, 2013, s. 208). 1880'de Paris Konservatuarı mezunu d'Arenda Paşa'nın bandoya yardımcı şef olarak atanmasıyla nota arşivi yeniden düzenlenmiş, saksafon ailesi gibi yeni çalgılar topluluğa kazandırılmıştır (Say, 1995, s. 510).

Guatelli, 1899'daki ölümüne kadar bando ve saray orkestrasını yönetmiş; aynı zamanda Türk müziği makam sistemi üzerine incelemeler yapmış ve yüz

kadar Türk müziği eserini piyano için armonize ederek yayımlamıştır (Canbay, 2013, s. 208). Bu dönem hem saray çevresinde hem kamusal alanda çoksesli müziğin giderek görünür hâle geldiği bir süreçtir.

II. Meşrutiyet sonrasında yabancı müzisyenlerin görevlerinin sona ermesiyle Muzika-i Hümayun'un yönetimi ve icrası Türk müzisyenlere geçmiştir. Bu dönemde flütçü Şevket, klarnetçiler Mehmet Ali ve Veli Beyler, oboist Pazi Osman, fagotçu Şevki Bey, tromboncu Binbaşı Şükrü gibi pek çok önemli icracı yetişmiş; Saffet Atabinen ve Zati Arca, yaptıkları düzenlemeler, şeflik faaliyetleri ve koro çalışmalarıyla kurumun yerelleşen profesyonel kimliğinin güçlenmesine katkıda bulunmuşlardır (Gazimihal, 1955, ss. 85–92; Say, 1997, s. 511).



Resim 2. Bab-ı-Hümayun'da Askeri Bando (25 Nisan 1909) (Tunçay, Paçacı, t.y.)

Musika-i Hümayûn yalnızca saraya bağlı bir müzik topluluğu değil, aynı zamanda imparatorluğun en önemli ve uzun süre tek resmî müzik okulu niteliğini taşımıştır. Bunun yanında askerî bandolar ülke genelinde yaygınlaşmış; her alayda bir bando bulunması, bandonun hem tören müziği hem de kamusal bir müzik topluluğu olarak halk arasında benimsenmesini sağlamıştır. İstanbul'daki bando sayısının 35'e kadar çıkması, bu yaygınlığın somut göstergesidir (Gazimihal'den aktaran Serdaroğlu, 2008, s. 45).

Sivil Kurumlar, Eğitim ve Tiyatroyla İlişki

Musika-i Hümayûn'un bir kolu olan Fasıl Heyeti içinde yer alan Fasıl-ı Cedid, Türk müziği ile Batı müziği anlayışının bir arada icra edildiği erken bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Burada majör-minör duyumunu çağrıştıran makamlarda peşrev, saz semaisi ve oyun havalarının çoksesli düzenlemeleri yapılarak icra edilmiş; bu uygulamalar, Türk müziğinin çokseslendirilmesine

yönelik ilk ciddi girişimler arasında değerlendirilmiştir. Gazimihal (2019, s. 111), Fasl-ı Cedit çalışmalarının kesintisiz sürdürülebilmesi hâlinde “yeni bir millî beste mektebi”nin çok daha erken ortaya çıkabileceğini vurgular.

Tanzimat sonrasında müzik, Darülmualimin, Ziraat Mektebi ve Mekteb-i Mülkiye gibi Türkçe eğitim veren modern okulların programlarına dahil edilmiş; 1869 tarihli Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile müzik dersinin kız öğretmen okulları ve kız ortaokullarında da yer alması sağlanmıştır (Uçan’dan aktaran Dalkıran, 2013, s. 176). 20. yüzyıl başlarında ilköğretim ve ortaöğretim müzik programları homojen olmamakla birlikte, halk müziği temelli okul şarkılarının ilk örnekleri 1917’de, İstanbul Muallim Mektebi’nde Selim Sırrı Tarcan’ın öğrencilerinin halk oyunu oynayıp ezgisini seslendirdikleri törende karşımıza çıkmaktadır (Say, 1997, s. 511).

Osmanlı’nın 20. yüzyıldaki Türk müziği çalışmaları açısından ilk resmî sanat kurumu olan Dârülbedayi, İstanbul Belediyesi’nin girişimiyle 1914’te kurulmuş, savaş koşulları nedeniyle kısa süre sonra kapanmış, 1916’da yeniden açılmıştır. Belediye Başkanı Dr. Cemil Paşa’nın Fransa’da aldığı Batı eğitiminin etkisi, kurumun tiyatro ve konservatuvar işlevini birlikte üstlenen bir yapıya kavuşmasında belirleyici olmuştur (Sevengil, 1968, ss. 178–179).



Resim 3. Darü'l-Elhan Sanatçıları,

(“Dârülbedâyi’den Dârül-el-Hâna Tasnif ve Tesbit Heyetine...”, t.y.)

Bu süreçte Musiki Encümeni’nin kurulması ve ardından 1917’de Ziya Paşa’nın başkanlığında açılan Darü'l-Elhan (Nağmeler Evi), Türk ve Batı müziği eğitimini aynı çatı altında buluşturan erken konservatuvar örnekleri olarak öne çıkar. Hazırlık eğitiminin ardından öğrencilerin Türk veya Batı müziği bölümlerini seçebilmesi, kurumsal olarak çift yönlü bir müzik eğitimi anlayışını yansıtır. Kurumun 1927’de İstanbul Belediye Konservatuvarı’na dönüştürülmesi ise Cumhuriyet öncesi birikimin doğrudan Cumhuriyet

kurumlarına devrini gösteren önemli bir adımdır (Paçacı'dan aktaran Kaptan & Kaptan, 2019, s. 812; Dalkıran, 2013, ss. 175–176).

Batı üslubunda yazılmış ilk özgün Türk eserleri, çoğunlukla yerel ezgilerin armonize edildiği operetler şeklinde ortaya çıkmış; 1910–1923 yılları arasında etkinlik gösteren Millî Osmanlı Operet Kumpanyası, Çuhacıyan'ın *Leblebici Horhor* başta olmak üzere pek çok opera ve opereti sahneleyerek çoksesli müziğin sahne ve seyirlik boyutunu güçlendirmiştir (İlyasoğlu, 2009, s. 296).

Cumhuriyet'e Geçiş ve Kurumsal Yeniden Yapılanma

1923'e kadar, özellikle İstanbul merkezli olarak çoksesli müzik alanında çeşitli girişimler görülmekle birlikte, bu çabaların çoğu savaşlar, ekonomik sorunlar ve siyasal istikrarsızlık nedeniyle “kısır bir döngü” içinde kalmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte çoksesli müzik de dâhil olmak üzere kültürel alandaki Batılılaşma hareketleri yeni bir hız kazanmış; Atatürk'ün müzik politikasına ilişkin direktifleri doğrultusunda yetenekli gençler yurt dışına gönderilmiş, yabancı uzmanlar yeni kurulan kurumlara davet edilmiş ve ulusal ezgilerin sistematik olarak derlenmesine yönelik çalışmalar başlatılmıştır (Çokamay, 2016, s. 12; Mutlu, Açıksöz, 2014, s. 72).



Resim 4. Osman Zeki Üngör (İstiklâl marşının kadıköylü bestecisi..., t.y.)

Bu dönemde, Musika-i Hümayûn'dan yetişen Osman Zeki Üngör, Antep'in (2011, s. 48) ifadesiyle “orkestrayı Cumhuriyet'e taşıyan maestro” olarak öne çıkmaktadır. 1922–1923 yıllarında Makam-ı Hilafet Muzikası adıyla anılan Muzika-i Hümayun Filarmonik Muzikası'nın idaresinde yer alan Üngör,

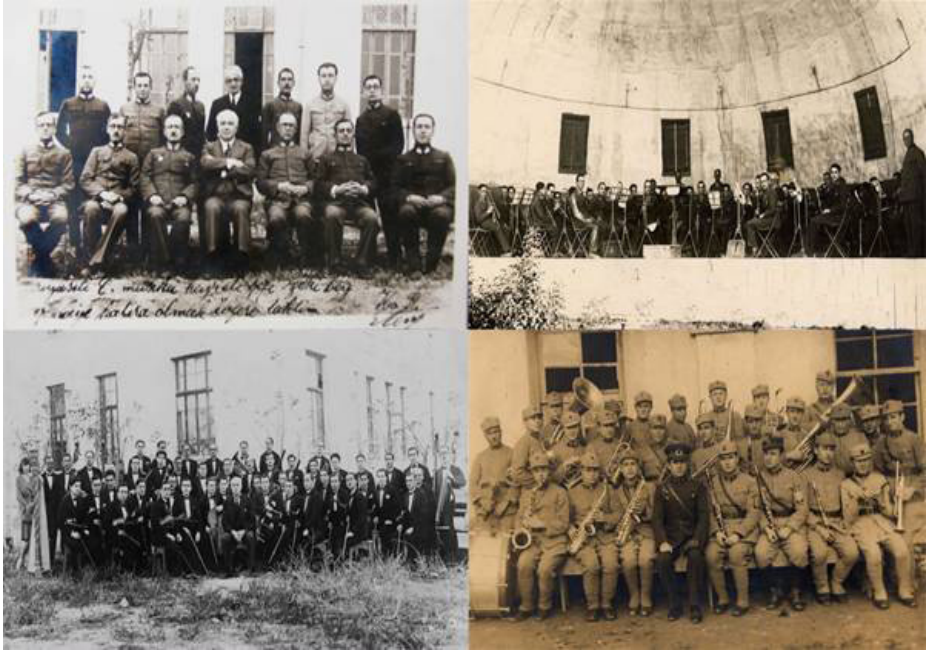
Cumhuriyet'in ilanının ardından bu orkestrayı “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” adıyla İstanbul'dan Ankara'ya taşıyan süreçte başat rol üstlenmiştir. 1924'te Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanan topluluk, 1932'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almış; 1933'te bando ve senfonik orkestra birimleri ayrılarak “Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası” ve “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” olarak yeniden yapılandırılmıştır. 1936'da orkestranın adının resmen “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası”na dönüştürülmesi, Osmanlı'dan devralınan çoksesli müzik geleneğinin Cumhuriyet kurumları içinde sürekliliğe kavuştuğunu göstermektedir (Serdaroğlu, 2008, s. 47; Özdemir, 2007, s. 17).

Cumhuriyet'in Müzik Politikaları ve Eğitim Kurumları

Cumhuriyet döneminde çoksesli müziğin gelişimi, kapsamlı bir kültürel dönüşüm programı çerçevesinde ele alınmış; eğitim, yasa yapımı ve kurumsal inşa birlikte yürütülmüştür. 1924 tarihli Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimde birlik sağlanmış; müzik dersinin resmî müfredatta yer alması, çoksesli müziğin okullaşma sürecine girmesine imkân tanımıştır (Boran & Şenürkmez, 2018, s. 318; Çokamay, 2016, s. 12). Aynı yıl kabul edilen Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu, müzik devriminin kurumsal çerçevesini belirleyen ilk yasal düzenlemelerden biri olarak değerlendirilmiştir (Mutlu, Açıksoz, 2014, s. 72).

1924'te Musiki Muallim Mektebi'nin, 1925'te İstanbul Konservatuarı'nın ve ilerleyen yıllarda Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulması, Cumhuriyet'in müzik eğitimi alanındaki omurgasını oluşturmuştur. Ankara Devlet Konservatuarı'nın planlanması sürecinde Paul Hindemith'in hazırladığı rapor ve Eduard Zuckmayer'in başta müzik pedagojisi olmak üzere çeşitli alanlardaki katkıları, çoksesli müzik eğitiminin bilimsel ve çağdaş bir zemine oturtulmasında belirleyici olmuştur (Özdemir, 2007, s. 17; Selanik, 2011, s. 314; Çokamay, 2016, s. 13).

Askerî müzik eğitimi de tarihsel sürekliliğini koruyarak Cumhuriyet idealleri doğrultusunda yeniden yapılandırılmış; Makam-ı Hilafet Muzikası'nın kurumsal mirası, 1939'da Ankara Musiki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu, 1949'da Askeri Muzika Meslek Okulu ve 1964'te Askeri Mızık Okulu gibi kurum adlarıyla sürdürülmüştür (Çokamay, 2016, s. 13). Böylece çoksesli müzik, hem sivil hem askerî eğitim alanında kurumsal bir ağ üzerinden yaygınlaşmıştır.



Resim 5. Soldan Sağa: Riyaset-i Cumhuri Bando ve Orkestrasının Ayrılış Heyeti (1933), Riyaset-i Cumhuri Armoni Mızıkası Veli Kanık Yönetiminde (1934), Osman Zeki ÜNGÖR ve Orkestrası (1932), 33'üncü Tümen Bandosı (1937), (Kara Kuvvetleri Komutanlığı, t.y.)

Bu dönemde yetenekli gençlerin bestecilik, çalgı ve orkestra şefliği alanlarında eğitim almak üzere Avrupa'ya gönderilmesi önemli bir devlet politikası hâline gelmiş; Ekrem Zeki Ün ile başlayan süreç, Ulvi Cemal Erkin, Cezmi Rıfkı Erinc, Fuad Koray, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferid Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Halil Bedii Yönetken gibi isimlerle devam etmiştir. Bu besteciler ve eğitimciler, yurda döndüklerinde hem çok sesli müzik repertuarını oluşturmuş hem de konservatuvar ve okullarda görev alarak yeni kuşakların yetişmesine katkı sağlamışlardır (Çokamay, 2016, s. 12; Çokamay, 2023, ss. 1–2).

Halkevleri, tiyatrolar ve radyolar da çoksesli müziğin yaygınlaşmasında kritik rol oynamıştır. 1930'lu yıllarda özellikle Ankara Radyosu'nun teknik olanaklarının geliştirilmesi, çoksesli müziğin ülke genelinde işitilir hâle gelmesini sağlamış; konser yayınları ve eğitici programlar yoluyla yeni repertuar topluma tanıtılmıştır (Çokamay, 2016, s. 14; Çokamay, 2023, s. 11).

Derleme Çalışmaları, Yabancı Uzmanlar ve Ulusal Repertuar

Cumhuriyet müzik politikalarının önemli bileşenlerinden biri, Anadolu'nun zengin halk müziği mirasının derlenmesi ve çoksesli tekniklerle işlenmesidir. 1936'da Türkiye'ye davet edilen Béla Bartók'un, Ahmet Adnan Saygun ile birlikte Adana ve Mersin yörelerinde gerçekleştirdiği derleme çalışmaları hem bilimsel hem sanatsal nitelikleriyle dikkat çeker; Bartók'un bu vesileyle

yaptığı konferanslar, halk müziği–sanat müziği ilişkisine dair yeni perspektifler sunmuştur (Dalkıran, 2013, s. 182).

Aynı dönemde Paul Hindemith, Carl Ebert, Eduard Zuckmayer, Ernst Praetorius, Lico Amar, David Zirkin ve Dame Ninette de Valois gibi pek çok yabancı uzman, Türkiye’ye davet edilerek konservatuvar yapılanmalarının kurulmasına, orkestra ve opera topluluklarının oluşturulmasına ve müzik eğitimi programlarının geliştirilmesine katkıda bulunmuştur (Çokamay, 2016, s. 12; Boran & Şenürkmez, 2018, s. 318). Bu uzmanların hazırladığı raporlar ve yürüttükleri uygulamalar, çoksesli müziğin yalnızca icra boyutunda değil, kuramsal ve pedagojik düzlemde de sağlam bir temele oturtulmasına yardımcı olmuştur (Mutlu, Açıksoz, 2014, s. 72).

SONUÇ

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan süreç, Türkiye’de çoksesli müziğin gelişimi açısından hem süreklilik hem de kırılmaların iç içe geçtiği çok yönlü bir tarihsel zemin sunmaktadır. Erken dönem diplomatik temaslar, saray çevresine giren orkestralar, orglar ve kilise müziği örnekleri, çoksesli müziğin ilk duyumsanma alanlarını oluştururken; III. Selim ve II. Mahmud dönemi askerî reformları, Musika-i Hümayûn’un kuruluşu ve bunu izleyen Donizetti–Guatelli çizgisi, çoksesliliğin kurumsal olarak Osmanlı müzik yaşamına entegre edilmesini sağlamıştır.

Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde müziğin modern okullara girişi, bandoların imparatorluk coğrafyasına yayılması, Fasl-ı Cedid gibi topluluklar ve Dârülbedayi–Darü’l-Elhan hattı, hem eğitim hem icra düzeyinde Batılılaşma yönündeki eğilimleri görünür kılmıştır. Bu birikim, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte radikal bir kopuştan çok, yeni bir ideolojik çerçeve içinde yeniden yorumlanan ve hızlandırılan bir dönüşümün zeminini oluşturmuştur.

Cumhuriyet döneminde Tevhid-i Tedrisat Kanunu, Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu, Musiki Muallim Mektebi, İstanbul ve Ankara konservatuvarları gibi kurumlar; yurt dışına gönderilen besteci ve icracılar; Hindemith, Bartók, Zuckmayer ve Ebert gibi uzmanların katkıları; halkevleri, tiyatrolar ve radyo kurumları üzerinden yürütülen yaygınlaştırma faaliyetleri, çoksesli müziğin Türkiye’de hem eğitim hem icra hem de dinleyici boyutunda kökleşmesini sağlamıştır. Türk Beşleri ve onları izleyen kuşaklar, yerel ezgileri ve ulusal temaları çağdaş kompozisyon teknikleriyle birleştirerek hem içeride benimsenen hem de dışarıda yankı bulan bir ulusal–evrensel repertuvar ortaya koymuşlardır.

Sonuç olarak, Türkiye’de çoksesli müziğin gelişimi; erken temaslardan saray bandosuna, askerî–sivil bandolardan konservatuvarlara, ulusalcılık akımlarından Cumhuriyet’in kültür politikalarına uzanan geniş bir yelpazede, tarihsel katmanları iç içe geçmiş bir süreklilik çizgisi göstermektedir. Bu çizgi,

hem yerel müzik mirasının korunup dönüştürülmesini hem de Batı merkezli çağdaş müzik pratiklerinin eleştirel ve seçici bir biçimde içselleştirilmesini içeren çift yönlü bir hareket olarak okunabilir. Bugün geline nokta, geçmişten devralınan bu çok yönlü miras, Türkiye’de çoksesli müzik alanında yapılacak yeni araştırmalar, bestecilik denemeleri ve eğitim modelleri için zengin bir referans çerçevesi sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akıncıoğlu, Z. (2012). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk müziğindeki gelişmeler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Antep, E. (2011). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası: Çoksesliliğinin belgesel tarihi*. Elma Yayınevi.
- Boran, İ., & Şenürkmez, Y. K. (2018). *Kültürel tarih ışığında çoksesli Batı müziği*. Yapı Kredi Yayınları.
- Canbay, A. (2013). Türkiye'deki müzik türleri ve gelişimleri. Z. Nacakçı & A. Canbay (Eds.), *Müzik kültürü*. (ss. 174–195). Pegem Yayınevi.
- Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel açıdan evrensel müziğe giriş*. Üçdal Neşriyat.
- Çokamay, B. (2016). *Türk bestecilerin senfonik eserlerindeki korno sololarının incelenmesi*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Çokamay, B. (2023). *Nevit Kodallı'nın "Telli Turna" ve "Güzelleme" orkestra süit'lerinin orkestra şefliği teknikleri bakımından incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet'e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. Z. Nacakçı & A. Canbay (Eds.), *Müzik kültürü*. (ss. 174–195). Pegem Yayınevi.
- Dârülbeydâ'î'den Dârül-el-Hâna Tasnif ve Tesbit Heyetine.... (2017, 21 Mayıs). *Musiki Dergisi*. http://www.musikidergisi.com/haber4759d%C3%A2rulbed%C3%A2yiden_d%C3%A2ruleh%C3%A2na_tasnif_ve_tesbit_heyetine%E2%80%A6.html
- Erten, H., & Yenal, E. (t.y.). *Türk askeri çoksesli müziğinin gelişimi* [Bilgi broşürü].
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askeri muzikaları tarihi*. Maarif Vekaleti.
- Gazimihal, M. R. (2019). *Türk askeri muzikaları tarihi* (M. Özarslan, Ed.). Doğu Kütüphanesi.
- İlyasoğlu, E. (1992). *Müziğin kanatlarında: "Söyleşiler"*. Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. Yapı Kredi Yayınları.
- İstiklâl Marşının Kadıköylü Bestecisi Osman Zeki Üngör, (t.y.). <https://sureyyaoperasi.kadikoy.bel.tr/tr/programlar/istiklal-marsinin-kadikoylu-bestecisi-osman-zeki-ungor-610>
- Kaptan, V., & Kaptan, M. N. (2019). *Cumhuriyet dönemi ve öncesi Batılılaşma hareketlerinin Türk müziğine etkileri*. İdil, 58, 809–823.
- Kara Kuvvetleri Komutanlığı. (t.y.). *BAMYO — Hakkında / Tarihçe*. <https://www.kkk.tsk.tr/kkksablonmaster/header/hizmetler/okullar/BAMYO/myo/hakkinda/tarihce.html>
- Mutlu, Açıksoz, F. (2014). *Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de çağdaş müzik politikaları (1923–1945)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Özdemir, Ö. (2007). *Osmanlı İmparatorluğu döneminde yazılan piyano eserleri üzerine analitik inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Say, A. (1995). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Serdaroğlu, E. R. (2008). *Muzika-yı Hümayun'un kurulmasından günümüze Türkiye'de çoksesli klasik Batı müziğinin kurumsallaşması* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Sevengil, R. A. (1969). *Opera sanatı ile ilk temaslarımız*. Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Tunçay, Paçacı, G. (t.y.). Cumhuriyet'in müziği ve İstanbul. <https://istanbultarihi.ist/240-cumhuriyetin-muzigi-ve-istanbul>

Etik Beyan: Bu araştırmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metnin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

NEVİT KODALLI’NIN “GÜZELLEME” ORKESTRA SÜİTİ’NİN MÜZİKAL ANALİZİ¹

Bahadır Çokamay²

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa müzik tarihinde belirginleşen ulusalcılık hareketi, zamanla Osmanlı coğrafyasında da etkisini göstermeye başlamış ve bu etki, 1923’te kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin müzik politikalarının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Cumhuriyet’in kültürel modernleşme hedefleri doğrultusunda, özellikle Avrupa’da bestecilik eğitimi almış Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey ve Ferid Alnar gibi öncü Türk bestecileri, yerel melodik ve ritmik unsurları çağdaş müzik anlayışıyla birleştiren eserler üretmişlerdir. Bu süreçte modernlik, çağdaşlık ve çok sesliliğin benimsenmesi, Türkiye’de müzik alanının temel yönelimlerinden biri hâline gelmiştir.

Çağdaş Türk müziği tarihinde ikinci kuşak Türk bestecisi olarak anılan Nevit Kodallı³ (1925-2009) da (Aydın, 2010, s. 88; Çelebioğlu, 1986) eserlerinde özellikle Türk halk müziği ezgi ve ritimlerini kullanmıştır. “Bunu bir zorunluluk olarak görmediğini ifade etse de genel anlayışı yerel motiflerin kullanımından yanadır” (Kütahyalı, 1981, s. 118). Eserlerinin birçoğunda Türk atmosferini yaratma çabasında olan besteci, ses müziği eserlerinde Türk dilinin yapısını ustaca yansıtır şekilde kullanmıştır. Kodallı halk türkülerinin uyarlamalarında estetik yönden tutarlı bir bütünleşmeyi başarmış, bu türkülerin ezgilerinin yarattığı gizli armoniyi çokseslendirmede kullandığını ifade etmiştir. Besteci ayrıca modaliteyi de eserlerinde kullanmıştır (Selanik, 1996, s. 317). Ankara Devlet Konservatuvarı’ndaki eğitiminin ardından Paris’e gönderilen Kodallı burada Arthut Honegger, Jean Fournet, Nadia Boulenger gibi isimlerle çalışmış, yurda döndüğünde çeşitli müzik kurumlarında görev almıştır. Bestecilik dilini yaşadığı dönemin müzik stillerini ve akımlarını yakından takip eden bir anlayışta oluşturmaya gayret göstermiştir. Kodallı müzikal stilini *anti-tonal* olarak tanımlamakla birlikte Türk halkına çoksesliliği tanıtmak ve sevdirmek için de *Telli Turna*, *Güzelleme* gibi yerel motiflerden yararlandığı eserler de vermiştir (Aydın, 2010, s. 89). Sözleri Cahit Külebi’ye ait olan ve Fransa’da bestelenen Atatürk Oratoryosu, Anıtkabir’in açılışında 10 Kasım

1 Bu çalışma, yazarın Haziran 2023 tarihinde Prof. Rengim GÖKMEN danışmanlığında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programında tamamlanan *Nevit Kodallı’nın “Telli Turna” ve “Güzelleme” Orkestra Süit’lerinin Orkestra Şefliği Teknikleri Bakımından İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünden alınarak hazırlanmıştır.

2 Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, ORCID: 0000-0001-5143-74X, bahadir.cokamay@comu.edu.tr

3 Say, Nevit Kodallı’yı 1920’li ve 1930’lu Kuşak besteciler içinde değerlendirmiştir (1997, s. 525).

1953 yılında seslendirilmiş ve büyük beğeni toplamıştır. Kodallı'nın diğer bazı önemli yapıtları şunlardır: Şan ve Piyano için Yedi Poem (1948), Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin Sinfonietta (1950), Büyük Orkestra İçin Süit (1946), Van Gogh Operası (1956), Gılgames Operası (1962-1964), Cumhuriyet Kantatı (1973), Viyolonsel Konçertosu (1983) (Say, 1995, s. 526).

Eserleri ile ilgili dönemsel bir ayrıma girmenin doğru olmayacağını düşünen Kodallı bu sürecin bir bütün olarak ele alınmasının gerektiğini söylemiştir. Buna karşın Güngör Turhan (1996), Kodallı'nın eserlerinin; çağdaş, fakat halkımızı çoksesli müziğe alıştırmayı amacı ile yarattığı eserler, Türk yaşam ortamını yansıtan fakat evrensel boyutta anti-tonal yaklaşımları içeren eserler, soyut diye nitelendirebilecek çağdaş, sadece müzik adına yapılmış evrensel çabaları içeren eserler, erken yaşlarda başlanacak müzik eğitimi amacıyla kendi bestelediği marşlar, çocuk şarkıları ile halk türkülerinin koro ve orkestra için çok seslendirilmesinden oluşan eserler olmak üzere dört başlıkta toplamıştır (Aktaran Unakıtan, 2006, s. 10).

Bestelerimde üç tür kaynaktan yola çıktığımı söyleyebilirim: Önce vatanın bir çocuğu olarak kendi öz müziğimizden, özellikle halk müziğimizden... (Atatürk Oratoryosu, Piyano Sonatı) İkinci tür çalışmalarımın kaynağı ise çokseslilik'tir... (Telli Turna, Ebru)... Üçüncü kaynağım ise bunların hepsini özümseyen ve kendi düzeyimi ortaya koyan çalışmalar (Birinci Büyük Süit, İkinci Kuartet) (Kodallı'dan Aktaran İlyasoğlu, 1992, s. 159).

Bu çalışmada da Kodallı'nın halk müziği temalarını kullandığı, Türk müziği ve çokseslilik kavramlarının basit, sade, anlaşılır bir kompozisyon anlayışında ancak parlak bir orkestrasyona sahip "Güzelleme" adlı orkestra süiti'nin müzikal analizine odaklanılmıştır. Çoksesli Türk müziği tarihi için önemli bir yere sahip olduğu düşünülen bu eser aynı zamanda senfonik orkestralardan müzik eğitimi kurumlarındaki orkestralara kadar geniş bir yelpazede çalınabilecek düzeyde olup, orkestra müziğini öğrenen genç müzisyenler için de oldukça öğretici bir kurguya sahiptir.

YÖNTEM

Bu çalışma, Nevit Kodallı'nın *Güzelleme Orkestra Süiti* adlı yapıtını nitel araştırma desenine dayalı olarak inceleyen betimsel bir müzikal analiz çalışmasıdır. Araştırma kapsamında eserin form, armoni, makamsal yapı ve orkestrasyon özellikleri; ilgili literatür ışığında çok yönlü bir çözümlemeye tabi tutulmuştur.

Çalışma, nitel araştırma kapsamında betimsel model temel alınarak yürütülmüştür. Betimsel analiz, müzik eserlerinin incelenmesine uygulandığında yapısal ve işlevsel özelliklerini ayrıntılı biçimde ortaya koymayı amaçlayan bir yöntem olduğundan, *Güzelleme Süiti*'nin form, armoni, makam örgüsü ve orkestrasyon özelliklerini ortaya çıkarmada uygun bir yöntemsel çerçeve sunmaktadır.

Araştırmanın temel veri kaynağı, eserin orijinal orkestra partiyonu olan 1993 tarihli Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 94 baskısıdır. Analizlerin tamamı bu partiyon üzerinden gerçekleştirilmiştir.

İkincil kaynaklar olarak ise; Kodallı'nın estetik ve kompozisyon yaklaşımına ilişkin çalışmalar, Türk müziğinde modalite ve diziler üzerine yazılmış kuramsal kitaplar, besteci hakkında hazırlanmış tezler ve bilimsel çalışmalar kullanılmıştır.

GÜZELLEME ORKESTRA SÜİTİ

Kodallı, Gılgames operasından sonra çalgısal müzikler yazmaya dönmüş ve 1973 yılında tamamlayıp 1974 yılında ilk olarak Ankara Halkevleri Orkestrası tarafından seslendirilen Güzelleme adlı Orkestra Süiti'ni yazmıştır. Eserin adı Telli Turna ve Ebru adlı eserlerinin isim babası ünlü ressam Turgut Saim'dir (Aydın, 2010, s. 126; Karaca, 2008; Okyay, 1998). Eser, aynı isimle, daha sonra koreografisi Oytun Turfan'da tarafından yapılan ve örnek bir köy düğününü betimleyen bale olarak sahneye koyulmuş ve Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından programa alınmıştır (Karaca, 2008, s. 109).

Eser, tıpkı *Telli Turna* Orkestra Süiti'nde olduğu gibi, orkestraların uzun turnelerinde kolay seslendirilebilmesi amacıyla yalın halk motifleri üzerine inşa edilmiştir.

Eser, Andante maestoso, Moderato, Allegro vivo, Largo, Andante ve Allegro olmak üzere altı bölümden oluşmaktadır. Her bir bölüm farklı bir yörenin makamsal ve ritimsel özelliğini barındırmaktadır.

Eserin enstrümantasyonu; flüt, obua, klarnet, vurmali çalgılar ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır.

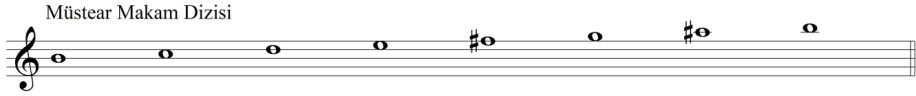
Birinci Bölüm

Birinci bölüm, iki farklı cümlemin tekrarlanmasından oluşan benzer iki periyoddan oluşmaktadır ve İki Bölümlü Şarkı Formu görünümündedir.

Tablo 1. Güzelleme Birinci Bölüm Form Şeması

BİRİNCİ BÖLÜM					
İki Bölümlü Şarkı Formu					
Giriş	A			B	
	a	a1	Geçiş Köprüsü	b	Geçiş Köprüsü
1.-7. ölçüler arası	8.-11. ölçüler arası	12.-15. ölçüler arası	16.-17. ölçüler arası	18.-21. ölçüler arası	22.-24. ölçüler arası
Müstear Makam Dizisi	Nev'eser Makam Dizisi			Rast Makam Dizisi	Nev'eser Makam Dizisi

Birinci bölümün modal yapısı iki (Re-Sol) eksen sesinden ve üç makam dizisinden oluşmaktadır. İlk yedi ölçüde tonal ve modal unsurların birlikte sunulduğu bir yapı bulunmaktadır. Sol sesiyle başlamasına rağmen Re eksenli dinamik bir motifle başlayan tema üçüncü ölçüde tonal bir kadansla Re minör'de karar kılar. Ardından dördüncü ölçüde bu kez 2/4 ölçü sayısında başlayan aynı motif değişime uğrayarak yine aynı armonik yapıyla tekrar Re minörde karara erer ve Giriş kesitini bitirir. Giriş kesitinde Müstear, Acemli Rast ve Segâh makam dizilerinin renkleri tematik yapının oluşturulmasında kullanılmıştır. Ancak Giriş kesitinin ana makam dizisi Müstear olarak düşünülebilir.



Şekil 1. Tampere Müstear Makam Dizisi

Bölümün hem tematik hem de makamsal ana yapısı Nev' eser makam dizisindedir. 8.-17. ölçüler arası ve 22.-24. ölçüler arası bu makam dizisinden oluşmaktadır.



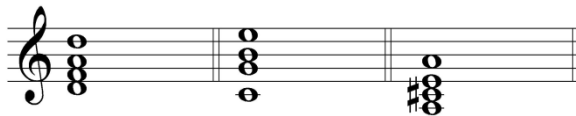
Şekil 2. Tampere Nev' eser Makam Dizisi

18.-21. ölçüler arası B bölümünü oluşturmaktadır ve bu bölümün de önceki minör duyuma kontrastlık yaratma düşüncesiyle Rast makam dizisinde olduğu görülmektedir.



Şekil 3. Tampere Rast Makam Dizisi

Armonik yapı, Giriş, A ve B bölümlerinde farklı şekilde ilerlemektedir. Giriş kesitindeki akor kuruluşları tonal bir bakış açısıyla Re doğal/melodik minör dizisi üzerine kuruludur.



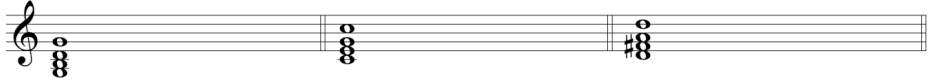
Şekil 4. Birinci Bölüm 1.-7. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları

Nev' eser makam dizisindeki 8.- 17. ölçüler arası ve 22.- 24. ölçüler arasındaki akor kuruluşları tonal bir çizgide oluşup, akor dağılımları serbest yapılmıştır.



Şekil 5. Birinci Bölüm 8.-17. Ölçüler ve 22.-24. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları

Rast makam dizisindeki 18.- 21. ölçüler arasındaki akor kuruluşları da tonal bir çizgide olup tam kadans örgüsüyle bir armonik yapı oluşturmaktadır.



Şekil 6. Birinci Bölüm 18.-21. Ölçüler Arası Akor Kuruluşları

Andante maestoso başlıklı birinci bölüm üç farklı ölçü sayısında (4/4, 3/4, 2/4) yedi ölçüden oluşan ve çeşitli tartım kalıplarının kullanıldığı *ff* nüansında gösterişli bir giriş ile başlar. Giriş kesitinde viyolonsel ve kontrbas hariç diğer çalgılar ezgisel pozisyonundadır.

Nevit KODALLI

Andante maestoso (♩=48-50)

Flauto
Oboe
* Clarinette (in do)
Batt. (ad lib.)
Pia. legno
Gr.C.
poco f

Andante maestoso (♩=48-50)

I Violini
II Violini
Viole
V. celli
C. Bass

f
div.

Şekil 7. Birinci Bölüm 1.-4. Ölçüler Arası



Şekil 8. Birinci Bölüm 5.-7. Ölçüler Arası

8. ölçüden itibaren önce birinci ve ikinci kemanlar Sol kararlı Nikriz makam dizisindeki zeybek türündeki temayı duyurur. Ardından 12. ölçü itibariyle bu duyuma obua ve klarnet eşlik eder. Bu pasajda ikinci kemanlar, armonik çerçeveyi destekleyen üçlü-beşli yapıdaki akor sesleriyle eşlik görevi üstlenir. 16. ölçüde bu duyuma flüt de unison olarak katılır.





Şekil 9. Birinci Bölüm 8.-17. Ölçüler Arası

18. ölçünün devamında bölüm birinci kemanların ezgiyi obua ve klarnetin unison seslendirmesi ile birlikte bitirir.

İkinci Bölüm

Moderato başlıklı ikinci bölümün ezgisel yapısı 3/4 ölçü sayısında olup sade bir Anadolu ezgisinin motif değişimleri ve genişlemelerinden oluşmaktadır. Bölümün form yapısını Batı müziği form anlayışı üzerinden değerlendirmek çok doğru olmamakla birlikte Türk halk müziğindeki *tekrarlayıcı*⁴ forma uygun olduğu belirtilebilir.

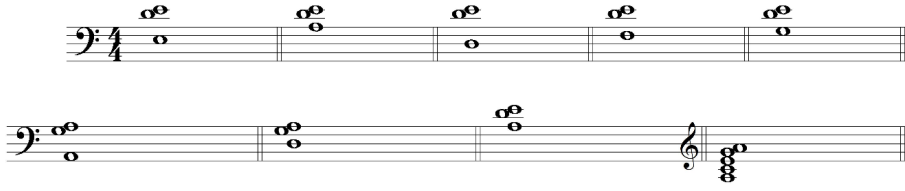
İkinci bölümün modal yapısı tamamen La kararlı Hüseyini makam dizisi etkisindedir. Mi ve Re sesleri ile başlayan ezgi hücresi devinim kazanarak motifleri oluşturur. Ezgi hücresinin motif kimliğini kazanmasıyla cümle yapısı da oluşmaya başlamaktadır.



Şekil 10. Tampere Hüseyini Makam Dizisi

Bölüm boyunca armonik yapılanma basit ve sade bir şekilde ikili ve sekizli aralıklardan oluşan üç sesli akor türleri ile sağlanmıştır. İkinci bölümden üçüncü bölüme geçişte codetta diye adlandırılabilen *piu meno messo* başlıklı kesitte yedili akor kullanılmıştır.

4 Halk müziğinde çokça görülen formlardan birisi 'tekrarlayıcı' (iterative) formudur. Bu formda, bir ya da birkaç motiften meydana gelen bir cümle, az da çok bazı değişikliklerle baştan sona türkü boyunca devam eder (Öztürk, 2022, s. 290).



Şekil 11. İkinci Bölümde Yer Alan Akor Kuruluşları

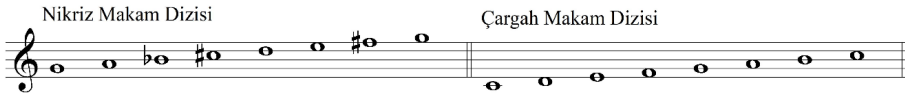
Üçüncü Bölüm

Allegro vivo başlıklı üçüncü bölüm 4/4 ölçü sayısında hızlı bir tempodadır. Bölümün form yapısı yine geleneksel Anadolu ezgilerinden oluşmakla birlikte motif ve cümle örgüsü tekrarlar üzerine kuruludur. Üçüncü bölüm A-B-A-B form şemasıyla Dört Bölümlü Şarkı Formundadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM											
Dört Bölümlü Şarkı Formu											
Giriş	A		B			A		B			
	a	a1	b	b	c	a2	a2	b	c	b	b
75.-76. ölçüler arası	77.-80. ölçüler arası	81.-84. ölçüler arası	85.-88. ölçüler arası	89.-92. ölçüler arası	93.-96. ölçüler arası	97.-100. ölçüler arası	101.-104. ölçüler arası	105.-108. ölçüler arası	109.-112. ölçüler arası	113.-116. ölçüler arası	117.-121. ölçüler arası
Mib Majör	Nikriz Makam Dizisi		Çargâh Makam Dizisi			Nikriz Makam Dizisi		Çargâh Makam Dizisi			

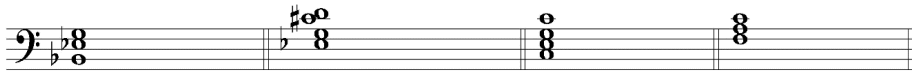
Şekil 12. Güzelleme Üçüncü Bölüm Form Şeması

Üçüncü bölüm iki farklı makam dizisinden meydana gelmektedir. Birincisi Sol kararlı Nikriz makam dizisi, diğeri ise Do kararlı Çargâh makam dizisidir. Kodallı'nın bu bölümde batı müziğindeki majör- minör kontrastlığı yaratmak için böyle bir yola başvurduğunu söylemek mümkün olabilir.



Şekil 13. Üçüncü Bölümde Bulunan Makam Dizileri

Üçüncü bölümün armonik yapısının genel itibariyle majör- minör modda olduğu, akorların kök halinde ve ikinci çevrim olarak kullanıldığı görülmektedir. Besteci armonik hattı tonal bir düzlemde kabul ederken ikili aralıklardan oluşan eklemiş akorları da kullanmıştır



Şekil 14. Üçüncü Bölümde Yer Alan Akor Kuruluşları

Üçüncü bölümde homofonik dokunun yanı sıra, özellikle B bölümünde armonik yapı bas yürüyüşleri ile polifonik bir şekilde tamamlanmıştır. Do majör dizi seslerinin *marcato* dinamiğiyle ezgi ve eşlik yapısını tamamladığı açıkça görülmektedir.



Şekil 15. Üçüncü Bölümde Bas Yürüyüşü

Üçüncü bölüm iki ölçülük f nüansındaki marcato bir orkestra tutti si ile gösterişli bir giriş yapar. Girişteki armonik yapı Mib majör'ün 6/4 akorunun uzun seslerinden oluşur. 77. ölçüde nikriz makam dizisindeki a cümlesi obua ve birinci kemanlar tarafından duyurulur.

Allegro vivo (♩ = 144)

4/4

f *mf* *p*

C poco f *mf* *p*

p

Şekil 16. Üçüncü Bölüm 75.-78. Ölçüler Arası

Aynı tema 79. ölçüde flüt, klarnetin katılımıyla tekrarlanır ardından 81. ölçüde motifteki az bir değişimle tekrar solo keman ve flüt, obua, klarnet ve birinci kemanlarda duyulur.

The musical score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked 'p' (piano) and the dynamics range from 'p' to 'f'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 81. The first system ends at measure 80, and the second system starts at measure 81. The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The tempo is marked 'p' (piano) and the dynamics range from 'p' to 'f'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 81. The first system ends at measure 80, and the second system starts at measure 81. The score is written in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#).

Şekil 17. Üçüncü Bölüm 81.-84. Ölçüler Arası

Nikriz makam dizisindeki A bölümünden sonra B bölümü Çargâh makam dizisinde 85. ölçüde gelmektedir. Obuanın duyurduğu tema daha sonra birinci kemanlarda duyulur (86.-89. ölçüler arası).



Şekil 18. Üçüncü Bölüm 85.-89. Ölçüler Arası

Ardından temayı klarnet tek başına duyurur (90.- 93. ölçüler arası) ve daha sonra obua ve klarnet ile nöbetleşe icrası başlar (94.- 97. ölçüler arası).



Şekil 19. Üçüncü Bölüm 94.-97. ölçüler arası

Üçüncü bölüm A ve B bölümlerinden motiflerin karışık bir şekilde duyurulmasının ardından B bölümünün farklı orkestrasyon renkleri tekrarlanması ile *piumosso* temposunda son bulur.

6.1.4 Dördüncü Bölüm

Üçüncü bölümden dördüncü bölüme geçişte bir köprü görevi gören Largo başlıklı üç ölçümlük bir kesit karşılar. 4/4 ölçü sayısındaki bu kesit yaylı çalgıların *f* nüansındaki lirik uzun seslerinden oluşmaktadır.



Şekil 20. Largo bölüm 123.-125. ölçüler arası

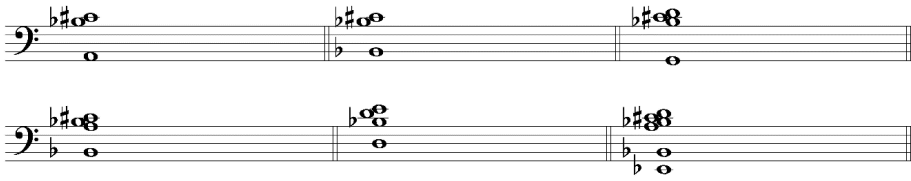
Andante başlıklı dördüncü bölüm 5/8 ölçü sayısında ve ağır bir tempodadır. Bölümün form yapısı yine geleneksel Anadolu ezgilerinden oluşmakla birlikte motif ve cümle örgüsü tekrarlar üzerine kuruludur. Bölümün form yapısını Batı müziği form anlayışı üzerinden değerlendirmek çok doğru olmamakla birlikte Türk halk müziğindeki *tekrarlayıcı* forma uygun olduğu düşünülebilir.

Dördüncü bölümün modal yapısı La kararlı Hicaz makam dizisindedir. Bu makam dizisinden oluşan bir halk ezgisi devinim göstererek devam eder.



Şekil 21. La Kararlı Hicaz Makam Dizisi

Dördüncü bölümün armonik hattı modal armoniye uygun olarak ilerlemiştir. Akor kuruluşlarında ikili ve yedili ve dokuzlu aralıklardan oluşan salkım akorlara yer verildiği görülmektedir. Akor kuruluşlarında ezgi seslerinin duyurulmasının amaçlandığı düşünülebilir.



Şekil 22. *Dördüncü Bölüm Akor Kuruluşları*

Armonik hat, gerilim-çözülme dengesini artırmak amacıyla yer yer kromatik ve diyatonik yürüyüşlerle zenginleştirilmiştir.



Şekil 23. Dördüncü Bölüm Bas Hattındaki Kromatik ve Diyatonic Yürüyüşler

Dördüncü bölüm, La kararlı hicaz makam dizisindeki ana temanın (a) *mf* nüansta önce obua daha sonra solo keman tarafından duyurulmasıyla başlar. Bu sırada yaylı çalgılar uzun seslerle eşlik etmektedir.



Şekil 24. Dördüncü Bölüm 126.-133. Ölçüler Arası

Temanın yenilenerek tekrarı (b) 134. ölçüde obua ile başlar daha sonra 138. ölçüde birinci kemanlara geçer. Bu sırada eşlik homofonik dokudan polifonik dokuya geçmiştir.



Şekil 25. Dördüncü Bölüm 134.-141. Ölçüler Arası

Temanın motifsel genişlemesini yaptığı üçüncü tekrarı (c) 142. Ölçüde obua tarafından gerçekleştirilir. Bu seslendirmeye 146. ölçüde flütün bir oktav üstten katılımıyla devam eder. Yaylı çalgılar bu pasajın icrası esnasında homofonik dokuda eşlik pozisyonundadır.



Şekil 26. Dördüncü Bölüm 142.-149. Ölçüler Arası

150.-157 ölçüler arası makam dizisinin beşlisi üzerine kurulan sıra notalardan oluşan temanın tekrarının (d) farklı şekilde sunulduğu yerdir. Bu pasajda obua, klarnet, birinci ve ikinci kemanlar birbirleriyle çift ses oluşturacak şekilde *p* nüansında ilerler. Bu pasajda temanın sadeliği, artan-azalan dinamiklerle ifade çeşitliliği kazanmakta ve daha dramatik bir karaktere dönüşmektedir. Bu esnada viyolonsel ve kontrbas akorun kök sesleriyle temaya eşlik etmektedir. Ardından bu sekiz ölçümlük pasaj bir kez daha tekrarlanır (158.-165. ölçüler arası).



Şekil 27. Dördüncü Bölüm 150.-157 Ölçüler Arası

166.-173. ölçüler arası obua ve birinci kemanların (b) temasını, 174.-177. ölçüler arasında (c) temasını, 178.-187. ölçüler arasında flüt ve klarnetin (e) temasını seslendirmesinin ardından orkestranın uzun seslerinden oluşan üç ölçülük codetta ile bölüm *ppp* nüansında sona erer.

Beşinci Bölüm

Allegro başlıklı beşinci bölüm 12/8 ölçü sayısında ve hızlı bir tempodadır. Bölümün ana teması bir Kars ezgisini andırmaktadır⁵. Bu bölümde ana temanın devamlı tekrarlanma çabası ve de epizodlarla bu tekrarlara zıtlık oluşturacak temaların kullanımı söz konusudur. Bu anlatıma göre beşinci bölümün Rondo formunda olduğu değerlendirilebilir.

Tablo 2. Güzelleme Beşinci Bölüm Form Şeması

BEŞİNCİ BÖLÜM						
Rondo Formu						
A	B	A	C	A	C	A
191.-214. ölçüler arası	215.-227. ölçüler arası	228.-231. ölçüler arası	232.-259. ölçüler arası	260.-275. ölçüler arası	276.-289. ölçüler arası	290.-298. ölçüler arası
Do Çargâh Makam Dizisi			Fa Majör	Do Çargâh Makam Dizisi	Fa Majör	Do Çargâh Makam Dizisi

Beşinci bölüm rondo formunun da getirdiği müzikal özelliklerden dolayı Do kararlı Çargâh makam dizisi ve Fa majör dizisi etkisindedir. Her iki dizi de majör moddadır.

⁵ Bestecinin kendisi de bu bölümdeki ana ezginin 6/8 bir Kars havası olduğundan bahsetmiştir (Kodallı'dan Aktaran Aydın, 2010, s. 132).

Majör modun hâkim olduğu bölümün armonik yapısı da tonal armoniye uygun olarak ilerlemiştir. Akor kuruluşlarında özellikle çevrim akorların, bölümün ilk başlangıcından itibaren kullanılması dikkat çekidir. Empresyonist bestecilerde de görüldüğü gibi çevrim akorların üçlülüz kullanımlarıyla oluşan dörtlü ve beşli aralıklar armonik yapıda boşluk hissi yaratmaktadır. Bestecinin armonik hattı oluştururken karar verme duygusunu olabildiğince çevrim akorlarla erteleme çabasının olduğu değerlendirilebilir.



Şekil 28. Beşinci Bölüm, A ve B Temasında Kullanılan Akor Kuruluşları

Beşinci bölümün C epizodu I-IV plagal kadansı ile ilerlemektedir. Üçlü akorların kök hallerinin kullanımı sade bir biçimde orkestrasyonda yerini almıştır.

C Temasında Kullanılan Akor Kuruluşları



Şekil 29. Beşinci Bölüm, C Temasında Kullanılan Akor Kuruluşları

Beşinci bölümde A teması flüt dışında tüm çalgıların katılımlarıyla duyurulur. Bu duyumda viyolonsel ve kontrbas eşlik durumundadır.



Şekil 30. Beşinci Bölüm (A) Teması 191.-194. Ölçüler Arası

(A) bölmesini oluşturan tema (B) epizoduna geçilmeden önce yoğun bir biçimde orkestranın tuttısı ile duyulur.

The image displays a musical score for a symphony, specifically measures 207-214. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The music is in 4/4 time and features a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 12. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The music is in 4/4 time and features a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 12. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Şekil 31. Beşinci Bölüm 207.-214. Ölçüler Arası

(B) epizodunda ezgi çalgı grupları arasında karşılıklı diyalog şeklinde yerini almaktadır. Bunun güzel bir örneği 221.- 224. ölçüler arasında gelişir. Klarnet ve yaylılar ile başlayan seslendirme ikişer vuruşluk bir şekilde flüt- obua ile birinci ve ikinci kemanlar arasındaki diyalogla devam eder. Bu birleşim ve karşılıklı diyaloglar epizod boyunca duyurulur.



Şekil 32. Beşinci Bölüm 221.-224. Ölçüler Arası

İlk olarak 232.-259. ölçüler arasında gelen (C) epizodu son rondo temasının duyurulmasından önce 276.-289. ölçüler arasında gelir. (C) epizodu, rondo temasına kontrastlık yaratılması amacıyla Fa majör tonunda *poco meno mosso* tempoda ve lirik bir tema olarak karşımıza çıkar. Temayı ilk olarak klarnet duyurur. Cevap cümlesini flüt-obua ve klarnet birleşimi seslendirir ve epizod *poco rit.* ile (A) temasına son kez geçiş yapar.

Tempo IIº

mf espr.

p

Tempo IIº

poco rit. --- //

ff

Şekil 33. Beşinci Bölüm 276.-289. Ölçüler Arası

(C) epizodunun ardından (A) rondo teması *piu mosso vivo* bir tempoyla son kez seslendirilir ve *ff* nüans ile eser sona erer (290.-298. Ölçüler arası)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Nevit Kodallı, çağdaş Türk müziğinin ikinci kuşak bestecileri arasında modaliteyi çoksesli müzik anlayışıyla bütünleştiren özgün bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. *Güzelleme Orkestra Süiti* ise bestecinin hem halk müziği kökenli temaları işleme becerisini hem de modern orkestrasyon bilgisini sade ve akıcı üslupta gösteren önemli eserlerinden biridir. Bu çalışma kapsamında yapılan

analizler, eserin çok yönlü ve pedagojik olarak işlevsel bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır.

Eserin özellikle makamsal çeşitlilik üzerine inşa edilmiş olması, Kodallı'nın modal müzikten beslenen kompozisyon dilinin belirgin göstergelerindendir. Birinci bölümde Nev' eser, Müstear ve Rast dizilerinin; ikinci bölümde Hüseyin'in; üçüncü bölümde Nikriz ve Çargâh'ın; dördüncü bölümde Hicaz'ın; beşinci bölümde Çargâh ve Fa majör dizilerinin kullanılması, bestecinin modal yapıları Batı müziğinin form ve armonik kalıplarıyla ustaca bütünleştirdiğini göstermektedir.

Bu durum, Kodallı'nın eserlerinde sıkça görülen “yerel–evrensel” eksenli müzikal yaklaşımın *Güzelleme Orkestra Süiti*'nde somutlaştığını kanıtlamaktadır. Her bölümün farklı bir yöresel izlek taşıması, esere adeta Anadolu'nun müzikal coğrafyasını temsil eden bir “süit bütünlüğü” kazandırmaktadır.

Armonik açıdan değerlendirildiğinde, eser hem modal hem de tonal kuruluşlara yer veren hibrit bir armonik dokuya sahiptir. Kodallı'nın çevrim akorları kullanarak oluşturduğu “kararsızlık ve geciktirme” etkisi, özellikle beşinci bölümün rondo yapısında belirginleşmektedir. Yine üçüncü bölümdeki majör–minör kontrastlığının makam dizileri aracılığıyla sağlanması, bestecinin tonalite–modalite etkileşimini bilinçli bir dramatik araç olarak kullandığını göstermektedir.

Orkestrasyon yönünden süit, genç icracıların kolaylıkla seslendirebileceği yalın ve sade anlayıştaki bir yapı ile profesyonel düzeyde orkestralarda etkileyici bir ses rengi oluşturabilecek parlak bir tını düzeni arasında dengeli bir karakterdedir. Yaylı çalgıların taşıyıcı işlevi, nefesli çalgıların temalara renk katan rolüyle birleşerek eserin bütününde güçlü bir orkestral kimlik oluşturur.

Bu bulgular, Nevit Kodallı'nın *Güzelleme Orkestra Süiti*'nin, Türk müzik kültüründeki modal çeşitliliği evrensel çokseslilik anlayışıyla buluşturan nitelikli bir örnek olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte eser, sahip olduğu yapı ve teknik düzenlemeler bakımından çalgı eğitimi süreçlerinde ve konservatuvar repertuvarlarında yer almaya elverişli, güçlü bir pedagojik değer taşımaktadır.

Elde edilen sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

- Eser, Türk halk müziğinin modlarını ve melodik karakterlerini Batı müziğinin form, armoni ve orkestrasyon teknikleriyle bütünleştiren tipik bir Kodallı yaklaşımı sergilemektedir.
- Armonik yapı, modal ve tonal anlayışın birlikte kullanıldığı çok yönlü bir kurgudan oluşmaktadır.

- Orkestrasyon hem tematik sadeliği hem de renk çeşitliliğini dengede tutan pedagojik açıdan işlevsel bir kurguya sahiptir.
- Süit formunun sunduğu yapısal çeşitlilik, bölümlerin her birinde farklı yöresel ve modal renklerin ortaya konmasına olanak sağlamıştır.
- Eser, Türk müziği modalitesinin senfonik çalgılara aktarılması bakımından önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Çalışmanın sonuçları ışığında şu öneriler getirilmiştir:

- Kodallı'nın diğer halk müziğine dayalı eserleri (*Telli Turna, Ebru*) ile *Güzelleme Orkestra Süiti*'nin karşılaştırmalı analizi yapılabilir.
- Modal-tonal etkileşimi ve çevrim akor kullanımının Kodallı'nın bütün eserlerindeki rolünü inceleyen tematik çalışmalar literatüre katkı sağlayabilir.
- Eser, konservatuvarlarda makamsal dizilerin orkestra icrası yoluyla öğretilmesi için örnek eğitim materyali olarak kullanılabilir.
- Özellikle 1., 2. ve 4. bölümler, icra kapasitesi ve müzikal özellikler bakımından Gençlik orkestraları için oldukça uygun olduğu değerlendirilmektedir.
- Eserin bölümleri tematik konser programları ("Anadolu'dan Ezgiler", "Senfonik Tınılar" vb.) için ayrı ayrı kullanılabilir.
- Türk bestecilerinin modal eserlerini içeren bir dijital katalog hazırlanarak araştırmacıların ve icracıların erişimine sunulabilir.
- *Güzelleme Orkestra Süiti*'nin profesyonel orkestralar tarafından farklı icralarının karşılaştırmalı performans analizi yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Aydın, Y. (2010). *İkinci kuşak çağdaş bestecilerimizden iki örnek: İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Çokamay, B. (2023). *Nevit Kodallı'nın "telli turna" ve "güzelleme" orkestra süit'lerinin orkestra şefliği teknikleri bakımından incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel açıdan evrensel müziğe giriş*. Üçdal Neşriyat.
- İlyasoğlu, E. (1992). *Müziğin kanatlarında "söyleşiler"*. Pan Yayıncılık.
- Karaca, A. (2008). *Nevit Kodallı'nın tüm müziklerinin ayrıntılı incelenmesi ve değerlendirilmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mersin Üniversitesi.
- Kodallı, N. (1993). *Güzelleme Orkestrası Süiti* [Basılı nota]. Devlet Konservatuarı Yayınları No. 94.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş müzik tarihi*. Varol Matbaası.
- Say, A. (1995). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Yorum Sanat ve Yayıncılık.
- Unakıtan, Ö. (2006). *Nevit Kodallı'nın yaratıcılığında türk müziğinin etkileri*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Okyay, E. (1998). *Nevit kodallı'ya armağan*. Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Öztürk, O., M. (2022). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulaması I*. Müzik Eğitimi Yayınları.

Etik Beyan: Bu çalışmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

GELECEKTEKİ OPERA SANATÇILARININ PROFESYONEL EĞİTİMİNDE ARMONİ ÖĞRETİM DİSİPLİNİN ROLÜ

Leyla Bekensir¹

GİRİŞ

Günümüz müzik eğitimi koşullarında akademik vokal sanatı yalnızca yüksek düzeyde performans becerilerini değil, aynı zamanda kapsamlı bir teorik hazırlığı da gerekli kılmaktadır. Bu eğitimin temel bileşenlerinden biri olan armoni disiplini, müzikal düşüncenin, entonasyon doğruluğunun ve icranın ifade gücünün oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmektedir. Gordon, bu süreci ‘audiation’ (işsel işitme) kavramıyla açıklamakta ve müziğin yalnızca işitilmesinin değil, zihinde anlamlandırılmasının mesleki gelişimde kritik olduğunu vurgulamaktadır (Gordon, 1997:4–5). Ancak birçok şan bölümü öğrencisi, armoniyi anlaşılması güç ve icra pratiğiyle sınırlı biçimde ilişkilendirilen bir ders olarak görmekte ve bu nedenle yeterince önem vermemektedir. Bu durum, ders materyalinin yüzeysel düzeyde öğrenilmesine ve işitsel ile analitik becerilerin yeterince gelişmemesine yol açmaktadır.

Berger (2009), armoni öğretiminin icra pratiğinden kopuk yürütülmesinin, öğrencilerin mesleki gelişimini sınırlayan temel etkenlerden biri olduğunu vurgular. Benzer biçimde Perelman (1994), vokalistlerin teorik disiplinleri algılamada yaşadıkları zorluklara dikkat çeker ve bunun motivasyon kaybına neden olduğunu belirtir. Oysa gerçek icra pratiği, öğrencilerin sahnede ve mesleki yaşamda karşılaştıkları müzikal ihtiyaçlarla, yani piyanist ile uyum sağlama, toplu icra içinde armonik dengeyi kavrama ve yorumlarını armonik yapı üzerine oturtma süreçleriyle doğrudan ilişkilidir. Buna karşın armoni derslerinin çoğunlukla yazılı ödevlere ve soyut kurallara indirgenmesi, söz konusu bağlantının zayıflamasına yol açmaktadır. Dolayısıyla öğrenciler, armoni öğreniminin mesleki faydalarını yeterince kavrayamaz ve bu da çalışma isteğinde belirli bir azalmaya yol açmaktadır. Rogers, işitsel eğitimin yazılı teori ve performanstan bağımsız yürütülmemesi gerektiğini, aksi halde öğrencilerin anlamlı müzikal bağ kuramayacağını ve öğrenme isteğinde düşüş yaşayacağını vurgular (Rogers, 2004:109).

Bu araştırma, opera eğitimi alan öğrencilerin şan çalışmaları sırasında armoni bilgisinin eğitimdeki etkisini ve teoride öğrenilen bilgilerin uygulamaya nasıl geçirilebildiğini ele almaktadır. Çalışmada, öğrencilerin ilgisini ve duyma

¹ Doçent, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, ORCID ID: 0000-0003-0840-6665, leylabekensir@gmail.com

becerilerini geliştirmelerine yardımcı olan pedagojik ve metodik yöntemler öne çıkarılmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, Şan Bölümü'nde öğrenim gören, lisans 3 ve 4 düzeyindeki öğrencilerle yapılan uzun süreli ders çalışmalarına dayanıyor. Amaç, armoni derslerinde karşılaşılan güçlükleri ve armoni bilgisinin şan icrasına nasıl yansıdığını, doğrudan ders içinde yaşanan deneyimler üzerinden anlamaktır. Süreç, tamamen derslerin doğal akışında ilerledi. Öğrencilerin yaptıkları armonizasyon denemeleri, eşlik çalışmaları, sınıf içindeki tepkileri ve derste söyledikleri yorumlar, gözlemin temel malzemesini oluşturdu. Bu sayede, onların armoniyi nasıl duydukları, akor işlevlerini nasıl çözdükleri ve iç kulaklarını ne kadar geliştirdikleri yakından izlenebildi. Çalışma özellikle armoni derslerinde kullanılan üç sesli modeller, bas-melodi ilişkisini öne çıkaran alıştırma, piyano eşlik kalıpları ve vokal repertuvara dayalı çözümlemeler üzerine kuruldu. Böylece armoni bilgisinin sahnedeki şan pratiğiyle bağlantısı daha net görülmeye çalışıldı ve opera sanatçısı olmayı hedefleyen öğrencilerin sık yaşadığı öğrenme sorunları pedagojik açıdan ele alındı. Nitel yöntemin seçilmesinin nedeni, armoniyi sadece yazılı bir teori dersi olarak değil; işitme, düşünme ve söyleme boyutları olan canlı bir süreç olarak ele almak istememizdir. Bu nedenle belirli sayısal örneklem ölçütleri, test sonuçları ya da istatistiksel karşılaştırmalar kullanılmadı; esas odak, armoni öğretimi konusunda derinlemesine bir eğitimci bakışı geliştirmek ve şan öğrencilerinin mesleki gelişiminde armoninin yerini ayrıntılı biçimde tartışmaktır.

Armoni Öğretimin Sorunları

Günümüz müzik eğitimi sistemi, gelecekteki vokalistlerden icra ve teorik disiplinleri bütünleştiren ayrıntılı bir hazırlık sürecinden geçmelerini beklemektedir. Bu disiplinlerden biri, temel öneme sahip olmasına rağmen algılanmasında sık sık zorluklarla karşılaşılan armonidir. Müzikal düşüncenin, işitme yetisinin ve icra edici ifadenin gelişiminde belirleyici bir rol üstlenmesine karşın, vokal bölümü öğrencileri armoniyi çoğunlukla mesleki faaliyetlerle sınırlı ilişkisi olan soyut bir alan olarak algılamaktadır.

Vokalistin en önemli özelliklerinden biri entonasyon temizliğidir. Ancak birçok yeni başlayan öğrencinin kusursuz entonasyona ulaşmalarını engelleyen temel faktör, gelişmemiş ya da yetersiz beklenen düzeye ulaşmamış armonik işitmedir. Bu bağlamda B. M. Teplov, müzik algısının bu önemli bileşenini şu şekilde tanımlarlar: *“Armonik işitme, birçok sesi (aynı anda) tek bir bütün olarak algılama yeteneğidir”* (Teplov, 2022:122). Bu tanıımı genişleten Karpinski ise, armoniyi kavramanın yalnızca akorların dikey yapısını tanımakla sınırlı olmadığını, seslerin çözülüş yolları ve yatay hareketlerinin de işitsel olarak algılanmasının entonasyon gelişimi açısından temel olduğunu vurgular

(Karpinski, 2000:127).

Armoni eğitimi ile tonal-modal işitmenin geliştirilmesi, opera eğitimi alan yeni başlayan bir öğrencisi için temel bir gereklilik olarak görülmektedir. Ancak uygulamada durum farklıdır: armoni ve diğer teorik dersler, öğrenciler tarafından çoğu zaman yeterince önemsenmemektedir.

Berger (2009), sorunların müzik eğitiminin ilk aşamalarında başladığını ve teorik derslerin çoğunlukla biçimsel bir şekilde yürütüldüğünü, bu nedenle öğrencilerin ilgisini çekmediğini belirtir. Perelman (1994), teoriye yönelik kaygıyı “korkunç üçlü akorlar” ifadesiyle mecazi biçimde dile getirir. İofis (2016), klasik armoninin pedagojik açıdan kavranmasındaki güçlükleri tartışırken, Samoylova (2004) da müzik eğitiminin başlangıç düzeylerinde armoni öğretiminde karşılaşılan sorunlara dikkat çeker. Alekhina, armoni öğretiminde en büyük tehlikenin öğrencinin yalnızca standart kalıplara alıştırılması olduğunu vurgular. Bu durum, onların işitsel algısını mekanikleştirir ve gerçek armonik düşüncenin oluşmasını engeller. Bunun yerine farklı ve renkli örnekler kullanılmalı; alıştırmalar doğrudan müzik edebiyatından seçilmelidir. Böylece öğrenci armoniyi yalnızca teknik bir görev olarak değil, müzik dilinin bir ifade aracı olarak kavrar. (Alekhina, 2014).

Çağdaş yazarlar, işlevsel yaklaşımın ve armoni öğretiminin icra pratiği ile ilişkilendirilmesinin gerekliliğini çeşitli boyutlarıyla ele almışlar. T. S. Berşadskaya, armoni öğretiminin başlangıç aşamalarına ilişkin değerlendirmelerinde, yazı tekniğinin bağımsız bir amaç olarak görülmemesi gerektiğini vurgular. Ona göre yazılı çalışmaların temel işlevi, öğrencinin analitik düşünme becerisini ve armonik süreçlere yönelik işitsel algısını geliştirmektir. Böylelikle teknik yükün öne çıktığı bir eğitim anlayışı yerine, armonik mantığın kavranmasına odaklanan pedagojik bir yaklaşım benimsenmiş olur (Berşadskaya, 1988:3–4). Ayrıca, icra bölümlerinde dört sesli yazıya doğrudan yönelmek yerine hazırlık amacıyla melodinin bağımsız bir dizekte, eşliğin ise iki dizek üzerinde dört sesli olarak gösterilmesini önerir. Bu yöntem, öğrencinin melodiyi ve eşliği ayrı ayrı takip etmesine olanak tanır, akorlar arasındaki işlevsel bağlantıların daha açık biçimde anlaşılmasını sağlar. Böylece öğrenci, dört sesli yazıya hâkim olduğu yönünde yanıltıcı bir güven geliştirmektense, gerçek bir armonik düşünce biçimi kazanmaya yönlendirilir (Berşadskaya, 1988:20–21).

Skrebkova ve Skrebkov (1952), dört sesli yapının yüksek zorluk seviyesine işaret ederek vokalistler için materyalin üç sesli model aracılığıyla uyarlanması önerir. Qiu ve İofis (2024), vokal algısının özelliklerinin armoni eğitiminde dikkate alınmasının zorunlu olduğunu savunur. Galyamova (2025), toplu şarkı söyleme sürecinde vokal işitme ile armonik düşünme arasındaki uyumun önemine dikkat çeker. Titova (2019), armoni öğretiminin yalnızca

kuralların aktarımıyla sınırlı kalmaması gerektiğini, vokal repertuvarın armonik alıştırmaların temeli olarak kullanılmasıyla öğrencilerin materyali bilinçli ve amaçlı bir şekilde öğrenebileceğini belirtir. Moroz'a göre ise, bir öğrencinin sesleri doğru duyması ve ayırt etmesi için, önce müziğin içindeki ayrıntıları tam olarak anlaması gerekir. Özellikle vokal eğitimde, sesi iyi kontrol etmek ve eserleri doğru söylemek için öğrencinin müziği derinlemesine kavraması şarttır (Moroz, 2018).

Klasik müzik dünyasında birçok önemli besteci, armoninin müzikte ne kadar belirleyici ve yol gösterici olduğunu sık sık öne çıkarmıştır. R. Schumann, müzik ile satranç arasında kurduğu benzetmede şu şekilde ifade eder: “*Müzikte, satrançta olduğu gibi, kraliçe (melodi) en yüksek güce sahiptir; ancak asıl kararı daima kral (armoni) verir*” (Schumann, 1975:80). Bu benzetmeyle şu sonuca varılabilir: Armoni, müziğin akışını ve nasıl şekilleneceğini belirleyen esas unsur olarak öne çıkıyor. Armoni, müzikte hem yön gösteren hem de yapıyı bir arada tutan temel bir unsurdur. Benzer biçimde, Rus klasik müziğinin kurucusu M. İ. Glinka, armoninin işlevini şu şekilde tanımlar: “*Armoninin görevi, dinleyiciye vokal melodide bulunmayan ve bulunması da mümkün olmayan öğeleri tamamlayarak müzikal ifadenin bütünlüğünü sağlamaktır*” (Glinka, 1862:22). Glinka'nın bu vurgusu, melodinin tek başına bazen eksik kalabileceğini ve armoni sayesinde müziğin gerçek anlamda güç kazandığını gösterir.

Berger (2021), armoninin çoğu öğrenci tarafından katı kurallar bütünü olarak algılandığını, bu yaklaşımın teori ile icra pratiği arasında kopukluk yarattığını belirtir. Bu durum, öğretimde uygulamadan kopuk bir yaklaşım doğurmakta, öğrencilerin derse olan ilgisini azaltmaktadır. Nitekim birçok öğrenci, armonik düşünmenin daha doğru tonlama yapmaya, esas ve yardımcı dereceleri hissetmeye ve dolayısıyla daha etkileyici şarkı söylemeye katkı sağladığını fark etmemektedir. Bu nedenle temel armonik ilkelerin bilinmemesi, özellikle çok sesli toplu söyleme çalışmaları sırasında önemli güçlükler doğurmaktadır.

Bununla birlikte, armoni bilgisine sahip olmak vokalistin profesyonel düzeyini önemli ölçüde yükseltmektedir. Opera repertuvarının temelinde yer alan tonal-modal sistem bilinçli bir algı gerektirir; bu algı olmadan sanatsal bir imgenin yaratılması mümkün değildir (Berger, 2021:4). Armoni bilgisi aynı zamanda doğaçlama için kapı aralamaktadır. Günümüzde doğaçlama, özellikle eski müzik geleneklerinin yeniden canlandırılması ve caz gibi farklı icra pratikleriyle etkileşim bağlamında giderek daha önemli bir profesyonellik ölçütü haline gelmektedir.

Armoni, işitme, düşünme ve ifade becerilerini geliştirmekte ve temiz entonasyon için gerekli olan “içsel işitsel modelin” oluşumuna katkı sağlamaktadır. Berger bu durumu şu sözlerle açıklar: “*Ses, doğrudan işitme ile*

bağlantılıdır. İşitme sayesinde konuşmayı ve şarkı söylemeyi öğreniriz. Bir sesi yeniden üretebilmek için zihinde önceden bir işitsel modelin varlığı gerekir” (Berger, 2021:6).

Psikolojik araştırmalar, konunun pratik faydasının fark edilmesinin öğrenme sürecinde içsel motivasyonu artırdığını ortaya koymaktadır. Deci ve Ryan (2000), uluslararası literatürde içsel motivasyonun öğrenme sürecindeki belirleyici rolünü vurgularken; Gordeeva, Sychev ve Osin (2013) ise Rus eğitim bağlamındaki çalışmalarında öğrencilerin konunun pratik faydasını kavramaları durumunda öğrenmeye daha açık hale geldiklerini belirtir.

Dolayısıyla, armoni eğitmeni yalnızca bilgi aktarıcı bir konumda kalmamalı, aynı zamanda öğrencilerde konunun önemine dair farkındalık geliştiren bir rehber rolü üstlenmelidir. Bu ise, vokal repertuvarın ders sürecine dâhil edilmesi, uyarlanmış alıştırma kullandırılması, armonik düşünmenin vokal beceriler üzerindeki doğrudan etkisini ortaya koyan pratik ödevlerle mümkün olabilir.

Armoni Öğretimine İlişkin Pedagojik Yaklaşımlar

Klasik armoni eğitimi genellikle uyumlu akorların öğretilmesiyle başlar, ardından uyumsuz akorlara geçilir ve bu akorların belirli bas notalarıyla nasıl dizildiği incelenir. Başlangıçta öğrencilere verilen bir melodi, adım adım akorlarla armonize ettirilir. Ancak bu geleneksel yöntem, şan öğrencileri için her zaman en uygun olmayabilir. Onların derse ilgisini artırmak için yaratıcılığı ve doğaçlamayı ön plana çıkaran farklı yaklaşımlar gerekebilir. Bu nedenle, önce pratiğe ağırlık vermek, öğrencilerin armoniyi daha canlı ve anlamlı şekilde kavramalarını sağlar. Tabii bu, yazılı ödevlerin ya da teorik çalışmaların tamamen bırakılması anlamına gelmez; ancak önce müziğin işitilmesi, sonra kâğıt üzerinde analiz edilmesi, öğrenmeyi daha etkili kılar. Özellikle piyano eşliğiyle yapılan armoni dersleri, genelde sadece nota çözümlemesiyle sınırlı kalıp ihmal edilse de, bu dersler ayrı bir önem taşır.

Çalışmanın temelinde, Litvinova ve Lyudko’nun (2005) şan öğrencileri için uyarladığı, vokal repertuvara dayalı özel ödevler yer alıyor. Bu ödevler, mesleki pratiğe yakın müzik materyalleri kullanarak armoni düşünme becerisini geliştirmeye yardımcı oluyor. Örneğin, üç sesli armoni alıştırma kullandırılarak öğrenciye bir melodi ve bas hattı veriliyor, klasik armoni kuralları çerçevesinde ara sesler tamamlanıyor. Ortaya çıkan yapı, fonksiyonel armoni öğeleri, kadansların uyumu ve ifadenin etkisi açısından inceleniyor. Bu yöntem, öğrenme sürecini kolaylaştırmakta ve vokal algısının özelliklerine uyarlanmasını sağlamaktadır. T. S. Berşadskaya (1980) ile Skrebkova ve Skrebkov’un (1952) çalışmaları, üç sesli modelin armoni düşünmenin öğretiminde etkili olduğunu ortaya koyar. Benzer şekilde, Galyamova (2025) toplu söyleme sürecinde vokal işitme ile armonik düşünme arasındaki uyumlu ilişkinin önemini vurgular. Ayrıca, P. A.

Çervatyuk'un (2016) önerdiği algoritmik yaklaşım da dikkate alınarak, akor işlevlerinin kademeli olarak öğrenilmesi ve bu işlevler arasındaki etkileşimlerin kavranması sağlar. Böylece bilgiler sistematikleştirilmiş; kuramsal çözümleme ile icra pratiği arasındaki bağ güçlendirilmiştir. Covington, içsel işitmenin sadece besteciler ve şefler için değil, vokalistler için de çok önemli bir beceri olduğunu söyler. Şarkıyı zihinde söylemek ve melodiyi farklı tonlarda çalmak gibi tekniklerin, performansta hem doğru entonasyon hem de ifadeyi güçlendirmeye yardımcı olduğunu belirtir. Bu tür beceriler vokalistlerin sahnedeki başarısını artırır. (Covington, 2005:31–32). Bu bağlamda Kinchen ve Miller (2018:38–42), PASS modeli (*Çal–İçsel İşit–Söyle–Çöz*) aracılığıyla öğrencilerin armoniyi yalnızca yazılı olarak çözmekle kalmayıp, çözümlüşleri zihinde işitme, seslendirme ve çözümleme aşamalarıyla içselleştirmelerini sağlayan bir öğretim yaklaşımı geliştirir. Bu model, vokalistlerin entonasyon doğruluğunu ve yorum gücünü geliştirmede oldukça etkili, işlevsel ve bilimsel temellere dayanan bir yöntemdir. Dunmire (2021:39–40) ise PASS yöntemini deneysel bir çalışmada uygulayarak, öğrencilerin yedili akorların işitsel tanınmasında bu yaklaşımın geleneksel yöntemlere kıyasla daha etkili olduğunu gösterir.

Bir başka etkili yaklaşım, öğrencilerin piyanoda yaygın olarak kullanılan eşlik kalıplarını icra etmeleridir. Bu kalıplar, armonik yapıların sürekliliğini sağlayan, tarihsel süreçte standartlaşmış ve eşlik pratiğinde sıkça başvurulmuş yapılarıdır. Örnek olarak *Alberti bass*, arpej temelli eşlik kalıpları, vals eşliği ve oktavlı bas eşliği gösterilebilir. Bu tür kalıpların öğrenilmesi, öğrencilerin akorları yalnızca dikey yapılar olarak değil, süreç içerisinde gelişen ve melodik çizgiyle bütünleşen işlevsel öğeler olarak kavramalarına olanak tanımaktadır. Böylece şan öğrencileri, armonik çerçeveyi icra pratiğine daha bilinçli biçimde aktarabilmekte ve eşlik ile vokal yorum arasındaki bütünlüğü daha etkin şekilde kurabilmektedir.

Şan öğrencilerinin armoni temellerini hızlıca kavrayabilmesi için bazı öğretim gözlemleri çok önemli. Özellikle klavyenin beyaz tuşlarıyla başlanması, akorların daha kolay görselleştirilmesini ve sezgisel olarak öğrenilmesini sağlar. Temel akorları çabuk bulup çalma becerisi kazanan öğrenciler, ilerledikçe daha karmaşık armonik yapıları öğrenmekte de daha başarılı oluyorlar. Bu nedenle, armoniye başlarken beyaz tuşlarla yapılan çalışmalar, öğrencilerin algılamadaki zorluklarını azaltır ve karmaşık konulara geçişi kolaylaştırır. Böyle bir yaklaşım, armoni öğrenme süreci hem daha verimli hem de daha keyifli yapar.

Şan öğrencilerinin bas ve melodi arasındaki ilişkiyi hissetmeleri de büyük önem taşımaktadır. Bu amaçla, önce basit aralıklarla başlayan, ardından akor çevrimleri ve işlevsel analizlerin dâhil edildiği kademeli egzersizler uygulanmıştır. Böylece öğrenciler, armoninin anlamını ve işlevini daha hızlı

kavrayabilmektedir. İlerleyen aşamalarda ise basit piyano eşlik kalıplarıyla sol el için eşlik üretmeyi öğrenmekte, ardından akor oluşumunun daha karmaşık yönlerini ve polifonik yapıları kavramaktadırlar.

Öğrencilerin dersin pratik faydasını doğrudan deneyimlemeleri, öğrenmeye olan ilgilerini artırmak için çok önemlidir. Bu kapsamda, öğrencilerin halihazırda çalıştığı aryalar veya şarkılar üzerinden armoni çözümlemeleri yapılması, piyanoda basit eşlik kalıplarının uygulanması, toplu söyleme çalışmalarıyla akor işlevlerinin doğrudan işitilmesi, basit melodilerle doğaçlama yapılması ve öğrencilerin yaptığı armonizasyonlara anında geri bildirim verilmesi önerilir. Araştırmalar, öğrencilerin öğrenmenin kendileri için ne kadar faydalı olduğunu fark etmelerinin, onların öğrenme sürecine içten bir bağlılık ve istekle katılmalarında kritik bir rol oynadığını gösteriyor. Kendi bilişsel süreçlerini aktif kullanmaları, akademik başarılarını ve psikolojik iyi oluşlarını olumlu etkiliyor (Deci & Ryan, 2000). Öğrencilerin içlerinden gelen istek ve merakla öğrenmeleri, hem okulda başarılı olmalarını sağlıyor hem de ruhsal açıdan iyi hissetmelerine yardımcı oluyor (Gordeeva, Sychev ve Osin, 2013). Bu nedenle, öğrenmenin somut faydalarının öğrenci tarafından bizzat deneyimlenmesi, ders içi uygulamaların etkinliğini artırır ve öğrencilerin bu sürece daha aktif katılmalarını sağlar. Böylelikle, öğrenme hem daha kalıcı olur hem de öğrencilerin gelişim süreci olumlu yönde desteklenmiş olur.

Öğrencilerin çalıştıkları eserler üzerinden yola çıkarak bazı armonik yapıların örneklerini incelemek, konunun anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Handel'in "*Lascia ch'io pianga*" Barok aryası, uzun ve akıcı melodik çizgisiyle şancının nefes kontrolü ve duygusal ifadesini geliştirmesine olanak tanır. Melodinin altında ise temel armonik yapılar olan tonik, subdominant ve dominant akorları, melodiyi destekleyerek eserin dramatik ve teknik yönlerini kuvvetlendirir. Armoninin melodik yapıyla uyumlu olması, şancının sesini doğru konumlandırmasını ve müzikal vurguları rahatça ifade etmesini sağlar.

Rinaldo von Händel

Lascia ch'io pianga

Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel

Larghetto

Alt

La - scia ch'io pian - ga la cru - da sor - te e che so - spi - ri la

Fortepiano

li - be - ta e che so - spi - ri e che so - spi - ri la li - ber - ta

crescendo

p *p* *f*

La - scia ch'io pian - ga la cru - da sor - te e che so - spi - ri la li - be - ta

p *mf*

Örnek 1. G. F Handel "Lascia ch'io pianga" Arya (sheetmusic.com)

J. S. Bach/Gounod'un "Ave Maria"sında Barok dönemin izleri, düzenli ve akıcı akor altyapısıyla hemen fark ediliyor. Özellikle prelüdün sabit arpejleri, Bach'ın Barok tarzında yazdığı eserlerin tipik bir örneği. Bu akorlar, müziğin sağlam bir iskelet üzerinde ilerlemesini sağlıyor ve melodiye adeta taşıyor. Barok dönem müziğinde netlik ve tutarlılık öne çıkıyor; hem armoni hem melodi çok açık ve anlaşılır gelişiyor. İşte bu durum, şancı için müthiş bir avantaj: Şancı melodinin kaybolmasına izin vermeden, akor dizisini takip ederek daha dengeli ve temiz bir yorum sunabiliyor.

AVE MARIA.

MEDITATION.

sur le 1er. Prélude de S. Bach.

CHARLES GOUNOD.

Andante semplice.

Violin.

sempre legato.

PIANO.

3

com sentimentos,

2000

CHEN

yr _____

et

Edited Edition

Century Music Publishing Company
New York

464-6

Örnek 2. *J.S.Bach/Gounod “Ave Maria” (imslp.org)*

G.Puccini'nin "*O Mio Babbino Caro*" aryasında uzun ve bağlantılı melodik çizgi, duygusal ifade gücünü ön plana çıkarır ve nefes kontrolünü geliştirir. Melodi yalın ve akıcı biçimde ilerlediği için öğrenci, söylediği notaların piyanoda çalınan akorlarla ilişkisini açık şekilde duyabilir. Eşlikteki akor geçişleri net olduğu için melodinin farklı armonik zeminler üzerinde nasıl şekil aldığını kolaylıkla gözlemleyebilir. Piyanonun arpejli eşliği armoniyi zenginleştirerek melodiyi destekler. Armoni ile melodinin uyumu, şancının teknik ve müzikal gelişimine doğrudan katkı sağlar, vurguları ve duygusal geçişleri belirler. Böylece eser, opera eğitimi için hem teknik hem de sanatsal açıdan güçlü bir örnek sunar.

O MIO BABBINO CARO

from the Opera GIANNI SCHICCHI, 1918

Lyrics by
GIOVACCHINO FORZANO

Music by
GIACOMO PUCCINI
Piano Reduction by Randa Kirshbaum

Andante ingenuo $\text{♩} = 120$
(an one knee, to Gianni Schicchi)
(in ginocchio, dimansi a Gianni Schicchi)

Lauretta

Oh! mio bab - bi - no ca - ro, mi pia - ce è bel - lo,
bel - lo; vo'an - da - re in Por - ta Ro - sa
a com - pe - rar l'a - nel - lo! Sì, sì, ci vog - lio an -
da - re! e se l'a-mas - si in - dar - no, an - drei sul Pon - te

Sheetmusic-free.com

Örnek 3. G.Puccini "O Mio Babbino Caro" Arya (sheetmusic.com)

W. A. Mozart'ın "Gece Kraliçesi" ariası (*Die Zauberflöte*), şan eğitiminde hem teknik hem de armonik açıdan olağanüstü bir katkı sağlar. Melodisi son derece virtüöz ve atlamalı ilerliyor, piyanoda duyulan akorlar ise bu melodinin gerilim dolu yapısını hem destekliyor hem de ona yön veriyor. Eserin hızlı armonik değişimleri ve dramatik kadans döngüleri şancıya akorların desteğiyle sesini farklı dinamikler ve renklerle kontrol etmeyi öğretiyor. Özellikle ariyanın tizleşen bölümlerinde, melodideki dominant ve altıncı derece akorların bulunduğu noktalar öne plana çıkıyor. Bu durum şancının ifadesini zenginleştiriyor. Armoninin sunduğu yönlendirme, şancının performansına büyük katkı sağlıyor. Melodinin hangi akorun üzerinde ilerlediğini bilmek, hem teknik açıdan güven sağlıyor hem de dramatik vurguların doğru yerde

yapılmasını kolaylaştırıyor. Bu eserdeki armonik yapı, söylenen her notanın anlamını ve etkisini artırıyor, şancının icrasını tamamen müzikal ve canlı bir biçimde kullanmaya teşvik ediyor. Özellikle bu kadar yüksek zorlukta bir ariya, armoniyi öğrenen bir şancı için sahnede kendinden emin ve güçlü olmanın anahtarı olabilir.

44

АРИЯ ЦАРИЦЫ НОЧИ
из оперы «Волшебная флейта»

(«Ужасной мести жаждет мое сердце...»)

Перевод с немецкого М. Улицкого

ARIE DER KÖNIGIN DER NACHT
aus der Oper „Die Zauberflöte“

(„Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen...“)

Allegro assai

Ужасной ме- сти жаждет мое серд- це!
Der Hölle Ra- che kocht in mei- nem Her- zen,

Я бес- по- щад- на! Я бес- по- щад- на! Жаж-
Tod und Ver- zweif- lung, Tod und Ver- zweif- lung flut-

- ду ме- сти я! Дол- жен у- знать За- ра- стро у- жас-
- met mit mich her! Fühlt nicht durch dich Sa- ra- stro To- des-

смер- ти, За- ра- стро у- жас смер- ти, а ес- ли
- schmer- zen, Sa- ra- stro To- des- schmer- zen, so bist du

14202

46/66

Örnek 4. W. A. Mozart "Gece Kraliçesi" Ariya (<https://notarhiv.ru>)

Sergey Rahmaninov'un "Ne poy krasavitsa pri mne" (yanımda şarkı söyleme) eserindeki ustalığı sadece vokal melodide değil, piyano eşliğinde de kendini gösterir. Normalde pek çok şan eserinde piyano, sadece bir eşlik veya destek unsuru gibidir. Ama burada durum farklı: Rahmaninov'un piyano partisi, adeta şancı ile diyaloga girer ve en az melodi kadar önem kazanır. Rahmaninov'un

bu romansı, şancıya yalnızca teknik anlamda değil, ifade ve müzikal empati açısından büyük katkı sağlar. Şancı, piyanoyla adeta bir düet yapmak zorunda kalır; bu da dinlemeyi, birlikte nefes alıp müziği ortak yaratmayı öğretir. Melodi çoğu zaman, piyanoda daha önce duyulan motiflerin ve akor dizilerinin üzerine yerleşiyor. Önce bu fikirleri piyanoda dinleyip, ardından sesle tekrar etmek, şancıya, her nota altında hangi akorun olduğunu duymayı ve bunu takip etmeyi çok daha kolaylaştırıyor. Eserdeki armoni, ağırlıklı olarak minör tonda ilerliyor. Sık Sık duyulan kromatik geçişler, araya giren baskın yedililer ve altere edilmiş akorlar müziği koyulaştırıyor ve gerilimli kılıyor. Şancı, bu akor değişimlerini dinleyerek cümlelerin nerede gerildiğini, nerede rahatladığını net hissediyor; böylece yalnızca doğru notayı değil, o notanın taşıdığı rengi ve ağırlığı da keşfedip yorumuna yansıtmayı öğreniyor.

НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА...

Слова А. ПУШКИНА Ноты с сайта - www.notarhiv.ru 1/4 Соч. 4 № 4

Allegretto *Ниса*

Не пой, красавица, при мне ты не снесу грусти и по чальней: на по-ми-

Örnekl 5. S. Rahmaninov "Ne poy krasavitsa pri mne" Romans (Rahmaninov, 1981)

Armoninin önemi yalnızca eğitim süreciyle sınırlı değildir; vokalistin profesyonel faaliyetlerinde de belirleyici bir rol üstlenmektedir. Modal-armonik işitme becerisinin gelişimi, vokalistin mesleki gelişiminin ayrılmaz bir parçasıdır. T. B. Alekhina'nın belirttiği üzere, armonik işitme iki temel boyutta ortaya çıkar: duygusal algılama ve akorların sesini bilinçli biçimde teorik düzeyde anlamlandırma. Bu ortak noktalar birbirini tamamlamakta ve müzisyenin çok sesli armonileri yalnızca aralıkların toplamı olarak değil, aynı zamanda müzik dilinin ifade araçları olarak kavramasına imkân tanır (Alekhina, 2014). L. V. Samoylova'nın (2004:11) vurguladığı üzere, gelişmiş bir armonik işitme yeteneği, müzik materyalinin daha derin ve duygusal açıdan zengin algılanmasına katkı sağlar; ayrıca entonasyon doğruluğu ve yorum gücü için vazgeçilmez bir koşul oluşturur. Bu bağlamda, armonik işitmenin yalnızca teorik bir yeterlilik değil, doğrudan pedagojik uygulamalarla geliştirilmesi gereken pratik bir beceri olduğu görülmektedir. Bu konuda yapılan gözlemler ve uygulamalar, şan öğrencilerinin armonik işitme becerilerini geliştirmek için pratik yöntemlerin gerçekten işe yaradığını gösteriyor. Çok sesli şarkı söyleme örnekleri, vokalistin akor yapılarını kulağında canlandırmasına ve zamanla içsel işitsel modelini güçlendirmesine yardımcı oluyor. Böyle çalışmalara katılanlar genellikle hem doğru tonda şarkı söylemede daha başarılı oluyor hem de şarkı söylerken akorların müzikteki işlevini daha iyi anlıyor. Kısacası, grup halinde ya da çok sesli müzikle yapılan bu tür egzersizler, şancının hem kulağını hem de vokal yorumunu belirgin şekilde geliştiriyor.

Bu noktada H. Russell'ın (2017) araştırması, *a cappella* temelli işitsel eğitim metodolojisinin içsel işitmenin gelişimine, entonasyon doğruluğunun iyileştirilmesine ve teorik bilgilerin icra pratiğiyle bütünleştirilmesine önemli katkılar sağladığını ortaya koyar. T. Clark'ın (2024) bulguları, toplu halinde şarkı söylemenin sadece daha doğru entonasyon sağlamadığını, aynı zamanda öğrencilerin armonik yapıyı daha iyi anlamalarına yardımcı olduğunu gösteriyor. Alekhina (2014), çok sesli işitmenin gelişiminde koro çalışmalarının önemli bir rol oynadığını belirtir. Koroda söyleyen öğrenci, kendi sesini bütünü içinde ayırt edebilir ve akorların işlevini canlı bir bağlamda deneyimler (Alekhina, 2014). Tüm bu çalışmalar, toplu söylemenin armoni öğretiminde temel bir araç olduğunu göstermektedir.

Ek bir yöntem olarak, vokal cümlelerin icrasından önce piyano çalma uygulamalarına yer verilebilir. Bu teknik, işitsel modelleme aracı olarak kullanılabilir ve öğrencilerin akor yapılarının görsel ve işitsel algılarını karşılaştırmalarına imkân tanıyabilir. Ayrıca dikey yapının kalıcı algılanmasını sağlamak amacıyla, melodi ile akorun temel sesi arasındaki aralıkların belirlenmesine yönelik hedef görevler uygulanabilir. Bu görevler, icra sürecinde akor çevrimleri ve işlevsel analizlerin eklenmesiyle giderek daha karmaşık hale getirilebilir. Pedagojik literatür de bu becerilerin önemine işaret etmektedir. Örneğin, S. V. Gvozdeva'ya

göre “*melodinin dokusunda serbest armonizasyon becerisi*” müzisyenin mesleki eğitiminin temel unsurlarından biri olup, sürekli olarak geliştirilmesi gereken bir yetidir (Gvozdeva, 2014:4). Dolayısıyla, toplu ve bireysel uygulamalarla geliştirilebilecek armoni işitmesi, vokalistin mesleki faaliyetlerinde vazgeçilmez bir temel olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, gözlemler armoni işitmesinin gelişiminin vokal çok seslilik, enstrüman çalışması ve bilinçli işitsel modellemeyi kapsayan sistematik bir uygulamaya dayanması gerektiğini göstermektedir. Böyle bir yaklaşım, geleceğin opera sanatçılarına yalnızca daha yüksek performans kalitesi kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda profesyonel kariyer için gerekli yorumlama becerilerini edinmelerine de yardımcı olabilir.

SONUÇ

Bu çalışmanın sonunda görülüyor ki, armoni eğitimi, şan öğrencileri için yalnızca temel bir müzik teorisi dersi değil, mesleki ve sanatsal gelişimin vazgeçilmez bir parçasıdır. Pratik uygulamalar, grup çalışmaları ve gerçek sahne repertuarına yakın egzersizler sayesinde öğrenciler, hem işitsel algılarını hem de yorum becerilerini belirgin biçimde geliştirmektedir. Geleneksel ders yöntemlerinin ötesine geçip sesi doğrudan kullanmak, piyano eşliğiyle ya da toplu söyleme yoluyla akorları deneyimlemek, öğrencinin motivasyonunu artırmakta ve dersin içeriğini daha anlamlı hale getirmektedir. Araştırma sürecinde ortaya çıkan en önemli bulgulardan biri, armoni eğitimi sahne pratiğine yaklaştıkça öğrencilerin kendilerini daha özgüvenli, istekli ve müzikal açıdan donanımlı hissetmeleridir. Hem bireysel hem de grup hâlinde yürütülen çok sesli çalışmalar, sadece teknik doğruluğu yükseltmekle kalmamakta; aynı zamanda öğrencilerin kendi müzikal kimliklerini keşfetmelerine ve geliştirmelerine de imkân tanımaktadır. Bu bağlamda, çalışmada önerilen pedagojik model, yalnızca öğretim sürecine katkı sunmakla kalmamakta; konservatuvar müfredatlarının güncellenmesi ve yeniden yapılandırılması için de somut ve uygulanabilir bir temel önermektedir. Klasik armoni öğretim yöntemlerini çağdaş yaklaşımlar, pratik uygulamalar ve teknoloji temelli araçlarla birleştiren bu model, süreci hem öğrenciler hem de eğitmenler için daha canlı, etkileşimli ve üretken bir öğrenme ortamına dönüştürmektedir. Bununla birlikte, modelin uzun vadeli etkilerini ve öğrenci profillerinde nasıl sonuçlar verdiğini daha iyi anlayabilmek için, daha geniş örneklemelerle ve ölçülebilir verilerle desteklenen yeni araştırmalara ihtiyaç vardır. Özellikle dijital armoni simülasyonları, yapay zekâ destekli işitsel analiz programları ve çevrim içi etkileşimli platformların sürece sistemli biçimde entegre edilmesiyle, armoni eğitiminin hem niteliğini hem de erişilebilirliğini gelecekte daha da ileriye taşımak mümkündür. Bütün bu bulgular ışığında, armoni eğitiminin güncel yöntemlerle, sahne pratiğiyle ve teknolojik imkânlarla bütünleştirilmesi, şan öğrencileri için sanatsal gelişimin yalnızca tamamlayıcı bir unsuru değil, gerçek anlamda anahtar bileşenlerinden biri hâline gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Berger, N. A. (2009). *Teoriya muziki i sovremennoy praktike muzitsirovaniya* [Müzik icrasının güncel uygulamalarında müzik teorisi]. Avtoreferat dissertatsii doktora iskustvovedeniya, 17.00.02.
- Berger, N. A. (2021). *Garmoniya: bazoviye ustanovki (metodicheskiye ocherki), Modul 1: Obşkiye polojeniya* [Armoni: Temel yaklaşımlar (yöntemsel incelemeler), Modül 1: Genel hükümler]. Amirit.
- Berşadskaya, T. S. (1988). *Metodicheskaya razrabotka kursa garmonii na ispolnitelskikh otdeleniyakh muzykalnykh uchilishch* [Müzik okullarının icra bölümlerinde armoni dersinin metodik geliştirmesi]. Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova.
- Clark, T. J. (2024). *Harmonizing voices: Vocal pedagogy in 21st century music education*. Liberty University.
- Covington, K. (2005). The mind's ear: I hear music and no one is performing. *College Music Symposium*, 45, 25–41.
- Çervatyuk, P. A. (2016). Sistema algoritma v muzike: garmoniya i garmonicheskoye solfedzhio [Algorithmic system in music: Harmony and harmonic solfeggio]. *Vestnik MGUKI*, 6(74), 171–177.
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2000). The “what” and “why” of goal pursuits: Human needs and the self-determination of behavior. *Psychological Inquiry*, 11, 227–268.
- Dunmire, C. E. (2021). *The effect of Play, Audiate, Sing, Solve (PASS) on the aural recognition of seventh chords* (Doctoral dissertation). Liberty University. ProQuest Dissertations Publishing.
- Glinka, M. I. (1862). *Zametki ob instrumentovke* [Enstrümantasyon üzerine notlar]. Sochineniya M. I. Glinki. F. Stellovskiy.
- Gordeeva, T. O., Sychev, O. A., & Osin, E. N. (2013). Vnutrennyaya i vneshnyaya učebnaya motivatsiya studentov... *Voprosy Psikhologii*, (11), 11–25.
- Gordon, E. E. (1997). *Learning sequences in music: Skill, content, and patterns* (Revised ed.). GIA Publications.
- Gvozdeva, S. B. (2014). *Kak podobrat akkompанiment k melodii* [Melodiye eşlik seçimi]. Rudnenskiy muzykalnyy kolledzhi.
- İofis, B. R. (2016). Soderzhanie definitsii: garmoniya... *Muzikalnoye iskusstvo i obrazovaniye*, (3), 45–48.
- Karpinski, G. S. (2000). *Aural skills acquisition*. Oxford University Press.
- Kinchen, J. D., & Miller, G. (2018). *Musicianship for the Christian musician*. Liberty Music Group.
- Litvinova, T. A., & Lyudko, M. G. (2005). *Melodii dlya garmonizatsii*... Kompozitor.
- Moroz, T. I. (2018). Razvitiye intonatsionnogo sluha... *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences*, (2), 128–132.
- Perelman, N. S. (1994). *V klasse royala*.
- Qiu, X., & İofis, B. R. (2024). Pedagogicheskie usloviya... *Musical Art and Education*, 12(2), 108.
- Rahmaninov, S. (1981). *İzbranniy romanst*... *Seçili Romanslar*, İzdatelstvo Muzyka: Moskva
- Rogers, M. R. (2004). *Teaching approaches in music theory* (2nd ed.). Southern Illinois University Press.
- Russell, H. (2017). A cappella ear training... *Australian Journal of Music Education*, 51(2), 20–28.
- Samoylova, L. V. (2004). *Razvitiye garmonicheskogo sluha*...
- Schumann, R. (1975–1979). *O muzike i muzikantah* (D. V. Zhitomirskiy, Ed.). Muzyka.
- Skrebkova, O. L., & Skrebkov, S. S. (1952). *Prakticheskiy kurs garmonii*. Muzgiz.
- Teplov, B. M. (2022). *Psikhologiya muzikalnih sposobnostey*. Planeta muziki.
- Titova, Y. V. (2019). Razvivat' praktiku obucheniya garmonii... *Muzikalnoe obrazovanie i prosveshchenie*, (3), 137–142.

İnternet Kaynakları

Alekhina, T. B. (2014). *Garmonicheskiy sluh i osnovi metodiki yego razvitiya*.

Erişim tarihi: 12.09.2025 <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2014/02/19/garmonicheskiy-slukh-i-osnovy-metodiki-ego-razvitiya>

Galyamova, A. R. (2025). *Vzaimosvyaz vokalnogo sluha i garmonicheskogo mışleniya...* Erişim tarihi: 11.07.2025 <https://almanahpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=23023>

Haendel, G. F. "*Lascia ch'io pianga*" Arya Erişim tarihi: 21.11.2025 <https://www.sheetmusic.com>

Bach, J. S. *Gounod "Ave Maria"* Erişim tarihi: 21.11.2025 <https://www.imslp.org>

Puccini, G. "*O Mio Babbino Caro*" Arya Erişim tarihi: 21.11.2025 <https://www.sheetmusic.com>

Mozat, W. A. Sihirli Flüt Operası "*Gece Kraliçesi*" Arya Erişim tarihi: 21.11.2025 <https://www.notarhiv.ru>

Etik Beyan: Bu araştırmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

FLÜT PERFORMANSI VE EĞİTİMİ İÇİN TASARLANAN APARATLAR: SINIFLANDIRMA VE KULLANIM¹

Aleyna Urcan², Ajda Şenol Sakin³

Giriş

Son yıllarda çalgı eğitimi alanında öğrencilerin teknik yeterliliklerini artırmak, öğrenme sürecini kolaylaştırmak ve pedagojik hedefleri desteklemek amacıyla çeşitli yardımcı aparatların geliştirilmesi dikkat çekmektedir. Flüt eğitimi de bu gelişmelerden etkilenmiş, hem başlangıç düzeyindeki öğrencilerin temel becerilerini kazanmalarına yardımcı olacak hem de ileri düzey icracıların performans kalitesini artıracak birçok aparat tasarlanmıştır. Bu aparatlar yalnızca çalgının fiziksel kullanımını kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda entonasyon, nefes kontrolü, ton kalitesi ve genişletilmiş tekniklerin icrası gibi pek çok alanda önemli katkılar sunmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, flüt için geliştirilen çeşitli aparatları işlevsel açıdan tanıtmak, literatürdeki kullanımlarına ve etkilerine dair örnekleri incelemek ve çalgı eğitiminde bu tür materyallerin pedagojik değerine dikkat çekerek kullanılabilirliğinin artırılmasına olanak sağlamaktır. Çalışmada flüt eğitiminde kullanılmakta olan çağdaş aparatlar pedagojik ve işlevsel yönleriyle ele alınmış ve sınıflandırılmıştır.

Flüt Aparatları

Flüt eğitiminde ve icrasında farklı amaçlar doğrultusunda tasarlanmış aparatlar bulunmaktadır. Aparatlara yönelik gerek tasarımcıların görüşleri gerekse ilgili internet sitelerinden elde edilen bilgiler incelendiğinde Pneumo Pro başlığının entonasyona yardımcı olduğu, Ciel, Barrel Bling, Lefreque'in daha kaliteli ve kuvvetli bir ton elde etmek için tasarlandığı, Flute Tutor aparatının duruş ve tutuşa katkı sağladığı, Silikon parmak destekleri, Woodify parmak destekleri, Thumport sağ el desteği ve pozisyon el bantları ile tutuşa katkı sağlandığı, dudak plaka koruyucu sayesinde kaymanın önlenemediği, Win-D-Fender aparatının özellikle rüzgârlı ortamda çalmaya yardımcı olduğu Glissando Headjoint başlığı ile özellikle glissando pasajların kolaylıkla seslendirildiği, Breathe Building Toy ve Triflo aparatları sayesinde nefes gelişimine katkı sağlandığı belirtilmektedir.

¹ Bu çalışma Aleyna Urcan'ın Doç. Dr. Ajda Şenol Sakin danışmanlığında hazırladığı "Flüt Aparatlarının Eğitimi Görüşleri Doğrultusunda Flüt Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Müzik Öğretmeni, Özel TAN Okulları, aleynaurcan9@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0002-8618-2225>

³ Doç. Dr.; Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. ajdasenol@uludag.edu.tr ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-1870-2329>

Daha yaygın karşılaşılabilen bu aparatların yanı sıra çalışmalarda yer alan bir diğer aparat “Konjuge”dir. Bu aparat elektrik ve sinyaller yoluyla flütün tonunun ve elde edilen tınının daha etkili olmasına katkı sağlamaktadır (Lu, 2023).

Ayrıca flüt yapımcısı Robert Bigio tarafından geliştirilmiş olan Stoper (Tıpa) ve Crown (Taç) adındaki aparatlar flütte sesin daha yüksek ve armonik olarak daha zengin tınlar yakalanmasına fayda sağlayabilmek amacıyla icat edilmiştir (Hoeckly, 2020). Şekil 1’de Stoper (Tıpa) ve Crown (Taç) aparatlarının görseline yer verilmiştir.

Şekil 1: Stoper (Tıpa) ve Crown (Taç) (Stoper and Crown, 2024)



Şekil 1’de gösterilen Stoper ve Crown, zirkonyum maddesinden yapılmaktadır. Bu aparatları kullanan flütçüler Bigio’nun tasarladığı bu aparatlar sayesinde flütlerinin sesinin daha yüksek, daha pürüzsüz ve daha duyarlı hale geldiğini belirtmişlerdir (Hoeckly, 2020).

Amerikalı flüt eğitimcisi Kathy Blocki tarafından geliştirilen Pneumo Pro başlığı ilk olarak tahtadan üretilmiştir. Sonrasında plastikten üretilmiş ve son halini almıştır. Hepyücel (2022) Pneumo Pro başlığının entonasyona katkı sağlamanın yanı sıra oktavlar arası geçişleri de pürüzsüzleştirdiğini ayrıca dudak esnekliğini sağladığını, çok seslilik gibi genişletilmiş teknikleri seslendirmede de icracıya kolaylık sağladığını belirtmiştir. Hepyücel (2022) yapmış olduğu çalışmada bu başlığın havanın nereye gittiğini somutlaştırması açısından da çok faydalı olduğunu ifade etmiştir.

Kathy Blocki, Pneumo Pro başlığı kullanımı için “Öğretmen Başlangıç Paketi” adında, içinde başlığa yönelik egzersizlerin de bulunduğu bir metot da geliştirmiştir. Bu sayede başlığı kullanacak öğrenci ve öğretmen için yol

gösterici bir materyalin olması; bunun yanı sıra direkt aparata yönelik metodun bulunması ile daha verimli bir kullanım gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır (Hepyücel, 2022). Aparatta bulunan 4 farklı renkteki pervaneler sayesinde (yeşil, turuncu, sarı, mavi) öğrenciler havayı nereye üflediklerini somut bir şekilde görmektedirler (Hepyücel, 2022). Ersöz'e (2020) göre Pneumo Pro başlığı dudak pozisyonlarını çalıştırmanın yanı sıra oktavlar arası geçişler, nüans ve artikülasyon çalışmaları için de kullanılmaktadır. Literatür incelendiğinde Pneumo Pro başlığının başlangıç aşamasındaki flüt öğrencilerinin yanı sıra flüt eğitiminde ilerlemiş fakat entonasyon konusunda sıkıntı çeken, havayı nereye yönlendirdiğini anlamlandıramayan bireylere de katkısının olduğu görülmektedir (Daniel, 2007; Hepyücel, 2022; Holloman, 2023; Stumpf, 2011). Şekil 2'de Pnuemo Pro başlığı yer almaktadır.

Şekil 2: Pneumo Pro Başlığı (Kathy Blocki, 2024)



Araştırmada değinilmiş diğer aparatlara yönelik literatürde neredeyse hiç çalışmaya rastlanmamış, tasarımına, işlevselliğine ve görsellerine yönelik elde edilen bilgiler özellikle satışlarının gerçekleştiği internet sitelerinden bulunabilmektedir.

Flütün başlık kısmına takılan Ciel aparatının tasarlanma amacı ses dalgalarını güçlendirerek gereksiz gürültüyü ortadan kaldırmaktır. Bu amaca yönelik kullanıldığında tonun daha kaliteli çıkmasına yardımcı olduğu belirtilmektedir. Cerrahi çelikten ya da gümüş, altın, bakır gibi madenlerden üretilen farklı çeşitleri bulunmaktadır (Ciel, 2024). Şekil 3'te Ciel aparatının görseline yer verilmiştir.

Şekil 3: Ciel Örneği (Ciel, 2024)

Enstrümanın ton kalitesini artırmak amacıyla Hans Kuijt tarafından üretilen Lefreque (ses köprüsü) sadece flütte değil soprano saksafon, klarnet, trombon, trompet, obua ve piccolo’da da kullanılmaktadır. Gümüş, bakır ve altın olmak üzere üç farklı madenden üretilmektedir. Elastik bantla beraber başlık ve gövde arasına takılmakta bu sayede köprü görevi görerek titreşimin etkili bir şekilde aktarılmasına yardımcı olmaktadır (Lefreque, 2024). Şekil 4’te Lefreque aparatının görseline yer verilmiştir.

Şekil 4: Lefreque Örneği (Lefreque, 2024)

Yamaha performans sanatçısı Tracy Harris tarafından 2016’da tasarlanan Barrel Bling aparatı flütün sesini temelden iyileştirmek, ses kapasitesini

geniştirmek ve tonunu güzelleştirmek amacıyla üretilmiştir. Aparat flütün gövde kısmında markasının yazılı olduğu bölüme takılarak kullanılmaktadır (Barrel Bling, 2024). Şekil 5'te Barrel Bling aparatının görseline yer verilmiştir.

Şekil 5: Barrel Bling Örneği (Barrel Bling, 2024)



Woodify, nefesli çalgılar için Alessandro Baticci tarafından tasarlanmış el yapımı ahşap ses artırıcıdır. Aparata yönelik oluşturulmuş internet sayfasında Woodify'ın flütün ses paletini zenginleştirerek icracıya mükemmel bir ifade esnekliği sağladığı belirtilmektedir. Bunun yanı sıra flütün duyarlılığını artırarak daha net bir staccato elde edilmesine de yardımcı olduğu ifade edilmiştir. Woodify enstrümanının rahatsız edici titreşimlerini engellerken daha parlak ve güzel bir ton elde etmeyi de amaçlamaktadır (Woodify flute, 2024). Şekil 6'da Woodify aparatının görseline yer verilmiştir.

Şekil 6: Woodify Örneği (Woodify flute, 2024)



Win-D-Fender aparatı flütçülerin açık havada rüzgârdan ve olumsuz hava şartlarından etkilenmesini azaltmak amacıyla Dr. John Christopher Nelson tarafından tasarlanmıştır. Ağızlık kısmına takılarak üstündeki deliklere üflendiğinde flütün tonunun rüzgârdan etkilenmesinin önüne geçilmektedir.

Win-D-Fender genellikle bandolar ve bazı açık hava konserlerinde yer alan flütçüler için oldukça yararlı bir aparat olarak görülmektedir (Win-D-Fender, 2024). Şekil 7’de Win-D-Fender aparatının görseli yer almaktadır.

Şekil 7: Win-D-Fender Örneği (Win-D-Fender, 2017)



Flute Tutor flüt eğitiminde doğru bir duruş/ tutuş pozisyonu sağlamak amacıyla Kathy Blocki tarafından üretilmiştir. Bunun yanı sıra hem başlangıç aşamasında hem de ileri flüt eğitiminde ağızlığı kapama, flütü çok fazla içeriye yuvarlama ve sağ kolu düşürme gibi sorunların giderilmesinde yardımcı bir aparat olarak kullanılmaktadır (Kathy Blocki, 2024). Şekil 8’de Flute Tutor aparatının görseline yer verilmiştir.

Şekil 8: Flute Tutor Örneği (Kathy Blocki, 2024)



Woodify parmak destekleri (Woodify Twig Thumb Rests) ahşaptan üretilmiş başparmak destekleridir. Alessandro Baticci tarafından üretilmiştir. Sağ elde gereksiz gerginlikleri azaltarak hız ve koordinasyonu geliştirmek amacıyla tasarlanmıştır. İcracıya rahat ve güvenli bir tutuş sağlamaktadır (Flutecenter, 2024a). Şekil 9’da Woodify parmak destekleri görsellerine yer verilmiştir.

Şekil 9: Woodify Parmak Destekleri Örneği (Flutecenter, 2024a)

Silikon parmak destekleri (Silicone Thumb Rests) ekstra başparmak desteği sağlayarak sol elin başparmağının doğru parmak pozisyonunu korumaya yardımcı olmaktadır. Bu aparat silikondan üretilmektedir ve farklı renkleri mevcuttur (Amazon, n.d.). Şekil 10'da silikon parmak desteklerine yer verilmiştir.

Şekil 10: Silikon Parmak Destekleri (Amazon, n.d.)

Bo Pep başparmak desteği el pozisyonunu iyileştirmek, eldeki krampları ortadan kaldırmak ve bilek bükülmesini en aza indirmek için özel olarak tasarlanmıştır (Bo Pep, 2024). Şekil 11’de Bo Pep başparmak desteği görseline yer verilmiştir.

Şekil 11: Bo Pep Başparmak Desteği (Bo Pep, 2024)



Dudak plaka koruyucu bantları (Lip Plate Protector) flütçülerin gündelik çalışmalarında veya performans sırasındaki dudak kaymalarını önlemek amacıyla tasarlanmıştır. Dudak stabilitesini artırmaya yardımcı olmaktadır. Ayrıca deri ile metalin arasındaki teması kesmesiyle metale karşı olan alerjiyi önlenmektedir (Flutecenter, 2024b). Şekil 12’de dudak plaka koruyucuya yer verilmiştir.

Şekil 12: Dudak Plaka Koruyucu (Flutecenter, 2024b)



El pozisyon bantları doğru el pozisyonunun sağlanması amacıyla tasarlanmıştır. Sağ el başparmağının ve sol el işaret parmağının duracağı yere yapıştırılarak başlangıç aşamasındaki öğrencilerin doğru parmak pozisyonunu bulmalarına ve korumalarına yardımcı olmaktadır (Flutecenter, 2024c). Şekil 13’te el pozisyon bantlarının görseline yer verilmiştir.

Şekil 13: El Pozisyon Bantları Örneği (Flutecenter, 2024c)

Thumbport (right hand rest) sağ el desteği “C” şeklinde bir kavisli gövde ve başparmak benzeri bir uzantıdan oluşmaktadır. Flütü dengede tutmaya yarar sağlarken ayrıca ek bir destek de sağlamaktadır. Parmak hareketlerinde özgürlük sağlayarak parmak ve ellerdeki gerilimi azaltmaya da yardımcı olduğu ilgili internet sitesinde belirtilmektedir (Thumbport parmak desteği, 2024). Şekil 14’te Thumbport sağ el desteği aparatı görseli yer almaktadır.

Şekil 14: Thumbport Sağ El Desteği Örneği (Thumbport Parmak Desteği, 2024)

Flüt eğitiminde en önemli unsurlarından biri olan nefes gelişimine katkı sağlayacak bazı oyuncaklar ve medikal aparatlar kullanılmaktadır. Bunlardan ilki Breathe Building Toy adında bir oyuncaktır. Bu oyuncak daha çok küçük yaş gruplarındaki öğrencilerde flüt eğitimlerinde diyafram kullanımının öğretilmesi ve geliştirilmesi amacıyla kullanılmaktadır (Blockiflute, 2024). Timsah şeklindeki bu oyuncakın borusundan üflendiğinde gözlerindeki toplar havaya kalmaktadır ve sonrasında öğrenci nefesiyle bu topları kontrol etmeye çalışır. Bu sayede etkili ve eğlenceli nefes egzersizi gerçekleştirmiş olunmaktadır. Bunun yanı sıra nefesin doğru ayarlanması ve sürekliliğin korunup, kontrol edilmesi de amaçlanmaktadır (Kathy Blocki, 2023). Şekil 15’de nefes gelişimine katkı sağlayan Breathe Building Toy aparatının görsellerine yer verilmiştir.

Şekil 15: Breathe Building Toy Örneği (Kathy Blocki, 2023)



Yine aynı amaçla yani akciğer kapasitesini arttırmak için kullanılan medikal bir aparat olan Triflo ile de nefes egzersizleri gerçekleştirilebilmektedir (Ersöz, 2020). Bunun yanı sıra Triflo akciğer hastalarında ve sporcularda oluşan akciğer hasarının ortadan kalkmasına da yardımcı olmaktadır. Triflo, akciğere elastikiyet kazandırırken geriye esneme kapasitesini artırmaktadır (Triflo, 2024). Şekil 16'da nefes gelişimine katkı sağlayan Triflo aparatının görsellerine yer verilmiştir.

Şekil 16: Triflo Örneği (Ersöz, 2020: 203)



Yukarıda bahsedilen ve nefes gelişimine yönelik kullanılan aparatlar diğer üfleli çalgıların eğitiminde de ciğer kapasitesinin genişletilmesi ve nefes kullanımına yönelik kullanılabilir. Benzer bir aparat fagotçu Harold Hansen tarafından da tasarlanmıştır (Ersöz, 2020).

Glissando Headjoint başlığı Amerikalı flütçü ve besteci Robert Dick tarafından tasarlanmıştır. Başlığın tasarlanma amacı, Robert Dick'in Amerikalı gitar virtüözü Jimi Hendrix'in gitar performansından etkilenmesi ve kendisinin de flütte elektrogitara benzer efektler yaratmak ve konvansiyonel flüt çalmanın sınırlarını zorlama arayışıdır. Bu amaçla tasarlanmış olması sebebiyle Robert

Dick başlığın adını “Hendrix of the Flute (Flüt’ün Hendrix’i)” lakabıyla duyurmuştur (Bulut, 2017). Tasarlanan bu başlık perdesiz çalgılarda elde edilen geniş ses geçişlerinin flütte de uygulanabilmesine olanak tanımaktadır. Ayrıca günümüz bestecileri bu başlık ile seslendirilebilecek eserler yazmaktadır (Çil, 2018). Şekil 17’de Glissando Headjoint başlığı görseline yer verilmiştir.

Şekil 17: Glissando Headjoint Başlığı (Glissando Headjoint By Robert Dick – New, 2024)



Çalgılar için Tasarlanan Aparatların Eğitimde Kullanımı

Farklı çalgılar için tasarlanan aparatlar öğrencilerin öğrenme deneyimini geliştiren yeniliklere yol açmışlardır. Geliştirilen bu aparatlar başlangıç seviyesinde özellikle doğru duruş ve tutuşa yönelik tasarlanmış olsa da ileri seviyelerde teknik beceri geliştirme ve soyut kavramların somutlaştırılmasında da önemli katkılar sunmaktadırlar. Farklı ihtiyaca yönelik bu aparatların tasarlanmasıyla birlikte eğitimde kullanımı da yaygınlaşmaya başlamıştır.

Kesendere (2017) yapmış olduğu çalışmada çağımızın gelişen modern teknolojilerinin ışığında tasarlanmış keman çalmayı kolaylaştırıcı aparatların yaygınlaşmasının hem öğrencinin hem de öğretmenin işlerini kolaylaştırıp öğrenim sürecini hızlandırdığından söz etmiştir. Ayrıca Alkoç ve Erten (2022) yapmış oldukları çalışmada keman eğitiminde kullanılan aparatlardan söz etmişlerdir. Bu aparatlar genellikle duruş/tutuş ve yay tekniğine fayda sağlaması amacıyla kullanılan aparatlardır. Bu aparatların kullanımı ile öğrenci daha doğru bir duruş/tutuş sağlamakta olup ayrıca iyi bir yay tekniği oturmuş olarak eğitim sürecine devam etmektedir.

Gök (2021) tarafından yapılan başka bir çalışmada, klarnet eğitiminde eğitimcilerin doğru duruş/tutuşun yanı sıra nefes gelişiminin ve kontrolünün sağlanmasına yardımcı olmak için kalem, mum, pipet ve balon gibi araçların kullanıldığı belirtilmiştir. Yüksel (2016) yapmış olduğu çalışmada “Aurus” diyafram çalıştırıcı aparatının klarnet eğitiminde öğretime destek vermesi amacıyla kullanıldığından bahsetmiştir. Aparat klarnetin ağızlık kısmına

takılmaktadır. Aparat takılıyken hava sızıntısı oluşur. Bu nedenle ses çıkarmak zorlaşır ve daha güçlü nefes desteği gerekir. Diyafram kasının daha fazla çalışmak zorunda kalmasıyla beraber öğrencide diyafram ve nefes farkındalığı oluşturarak nefes tekniği konusunda gelişim sağlayabileceği düşünülmektedir.

Eğitimde kullanılan bir diğer aparat ise PİYAP (piyano yardımcı) aparatıdır. Demiray (2021) yapmış olduğu çalışmasında otizm spektrum bozukluğu (OSB) olan çocuklarda piyano eğitimlerinde el pozisyonlarını doğru bir şekilde konumlandırmalarına yardımcı olacak aparatın kullanımından söz etmiştir. Çalışmada, küçük yaş gruplarında da daha doğru bir el pozisyonu sağlandığı rapor edilmiştir.

Genel olarak çalgılara yönelik tasarlanmış aparatların özellikle başlangıç aşamasındaki öğrencilere doğru duruş/tutuş sağlamak ya da soyut kavramların somutlaştırılmasına yardımcı olmak amacıyla üretildiği görülse de geliştirilmiş farklı aparatların her aşamadaki öğrencilerin yaşadıkları sorunları ya da zorlukları daha kolay aşmasına ya da genişletilmiş tekniklerin seslendirilmesine katkı sağladığı düşünülmektedir.

Sonuç

Flüt eğitimi sürecinde kullanılmak üzere tasarlanmış aparatlar, hem başlangıç düzeyindeki öğrencilerin temel becerilerini edinmelerine yardımcı olmakta hem de ileri düzey öğrencilerin teknik gelişimlerini desteklemektedir. Aparatlar; ton ve entonasyon gelişimi, doğru duruş ve tutuş alışkanlıklarının kazandırılması, nefes kontrolünün sağlanması ve genişletilmiş tekniklerin uygulanabilir hale gelmesi gibi çok çeşitli alanlarda katkı sağlamaktadır. Ayrıca, farklı çalgılar için tasarlanmış benzer aparatların eğitimdeki olumlu etkileri, bu tür yardımcı materyallerin çalgı pedagojisi açısından önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, flüt eğitimine yönelik aparatların sistemli bir şekilde değerlendirilmesi ve pedagojik süreçlere entegre edilmesi ile öğrenme verimliliğinin artırılacağı düşünülmektedir. Böylece daha donanımlı bir müzikal gelişime zemin hazırlamak mümkün olacaktır.

Flüt için tasarlanmış aparatların incelenmesi sonucunda, bu aparatların farklı amaçlar doğrultusunda geliştirildiği görülmektedir. Buna göre flüt aparatları aşağıdaki gibi gruplandırılabilir.

1. Ton ve Entonasyona Yönelik Aparatlar:

- Pneumo Pro başlığı entonasyona ve ton gelişimine katkı sağlamakta, ayrıca hava kontrolünü somutlaştırmaktadır.
- Ciel, ses dalgalarını güçlendirerek gereksiz gürültüyü ortadan kaldırmakta ve tonu iyileştirmektedir.
- Lefreque, köprü görevi görerek titreşimin etkili aktarılmasını sağlamaktadır.

- Barrel Bling ve Woodify tonun geliştirilmesine katkı sağlamaktadır.
- Stoper ve Crown, zengin armonikler ve daha yüksek ses elde edilmesine yardımcı olmaktadır.

2. Duruş ve Tutuşa Yönelik Aparatlar:

- Flute Tutor doğru duruş/tutuş pozisyonunun sağlanmasına yardımcı olmaktadır.
- Woodify ve Silikon parmak destekleri, sağ ve sol elde gereksiz gerginlikleri azaltarak rahat ve güvenli bir tutuş sağlamaktadır.
- Bo Pep başparmak desteği, el pozisyonunu iyileştirmekte ve krampları önlemektedir.
- El pozisyon bantları ve Thumbport sağ el desteği, doğru parmak pozisyonunu korumaya yardımcı olmaktadır.
- Dudak plaka koruyucu, dudak kaymalarını önlemekte ve metale karşı alerjinin önüne geçmektedir.

3. Nefes Gelişimine Yönelik Aparatlar:

- Breathe Building Toy, özellikle küçük yaş gruplarında diyafram kullanımının öğretilmesine ve geliştirilmesine yardımcı olmaktadır.
- Triflo, akciğer kapasitesini artırmakta ve nefes kontrolünü geliştirmektedir.

4. Özel Amaçlı Aparatlar:

- Glissando Headjoint, genişletilmiş tekniklerin seslendirilmesini kolaylaştırmaktadır.
- Win-D-Fender, açık havada rüzgârdan ve olumsuz hava şartlarından etkilenmeden çalmaya olanak tanımaktadır.

Çalgılar için tasarlanan aparatların eğitimde kullanımına yönelik literatür incelendiğinde, bu aparatların öğrencilerin öğrenme deneyimini geliştiren yeniliklere yol açtığı görülmektedir. Özellikle başlangıç seviyesinde doğru duruş ve tutuşun sağlanması, ileri seviyelerde teknik becerilerin geliştirilmesi ve soyut kavramların somutlaştırılmasında önemli katkılar sundukları belirlenmiştir.

Araştırmada incelenen çalışmaların sonuçlarına göre, farklı çalgılar için geliştirilen aparatların eğitim sürecine dâhil edilmesiyle hem öğrencinin hem de öğretmenin işleri kolaylaşmakta ve öğrenim süreci hızlanmaktadır. Sonuç olarak, flüt için tasarlanmış aparatların başlangıç aşamasındaki öğrencilere doğru duruş/tutuş sağlamada ve soyut kavramların somutlaştırılmasında yardımcı olduğu, bunun yanı sıra ileri seviye öğrencilerin de yaşadıkları teknik sorunları daha kolay aşmalarına, ton gelişimine ve genişletilmiş teknikleri seslendirmelerine katkı sağladığı görülmüştür.

Kaynaklar

- Alkoç, A., & Erten, F. C. (2022). Keman eğitiminde kullanılan yardımcı materyaller. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 10(1), 12–30. <http://10.7816/sed-10-01-02>
- Amazon. (n.d.). *Alnicov Silicone Protector Instrument Accessories*. Amazon. Erişim tarihi:20.08.2025 <https://www.amazon.co.uk/dp/B0924CF42M>
- Barrel Bling. (2024). *Barrel Bling By Flute Finery Clear*. Erişim tarihi:10.02.2024 <https://flutecenter.com/products/barrel-bling-by-flute-finery-clear?variant=39367682850910>
- Bo Pep. (2024). *Parmak ve Başparmak için Bo Pep Flüt Destekleri*. Erişim tarihi: 18.05.2024 <https://consortiummusic.com.au/product/bo-pep-flute-supports-for-finger-and-thumb>
- Bulut, S. (2017). Tarihsel süreçte flütün gelişimi ve ileri flüt tekniklerinin günümüz Türk bestecileri tarafından kullanımı üzerine bir inceleme. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(10), 127–150.
- Ciel. (2024). *Ciel Safety Sounder for Flute*. Erişim Tarihi: 08.03.2024 <https://www.amazon.com/dp/B077RY68R6>
- Çil, İ. (2018). *Geleneksek Türk müziğinin flüt ile icrasında ileri flüt tekniklerinden “mikroton sesler ve perde bükme” kullanımı*. (Tez no. 532858) [Yüksek Lisans Tezi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Daniel, K. (2007). *Advanced Flute Pedagogy* [Broşür]. Erişim tarihi: 19.11.2025 https://woodwindsresource.weebly.com/uploads/1/8/1/8/18184815/a_advanced_flute_pedagogy.pdf
- Demiray, Ç. P. (2021). *Otizm spektrum bozukluğu olan çocukların piyanoda el pozisyonlarını destekleme amacıyla tasarlanan aparatın piyano eğitimine etkisi*. (Tez no. 627108) [Doktora Tezi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ersöz, B. (2020). Flüt çalma sanatında nefes tekniğini geliştirici çözümler. *Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma e-Dergisi*, (11).
- Flutecenter. (2024a). *Woodify Wave Finger Rest*. Erişim tarihi:10.02.2024 <https://flutecenter.com/products/woodify-wave?variant=32382057381982>
- Flutecenter. (2024b). *BG Lip Plate Protector*. Erişim tarihi: 20.02.2024 https://www.fluteproshop.com/products/bg-lip-plate-protector-a18?_pos=1&_sid=56e121c5b&_ss=r
- Flutecenter. (2024c). *BG Hand Positioner*. Erişim tarihi: 10.02.2024 <https://flutecenter.com/products/bg-hand-positioner-a15?variant=39372913737822>
- Glissando Headjoint by Robert Dick – New. (2024). *Glissando Headjoint By Robert Dick*. Erişim tarihi: 10.02.2024 <https://flutecenter.com/products/robert-dick-glissando-headjoint?variant=1356335427>
- Gök, Z. (2021). *Klarnet eğitiminde başlangıçta kullanılan tekniklerin eğitimci görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi*. (Tez no. 678015) [Yüksek Lisans Tezi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Hepyücel, C. (2022). Flütte ton gelişimine yönelik olarak pneumo pro materyalinin incelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31(1), 255–265. <https://doi.org/10.35379/cusosbil.1079200>
- Hoekly, S. (2020). *Acoustic and perceived effects of the flute's stopper mechanism* (Doctoral thesis) Arizona State University.
- Holloman, S. (2023). *adventures in flute playing: A literature survey and anticipated beginning flute method* (Doctoral thesis) West Virginia University.
- Kathy, B. (2023). *Breathe Building Toy*. Erişim tarihi: 20.07.2024 https://www.blockiflute.com/Pneumo-Pro-_p_1.html
- Kathy, B. (2024). *Pneumo-Pro*. Erişim tarihi: 01.02.2024 https://www.blockiflute.com/Pneumo-Pro-_p_1.html
- Kathy, B. (2024). *Flute Tutor*. Erişim tarihi: 02.02.2024 https://www.blockiflute.com/Pneumo-Pro-_p_1.html
- Kesendere, Y. (2017). Özengen keman eğitimine başlangıçta yaşanan problemler ve çözüm önerileri. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 1–16. <https://doi.org/10.12780/usaksosbil.373854>
- Lefreque. (2024). *Ses Köprüsü Lefreque*. Erişim tarihi: 01.03.2024 <https://www.keylan.com.tr/flut-klarnet-soprano-saksofon-pikolo-ses-koprusu-lefreque-33mm-masif-gumus-pembe-altin-kaplama>

- Lu, J. (2023). Utilizing the intelligent sensing function of conjugated materials to create intelligent flute training equipment. *Frontiers in Chemistry*, (11), 1–11. <https://doi.org/10.3389/fchem.2023.1301656>
- Stopper and crown. (2024). *Stoppers and Crowns*. Erişim tarihi: 25.05.2024 <http://www.bigio.com/stoppersandcrowns.htm>
- Stumpf, M. E. (2011). *Teaching musically: Incorporating Dalcroze pedagogy into flute instruction for the elementary-age student*. (Doctoral thesis) South Carolina University.
- Thumbport parmak desteği. (2024). *Thumbport Right Hand rest*. Erişim tarihi: 10.02.2024 <https://flutecenter.com/products/thumbport-right-hand-rest?variant=15848882733150>
- Triflo. (2024, 3 Haziran). *Akciğeri Güçlendirmek için Triflo Cihazı ile Solunum Egzersizleri*. Erişim tarihi: 03.06.2024 <https://celalettinkocaturk.com/blog/akcigerimizi-guclendirmek-icin-triflo-cihazı-ile-solunum-egzersizleri-nasil-yapilir>
- Win-D-Fender. (2024). *Innovation in Engineering*. Erişim tarihi: 29.05.2024 <https://lettheflutesbeheard.com/innovation-in-engineering/>
- Woodify flute. (2024,). *Woodify Artists*. Erişim tarihi: 03.05.2024 <https://woodifyflute.com/pages/woodify-artists>
- Yüksel, T. (2016). *Klarinet eğitiminde nefes tekniği ve öğretim yöntemleri*. (Tez no. 449588) [Yüksek Lisans Tezi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Etik Beyan: Bu araştırmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

ÇAĞDAŞ FLÜT REPERTUVARINDA BAGATEL: MELEK AYÇİN YILDIRIM’IN SOLO FLÜT İÇİN “BAGATELLA” ESERİNİN BİÇİMSEL VE MAKAMSAL ANALİZİ

Osman Barbaros Işıldar¹, Şirin Akbulut-Demirci², Ajda Şenol-Sakin³, Tugay Bütün⁴

Giriş

“Bagatelle” terimi Fransızca “küçük şeyler” ya da “önemsiz ayrıntılar” anlamına gelmekte olup müzik alanında genellikle hafif üslupla bestelenmiş kısa ve çoğunlukla solo piyano için yazılmış eserleri tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Belirli bir yapısal formu bulunmayan bu tür kesin kurallara bağlı olmaksızın serbest biçimde bestelenmiş kısa piyano parçaları olarak değerlendirilmektedir (Gazimihal, 1961; Liu, 2023). Terimi başlık olarak kullanan ilk bestecinin François Couperin olduğu belirtilmektedir (Yurga, 2005). İtalyanca kökenli olan sözcük Fransızcaya oradan da Türkçeye “Bagatel” biçiminde geçmiştir. Başlangıçta yalnızca solo piyano için bestelenen Bagateller zamanla dört el piyano, klavsen, arp, org, klasik gitar, vibrafon, obua, klarnet, keman ve viyola gibi çeşitli enstrümanlarla da icra edilebilecek şekilde genişlemiştir. Bunun yanı sıra, b oda müziği toplulukları, orkestra ve bando gibi farklı enstrümantasyonlara da uyarlanmıştır (Yüksel, 2023). Bagatel türünün tarih sahnesindeki gelişimi yalnızca terimsel tanımla sınırlı kalmayıp farklı dönemlerde besteciler tarafından verilen çeşitli örneklerle de şekillenmiştir.

Bagatel türü tarihsel süreç içerisinde birçok bestecinin eserlerinde yer almıştır. Marin Marais’nin 1692 tarihli *Pièces en Trio* adlı eserinde yer alan “La Bagatelle” başlıklı bölüm bu türün erken örneklerinden biri olarak kabul edilirken, Couperin’in 1717 tarihli *Pièces de Clavecin* adlı yapıtındaki “Les Bagatelles” bölümü de bu doğrultuda değerlendirilmektedir (Jenny, 2003; Liu, 2023; Say, 2010). Bagatelin müzik tarihinde bir tür olarak önem kazanması ise esasen Ludwig Van Beethoven’in bu türdeki eserleriyle gerçekleşmiş ve böylece Bagatel türü geniş kitlelerce tanınmıştır (Basmacıoğlu, 2020; Say, 2010). Beethoven’in solo piyano için yazdığı Op. 33 (1802), Op. 119 (1820–1822) ve Op. 126 (1823–1824) numaralı eserleri Bagatel türünün yüksek sanatsal değer kazandığı yapıtlar olarak öne çıkmaktadır (Say, 2010). Bunun

1 Bursa Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 0009-0008-5045-5579, isildarbarbaros@gmail.com

2 Prof., Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 0000-0001-8904-4920, sakbulut@uludag.edu.tr

3 Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 0000-0003-1870-2329, ajdasenol@uludag.edu.tr

4 Arş. Gör. Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 0000-0002-6970-1003, tugaybutun@uludag.edu.tr

yanı sıra Beethoven'ın toplamda 20 adet Bagatel bestelediği de bilinmektedir (Sutaryo & Yogatama, 2020).

Özellikle 19. yüzyılda romantik duyarlılığın öne çıkmasıyla birlikte Bagatel türü yalnızca biçimsel bir yapı değil, aynı zamanda bireysel ifade biçimi olarak da önem kazanmıştır. Klasik dönemde yapı ve form ön plandayken, Romantik dönemde besteciler daha çok duygusal içeriğe yönelmiştir. Sonat formuna olan ilginin azalmasıyla birlikte, karakter parçaları ön plana çıkmıştır. Bu doğrultuda Bagatel türü özellikle Romantik dönemde popülerlik kazanmıştır. Franz Liszt, Bedřich Smetana, Camille Saint-Saëns ve Béla Bartók gibi pek çok besteci bu türde eserler vermiştir (Chen, 2021). Beethoven Bagatel terimini solo piyano için yazılmış kısa ve bağımsız eserleri ifade etmek üzere kullanan ilk besteci olarak kabul edilmekte ve bu kullanım biçimiyle 19. ve 20. yüzyıl bestecilerine öncülük ettiği düşünülmektedir. Ayrıca bu türün 18. yüzyılda yaygın olan küçük enstrümantal türlerden (örneğin menuet) etkilenerek geliştiği ve sonat formunun evrimleşmesine katkı sunduğu ifade edilmektedir (Leather, 2005). Genellikle iki, üç ya da dört cümleden oluşan Bagateller basit yapılarıyla tek bir melodi ya da müzikal fikir üzerine inşa edilmekle birlikte AB ya da ABA gibi daha geniş formlarda da bestelenmiştir. Özellikle ABA formunda A ve B bölümleri arasında belirgin bir karşıtlık gözlemlenmekte A bölümünün eserin sonunda tekrarlanması yapıya döngüsel bir özellik ve dengeli bir son kazandırmaktadır (Sutaryo & Yogatama, 2020).

Bagatel türünün Avrupa'daki gelişimiyle eş zamanlı olmasa da bu tür Türk bestecilerin ilgisini çekmiş ve sınırlı sayıda da olsa Türkiye'de de karşılık bulmuştur. Zamanla farklı coğrafyalarda da benimsenen bu tür Türk bestecilerinin eserlerinde de sınırlı da olsa yer almıştır. Bu doğrultuda Bülent Arel'in yaylı çalgılar orkestrası için yazdığı Altı Bagatel (1957), İlhan Mimaroglu'nun piyano için yazdığı Yedi Bagatel (1959) ve İlhan Baran'ın Üç Bagatel (1974) adlı eseri bu türün Türkiye'deki önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Say, 1985; Antep, 2006). Flüt literatürü incelendiğinde solo flüt için bestelenmiş Bagatellerin de literatürde yer aldığı görülmektedir. Bunlardan Anthony St. Pierre'nin 2020 yılında "Mere Bagatelle V" başlığıyla bestelediği Bagatelin hem soprano blok flüt hem de flüt versiyonu bulunmaktadır. Ayrıca Mark Whitefield'in "Six Bagatelles for Flute" kitabında yer alan Bagateller de solo flüt Bagatellerine örnek olmaktadır.

Bu bağlamda çağdaş Türk flüt literatüründe öne çıkan ve Bagatel türünün modern yansıması olarak değerlendirilebilecek eserlerden birinin Melek Ayçin Yıldırım'ın *Bagatella'sı* olduğu düşünülmektedir. Günümüzde çağdaş Türk flüt literatürünün basılı kaynakları arasında yer alan ve Ezgi Tekgül'ün editörlüğünü üstlendiği "Çağdaş Türk Bestecilerinden Flüt Eserleri" albümünde bulunan "*Bagatella*" eserinin bestecisi Melek Ayçin Yıldırım 1993 yılında Ankara'da

doğmuştur. Müzik hayatına lise yıllarında başlayan Melek Ayçin Yıldırım o yıllarda birçok yarışma ve festivalde yer almıştır. 2014 yılında Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bestecilik bölümünü kazanan Melek Ayçin Yıldırım kariyeri boyunca birçok eser bestelemiştir. Melek Ayçin Yıldırım'ın 2017 yılında solo flüt için bestelediği “*Bagatella*” eseri ilk olarak “Sesin Yolculuğu 10. Genç Besteciler Festivalinde” seslendirilmiştir (Tekgül, 2022, s. 14-15).

Literatür incelendiğinde “Bagatel” türünü konu alan ulusal kaynakların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda bu çalışmanın amacı Melek Ayçin Yıldırım'ın solo flüt için bestelediği *Bagatella* adlı eseri biçimsel, makamsal ve anlatımsal yönleriyle incelemektir. Çalışmada eserin biçimsel, makamsal ve anlatımsal ele alınarak çağdaş flüt repertuarı içindeki yeri değerlendirilmiş; ayrıca bu tür eserlerin müzik eğitimi süreçlerinde kullanım potansiyeline dikkat çekilerek çağdaş Türk besteciliğine katkı sunması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın temel problemi Bagatel türünün tarihsel gelişimi ile Melek Ayçin Yıldırım'ın solo flüt için bestelediği *Bagatella* eserinde bu türün çağdaş yansımalarının biçimsel ve makamsal yönden incelenmesidir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma besteci Melek Ayçin Yıldırım'ın solo flüt için bestelediği *Bagatella* adlı eserin biçimsel, makamsal ve yaratıcı süreç bağlamında çok yönlü analizini amaçlayan nitel bir çalışmadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modeli kullanılmıştır. Literatürde durum çalışması “örnek olay incelemesi” ya da “vaka çalışması” gibi farklı adlarla anıldığı görülmektedir. Durum çalışması belirli bir olgunun kendi bağlamı içerisinde derinlemesine incelenmesini mümkün kılan bir nitel araştırma desendir (Yıldırım & Şimşek, 1999) Bu model çalışmanın odaklandığı tek bir besteci ve eser üzerinden ilerlemesi nedeniyle uygun görülmüştür.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın temel veri kaynakları iki ana unsurun iç içe analizi ile oluşturulmuştur: Eserin biçimsel ve makamsal analizi, besteciyle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme.

Eserin Biçimsel ve Makamsal Analizi: Bu bölümde eserin notası temel alınarak biçimsel yapı, makamsal özellikler, ritmik düzen, çağdaş flüt teknikleri ve tematik gelişim ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Analizlerde hem Batı müziği kuramı hem de Türk müziği makam bilgisi birlikte değerlendirilmiştir. Eserde belirli ölçülerde ortaya çıkan makam geçkileri, dizisel yapı ve ritmik düzen sistematik bir yaklaşımla değerlendirilmiş ve ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

Görüşme Verileri: Besteci Melek Ayçın Yıldırım ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşme eserin yaratım süreci, stil tercihleri ve teknik yaklaşımı hakkında nitel veriler sağlamıştır. Görüşme önceden belirlenmiş açık uçlu sorular çerçevesinde gerçekleştirilmiş ve gerektiğinde esneklik sağlanarak derinleştirici sorular yöneltilmiştir. Görüşmelerden elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle incelenmiş ve elde edilen bulgular ilgili temalar kapsamında değerlendirilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırma sürecinde elde edilen veriler betimsel analiz teknikleri ile yorumlanmıştır. Eserin biçimsel ve makamsal çözümlemesi betimsel bir yaklaşımla ele alınırken, besteci ile yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler temalar üzerinden yorumlanmış ve her iki bulgu birbiriyle ilişkilendirilerek bütüncül bir değerlendirme sunulmuştur.

Bu yöntemsel yaklaşım yalnızca eserin teknik yapısını değil aynı zamanda yaratım sürecinin öznel boyutlarını da ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece *Bagatella* adlı eserin hem yapısal hem de bağlamsal yönleriyle kapsamlı bir şekilde incelenmesi sağlanmıştır.

Bulgular

Melek Ayçın Yıldırım'ın *Bagatella* adlı solo flüt eseri iki sayfadan oluşan kısa fakat oldukça yoğun ve katmanlı bir yapıya sahiptir (Tekgül, 2022). Eser biçimsel olarak serbest formda yazılmış olup klasik Bagatel türünün temel özelliklerini çağdaş bir yaklaşımla harmanlamaktadır. Eser içerisinde Legato, Staccato ve Double Tonguing tekniklerinin yanı sıra genişletilmiş flüt tekniklerinden Flutter Tongue, Pizzicato ve Breftone tekniklerini de içermektedir. Aynı zamanda Türk müziğine ait makamsal öğelerin Batı müziği dili içerisinde stilize bir biçimde sunulması bakımından dikkat çekmektedir. Bu bölüm başlığı adı altında "*Bagatella*" eserinin analizine yer verilmiştir. Aşağıda esere ilişkin yapılan biçimsel ve makamsal analiz bulgularına ardından besteciyle yapılan görüşmeden elde edilen bilgiler doğrultusunda ortaya çıkan içeriklere yer verilmiştir.

Biçimsel Analiz

Eser üç ana bölüm halinde değerlendirilebilir: A Bölümü (ölçü 1–36): Adagio temposuyla başlayan bu bölüm yavaş ve içe dönük bir karakteri ifade etmektedir. Kısa melodik motifler soru-cevap şeklinde ilerleyen yapı ve artan teknik zorluklar bu bölgenin temel özelliklerindendir. Bu kısım eserin tematik sunum ve gelişim bölgesi olarak işlev görmektedir. Bestecinin ifadesine göre bu bölüm bir tür "durağanlık mekanizması" işlevi görmektedir, sonrasında hareketli yapıların kontrastına zemin hazırlamaktadır (Yıldırım, kişisel görüşme, 18 Nisan 2024).

Şekil 1: *Bagatella* eserinin 1 – 27. ölçüleri (Tekgül, 2022)

Bagatella

Melek Ayçin Yıldırım

Adagio $\text{♩} = 56$

Flauto

Şekil 1’de sunulan *Bagatella* eserinin 1-27. ölçüleri bestecinin geleneksel flüt tınısını genişletme amacını ortaya koymaktadır. Eserde temel olarak iki genişletilmiş teknik öne çıkmaktadır: Flatterzunge (flz.) ve Breathe-tone (breftone). Ölçü 6’da kullanılan Flatterzunge icracının dili hızlıca titreştirerek sese titreşimli ve gürültülü bir doku katmasını gerektirir (Arkoudis, 2019). Ölçü 12’deki Breathe-tone ise hava akışının sese baskın olacak şekilde ayarlanmasıyla esere esrarengiz ve hışırtılı bir tını kazandırır (Arkoudis, 2019). Bu tekniklerin ardından veya aralarında yer alan Ordinario (ord.) yönergesi icracıya genişletilmiş teknikten çıkarak standart icra biçimine geri dönme talimatını vermektedir. Bu bölüm modern flüt literatüründe tınısal çeşitliliği artıran ve icracıdan yüksek teknik geçiş yeteneği talep eden örneklerden biridir.

B Bölümü (ölçü 37–56): İkinci sayfada Allegretto Scherzando temposuyla başlayan bu bölüm eserin karakterinde belirgin bir değişimi temsil etmektedir. Hızlı tempoda ilerleyen pasajlar, teknik açıdan zorlayıcı diziler, çağdaş flüt teknikleri (örn. pizzicato) ve esprili bir anlatım ön plana çıkmaktadır. Bu bölüm tematik olarak ilk bölüme zıt bir yapı oluşturmaktadır. Besteci bu bölümü aksak birim yapısının kullanıldığı ve durağan yapının kırılarak farklı bir renge geçişin sağlandığı bir yapı olarak tanımlamaktadır.

Şekil 2: Bagatella eserinin 37 – 57. ölçüleri (Tekgül, 2022)

2 Bagatella

Allegretto Scherzando $\text{♩} = 224$

37 *mf* *f*

43 *mp* *f*

47 *mf* *p* *pizz.*

52 *mf* *ord.*

56 *p* *f*

Şekil 2'deki *Bagatella* bölümü, Allegretto Scherzando ($\text{♩} = 224$) tempo ve hareketli bir karakterle başlar ve önceki bölüme kıyasla farklı bir genişletilmiş teknik sunmaktadır. Ölçü 47'de kullanılan *pizz.* (Pizzicato) flüt icrasında genellikle dilin hızla geri çekilmesiyle veya tuşlara vurulmasıyla elde edilen vurmali/perküsyonel bir ses tekniğidir (Arkoudis, 2019). Bu teknik parçaya keskin ve vurgulu bir tınısal özellik katmaktadır. Pizzicato'nun hemen ardından ölçü 52'de gelen *ord.* (Ordinario) yönergesi icracının standart flüt icrasına dönmesini ifade ederek teknik geçişin netliğini sağlamaktadır. Bu bölüm *mf* ve *f* dinamiklerinin ardından ölçü 56'da ani bir *p* geçişi ile dramatik bir kontrast yaratarak eserin dinamik çeşitliliğini vurgulamaktadır.

C Bölümü (ölçü 57–79): Eserin son bölümü dinamik açıdan giderek yoğunlaşan ve virtüöz özellikler taşıyan pasajlardan oluşmaktadır. Bu bölüm aynı zamanda eserin doruk noktasını temsil etmekte ve güçlü bir finalle sona ermektedir. Yıldırım (kişisel görüşme, 18 Nisan 2024) bu bölümde tematik birlikteliği sağlamak amacıyla ilk bölümdeki motifçiklere tekrar yer verdiğini böylece Re merkezli modal yapıya dönüşü sağlayarak bütünsel bir sonuca ulaştığını belirtmiştir (Yıldırım, kişisel görüşme, 18 Nisan 2024)

Şekil 3: *Bagatella* eserinin 56 – 79. ölçüleri (Tekgül, 2022)

Ekim 2016

Şekil 3'te yer alan *Bagatella*'nın son bölümü, güçlü dinamik geçişlerin ve vurgu tekniklerinin kullanımıyla dikkat çeken bir yapı sunmaktadır. Bölüm *p* dinamikte başlar ve *f* ile *ff* arasında hızlı kontrastlar sergileyerek icracıdan yüksek bir nefes ve tını kontrolü talep etmektedir. Eser Ölçü 78'den itibaren uzatılmış notalarla zirveye ulaşarak *ff* (fortissimo) dinamik seviyesinde dramatik bir sonuçla tamamlanmaktadır.

Makamsal Analiz

Melek Ayçin Yıldırım'ın *Bagatella* adlı solo flüt eseri Türk makam müziği çerçevesinde incelenmiştir. Eserin melodik yapısında yer yer belirginleşen ve geçkilerle zenginleştirilen makam unsurları hem geleneksel Türk müziği estetiğini hem de çağdaş bireysel yorumları bir arada sunmaktadır. Yapılan analizler eserde kullanılan makamların seyir özellikleri, dizisel yapıları ve geçici modülasyon noktaları üzerinden değerlendirilmiştir. Böylece eserin hem teknik hem de estetik boyutlarıyla makamsal zenginliği ortaya konulmuştur. Her bir ölçü aralığı içerdiği makamsal diziler doğrultusunda ayrıntılı biçimde ele alınarak yorumlanmıştır.

Şekil 4: *Bagatella* eserinin 5 ve 6. ölçüsü (Tekgül, 2022)

Bu pasajda Nikriz makamına özgü bir dizi yapısı göze çarpmaktadır. Bu pasajda Nikriz beşlisi ön plana çıkmaktadır. Özellikle Batı müziği notasyonunda kromatik geçişlerle bezeli melodik çizgilerle uyum oluşturmaktadır.

Şekil 5: *Bagatella* eserinin 9 ve 10. ölçüsü (Tekgül, 2022)



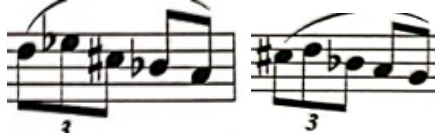
Bu pasajda yer alan Re – Do# – Sib – La sesleri Dügah'ta inici bir Hicaz dörtlüsü oluşturmaktadır. Özellikle Do# ile Sib arasındaki artırılmış ikili Hicaz makamına özgü çarpıcı aralığı vurgulamaktadır. Bu yapı eserde kısa süreli bir Hicaz geçkisi olarak değerlendirilmektedir.

Şekil 6: *Bagatella* eserinin 9, 10 ve 11. ölçüsü (Tekgül, 2022)



Bu pasajda kullanılan ses dizileri incelendiğinde özellikle sol sesi merkezli olarak şekillenen nikriz beşlisi belirgin bir şekilde görülmektedir. Söz konusu ses örgüsü hem aralık yapılanması hem de karakteristik iniş ve çıkış motifleri bakımından nikriz makamının ayırt edici renklerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda pasaj, melodik açıdan Batı müziği tonalitesine yaklaşan ve makamsal tını zenginliğini muhafaza eden iki farklı karakteri içerisinde barındırmaktadır.

Şekil 7: *Bagatella* eserinin 13 ve 14. ölçüsü (Tekgül, 2022)



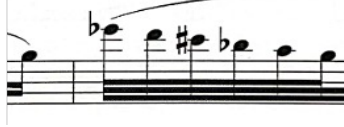
Bu pasajda yer alan sesler Neveser makamının karakteristik dizisel yapısını yansıtmaktadır. Re – Mi# – Do# – Sib – La ve devamında gelen Do# – Re – Sib – La – Sol dizileri Neveser makamının hem çıkıcı hem inici seyrine dair işaretler sunmaktadır. Özellikle Do# ile Sib arasındaki artırılmış ikili aralık ve ardından gelen mi bemol ile desteklenen süslemeler Neveser makamına özgü karmaşık ve zarif tınıyı oluşturmaktadır. Bu yapıda makamın hem tiz hem pest bölgelerde dolaşan melodik hattı dikkat çekmekte ve eserin makamsal çeşitliliğine katkı sağlamaktadır.

Şekil 8: *Bagatella* eserinin 16 ve 23. ölçüleri arası (Tekgül, 2022)



Bu bölüm Sultaniyegâh makamının belirgin seyir özelliklerini yansıtan ve aynı zamanda makamlar arası geçkilerle zenginleştirilen bir yapıya sahiptir. Seyir boyunca karakteristik motiflerin sık sık yinelenildiği inişli çıkışlı melodik hareketlerin yoğun olduğu görülmektedir. Özellikle artırılmış aralıkların yarattığı gerilim ve çözülme hissi pasajın dramatik etkisini artırmaktadır. Bu durum makamsal dokunun ifade gücünü belirgin biçimde yükseltmektedir. Bölüm içerisinde kısa süreli geçkilerle Hicaz, Neveser ve Nihavend etkileri hissedilmektedir.

Şekil 9: *Bagatella* eserinin 26 ve 27. ölçüsü (Tekgül, 2022)



Bu kısımda Neveser makamının karakteristik seyir özelliklerini taşıyan ve makamın tanımlayıcı aralık ilişkilerini içeren bir yapıdadır. Melodik çizgide artan ve azalan yönelimlerle oluşturulan kısa motifler makamın dramatik ve zarif yapısını öne çıkarır. Özellikle belirli aralıklar üzerinden yaratılan renkli geçişler bu ölçülerde Neveser makamının hem çıkıcı hem inici yönlerinin örneklediğini göstermektedir.

Şekil 10: *Bagatella* eserinin 44. ölçüsü (Tekgül, 2022)



Bu ölçü Kürdi makamının karakteristik dörtlüsünü yansıtan yalın fakat etkili bir melodik yapı sunmaktadır. Melodinin aşağıdan yukarıya doğru kademeli olarak yükselmesi ve ardından tekrar aynı güzergâhta geri dönmesi, makamın doğal seyir biçimini örneklemektedir. Özellikle dar ambitus içinde gerçekleşen bu seyir Kürdi makamının içsel yapısına uygun olarak durağan hafif hüznü ve içe dönük bir ifade yaratmaktadır.

Şekil 11: *Bagatella* eserinin 51 ve 52. ölçüsü (Tekgül, 2022)



Bu ölçüler Neva da Nikriz beşlisi özelliklerini taşıyan bir pasaj niteliğindedir. Özellikle yarım aralıklarla oluşturulan çıkışlar ve belirgin şekilde işlenen renkli dönüşler makamın karakteristik tınısını öne çıkarmaktadır. Nikriz makamına özgü olan artırılmış ikili aralık bu pasajda vurgulu biçimde yer almaktadır.

Besteciyle Yapılan Görüşmeden Elde Edilen Bulgular

Bu bölümde besteci Melek Ayçin Yıldırım ile yapılan görüşmeler doğrultusunda *Bagatella* adlı eserin yaratım süreci, bestecinin sanatsal yaklaşımı, stil tercihleri ve kişisel etkilenimleri değerlendirilmiştir. Görüşme eserin biçimsel ve teknik özelliklerinin yanı sıra yaratıcı sürecin arka planına dair niteliksel veriler sunarak çalışmanın bütüncül bir bakış açısıyla ele alınmasına olanak tanımaktadır.

Melek Ayçin Yıldırım müzikal gelişiminde en çok Zafer Gökçer'den etkilendiğini ifade etmektedir. Gökçer'in sanatsal duruşu ve kişisel özellikleri Yıldırım üzerinde derin bir iz bırakmış olup bu bağlamda onun hem bir rol model hem de ilham kaynağı olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca Beethoven ve Çaykovski gibi bestecilerinin eserleriyle kurduğu estetik bağ da Yıldırım'ın stilini şekillendiren önemli unsurlar arasında yer almaktadır (Yıldırım, kişisel görüşme, 18 Nisan 2024).

Beste üretim sürecinin çeşitlilik gösterdiğini belirten Yıldırım *Bagatella* eserinin ortaya çıkış sürecini özellikle vurgulamıştır. Eser Yıldırım'ın kompozisyon eğitimi aldığı dönemde öğretim üyesinin çağdaş müzik tekniklerine yönelik yönlendirmesiyle ortaya çıkmıştır. Eğitmeni solo flüt için genişletilmiş tekniklerin uygulanacağı bir eser bestelemesini istemiş ve bu bağlamda geniş çerçeveli bir yönlendirme sağlamıştır. Yıldırım hocasının katı sınırlamalar getirmediğini, aksine yaratıcı süreci destekleyen bir yaklaşım sergilediğini belirtmiştir. Bu süreçte eser melodik yapıların kendiliğinden gelişmesiyle organik bir biçimde şekillenmiştir. Besteci bu süreci “melodi seni bir yere götürür, onu dinlemek gerekir” şeklinde tanımlamaktadır. Özellikle nota yazım programında deneme-yanılma yoluyla bazı seslerin yön gösterici nitelik kazandığını ifade etmektedir. Eserin yapısının dışına çıkmadan küçük yönlendirmelerle ilerleyen bu süreç hem öğretici hem de yaratıcı bir deneyim sunmuştur (Yıldırım, kişisel görüşme, 18 Nisan 2024).

Yıldırım'ın müzikal dili genellikle enstrümantal anlatımı esas alan ve dinleyicide duygusal etki bırakmayı amaçlayan bir yaklaşıma sahiptir. Müziğini sıklıkla “film müziği” tadında tanımlayan besteci melodik yapıların akılda kalıcı ve içsel bir yansıtıcılığa sahip olmasına özen göstermektedir. Stilinde yer yer New Age akımına yakın öğeler de gözlemlenmektedir.

Bagatella genişletilmiş flüt tekniklerinin ve aksak ritmik yapının bir arada kullanıldığı özgün bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Özellikle Allegretto Scherzando bölümünde kullanılan 5/8'lik aksak ritim eserin önceki bölümlerindeki durağan yapı ile anlamlı bir kontrast oluşturmakta ve dinamik bir yapı kazandırmaktadır.

“Eserimde Türk müziği özelinde özellikle Hicaz tınlarını tercih ettim. Bununla birlikte Kürdi makamını ve ikinci derece aralığını (k2) da çok severek yer yer kullanmaya çalıştım. Zaman zaman geçişler yaptığım için sesler değişerek farklı altere sesler ya da makamsal tınlarla devam ettim.” (Yıldırım, kişisel görüşme, 18 Nisan 2024).

Eserde özellikle Hicaz ve Kürdi makamlarının karakteristik tınlarına yakınlık duyulduğu gözlemlenmektedir. Besteci bu bağlamda küçük ikili aralıklardan (k2) hoşlandığını belirtmiştir. Ayrıca eser iki modal yapı ekseninde şekillendirilmiştir: Re (Re–Mib–Fa–Sol–La–Sib–Do#–Re) ve La (La–Sib–Do–Re–Mi–Fa#–Sol#–La). Bu modal çerçeve eserin belirli bir makama sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın modal duyarlılık etrafında inşa edildiğini göstermektedir.

Tematik bütünlük açısından eserde ilk bölümde sunulan küçük motiflerin sonraki bölümlerde tekrar edilmesine özen gösterilmiştir. Bu yaklaşım yapısal tutarlılığı sağlarken tematik gelişim açısından da bir süreklilik sağlamaktadır. Sonuç olarak *Bagatella* adlı eser hem teknik hem de estetik açıdan çağdaş Türk müziği repertuarı içinde özgün ve dikkat çekici bir konumda yer almaktadır (Yıldırım, kişisel görüşme, 18 Nisan 2024).

Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bagatel türü müzik tarihinde özellikle Beethoven ve sonrasında romantik dönemle birlikte geniş bir estetik ve teknik yelpazeye yayılmış bir türdür. Ancak çağdaş Türk müziğinde Bagatel türünün daha az örneği bulunmakta ve bu durum türün modern yansımalarını keşfetmeye yönelik potansiyel bir boşluk yaratmaktadır. Melek Ayçin Yıldırım’ın *Bagatella* adlı eseri Bagatel türünün çağdaş flüt literatüründeki nadir örneklerinden biri olarak bu boşluğu doldurmaya katkı sağlamıştır.

Bu çalışma *Bagatella* eserin yapısal ve makamsal analizi ile bestecinin yaratım sürecine dair elde edilen bulgulara dayanarak çağdaş Türk müziği ve flüt repertuarına olan katkısını incelemiştir. Eserin biçimsel olarak serbest formda olması, Bagatel türüne özgü geleneksel yapıların dışında bir esneklik sunmasıyla çağdaş bir yaklaşımla bestelenmesinin en önemli özelliklerinden biridir. Aynı zamanda eserde Türk makamlarının stilize edilerek Batı müziği diline entegre edilmesi Yıldırım’ın müziksel kimliğini ve hem geleneksel hem de modern bir anlayışla eser üretme biçimini göstermektedir.

Makamsal analizler eserde yer alan Türk makamlarının (özellikle Nikriz, Hicaz, Nihavend, Neveser, Kürdi ve Sultaniyegâh) Batı müziği notasyonunda özgün bir şekilde sunulmasıyla dikkate değerdir. Bu geçkiler ve makamlar arasındaki geçişler esere zengin bir melodik dokunuş katmış ve Türk müziği kökenleriyle güçlü bir bağ kurmasına olanak sağlamıştır. Bununla birlikte eserdeki modern flüt teknikleri ve aksak ritmik yapılar çağdaş flüt literatürüne katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Yıldırım’ın *Bagatella* adlı eseri sadece

Bagatel türünün bir yansıması değil, aynı zamanda Türk makam müziği ile Batı müziği arasındaki köprüyü kuran bir eser olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırma Yıldırım'ın *Bagatella* adlı solo flüt eserinin biçimsel ve makamsal analizini gerçekleştirerek çağdaş Türk flüt repertuarındaki yerini ve önemini vurgulamaktadır. Eser, Bagatel türüne modern bir yaklaşım getirmiş ve Türk makam müziği ile Batı müziği arasında ilginç bir denge kurmuştur. Eserin özellikle Türk müziği makamlarının ve genişletilmiş flüt tekniklerinin harmanlanmasıyla hem teknik hem de estetik olarak zengin bir yapı sunduğu görülmüştür.

Bagatel türünün tarihsel gelişimi ve çağdaş Türk besteciliğindeki yeri incelendiğinde *Bagatella* eseri türün modern yansımalarını etkili bir şekilde sunmakta ve Türk flüt literatürüne önemli bir katkı sağlamaktadır. Eserin yapısal özellikleri özellikle ilk bölümdeki yavaş temposu ve aksak ritmik yapıları, ikinci bölümdeki esprili anlatımı ve son bölümdeki virtüöz geçişler, bu eserin çağdaş flüt literatüründe ne kadar özel bir yer tutacağını göstermektedir.

Bagatel türünün tarihsel gelişimi üzerine yapılan çalışmalarda Beethoven'ın Op. 119 ve Op. 126 gibi geç dönem Bagatelleri, bu türün teknik açıdan gösteriştten uzak ancak derinlikli anlatımlara olanak sunduğu bir tür olarak değerlendirilmiştir. Beethoven'ın Bagatellerinde görülen sınırlı müzikal malzemeye rağmen sağlanan anlatımsal yoğunluk, romantik dönemde ve sonrasında gelen birçok besteciye ilham kaynağı olmuştur (Basmacıoğlu, 2020). Bu tarihsel çerçeve doğrultusunda Melek Ayçin Yıldırım'ın *Bagatella* adlı eseri de Bagatel türünün bu derinlikli yönünü çağdaş bir bağlamda sürdüren bir örnek olarak değerlendirilebilir. Yıldırım'ın eseri, Bagatel formunun “küçük ve önemsiz” şeyler olarak tanımlanmasına karşıt olarak kısa süreli fakat yoğun anlatım içeren bir müzikal dili temsil etmektedir. Beethoven'ın Bagatellerinin armonik açıdan sorgulayıcı yapısıyla Yıldırım'ın makam geçkilerine dayalı özgün harmonik dili arasında da anlamlı bir paralellik kurulabilir. Bu bağlamda *Bagatella* Bagatel türünün tarihsel evrimi içerisinde çağdaş Türk müziği repertuarındaki önemli bir halka olarak öne çıkmaktadır.

Yıldırım'ın *Bagatella* eseri Türk flüt literatürüne katkı sunmuş olmasına rağmen, Bagatel türünün daha geniş bir şekilde keşfedilmesi gerektiğini göstermektedir. Bu bağlamda gelecekteki Türk bestecilerinin bu türü modern bir yaklaşımla ele alarak farklı kültürel müzik dillerini harmanlamaları önerilebilir. Ayrıca *Bagatella* eseri ve benzerleri, flüt eğitimi alanında hem teknik hem de yaratıcı bir materyal olarak kullanılabilir. Türk flüt repertuarının genişlemesi, flüt öğrencilerinin farklı müziksel ifadeleri keşfetmelerini sağlayabilir.

Türk makamlarının Batı müziği teknikleriyle entegrasyonu konusunda yapılacak daha fazla araştırma, her iki gelenek arasındaki diyalogları

güçlendirecek ve bu alandaki yenilikçi yaklaşımları artıracaktır (Duran, 2022). Yıldırım'ın eseri bu anlamda yalnızca bir bestecinin kişisel yaratım sürecini değil, aynı zamanda kültürlerarası müzikal etkileşimin de bir örneği olarak önemli bir yere sahiptir. İlhan Baran'ın Üç Bagatel adlı eseri de Melek Ayçin Yıldırım'ın *Bagatella*'sı ile benzer biçimde Bagatel türünün çağdaş Türk müziği içindeki özgün yorumlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Baran bu üç bölümlü eserinde Anadolu halk müziğinin temel unsurlarını (Sabâ, Alaca Dor ve Hüseyini dizilerine ait tetrakordlar) çağdaş kompozisyon teknikleriyle birleştirmiştir. Aynı zamanda kudüm, tambur ve kemençe gibi halk çalgılarını soyutlayarak eserine dahil etmiştir. Böylece hem geleneksel müzik unsurlarını imgelerle çağrıştırmış hem de bunları ritmik ve biçimsel bir kurguyla çağdaş dile dönüştürmüştür. Paul Klee'nin resim anlayışından esinle müziğinde matematiksel simetrliler kuran Baran, halk müziği kaynaklı figürleri biçimsel anlamda bir soyutlama düzeyine taşımış ve bu figürlerin ilk bakışta düzensiz görünen ama derinlemesine incelendiğinde belirli bir sistematik içinde yer aldığını ortaya koymuştur. Bu açıdan Baran'ın eseri, Yıldırım'ın *Bagatella* 'sı gibi yerel müzik geleneklerinden evrensel anlatıma ulaşan çağdaş bir yaklaşım örneği sunmakta, Bagatel türünün hafif ya da yüzeysel değil; çok katmanlı, kültürel ve teknik bir derinlik taşıyabileceğini göstermektedir.

Son olarak Türk müziği ve Batı müziği arasındaki köprüyü güçlendiren bir örnek olarak sadece flüt repertuarı için değil, genel olarak Türk müziğinin evrimini ve dünyadaki etkisini keşfetmek adına daha geniş bir inceleme alanı yaratmaktadır. Bu tür çalışmalara daha fazla odaklanılması Türk müziğinin küresel müzik sahnesindeki görünürlüğünü artırabilir.

KAYNAKÇA

- Antep, E. (2006). *Türk bestecileri eser kataloğu: Çağdaş Türk müziği bestecilerinin yapıtlarından oluşturulmuş eser listesi*. Seveda Cenap And Müzik Vakfı.
- Arkoudis, E. V. (2019). *Contemporary music notation for the flute: A unified guide to notational symbols for composers and performers*. [Master's thesis, Florida State University].
- Basmacıoğlu, S. (2020). Müzik Tarihinde Bagatel Türü Ve Beethoven'in Op. 119 Bagatellerinin İncelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE)*, 9(3).
- Chen, X. (2021). *A Pedagogical Reference Guide and Performance Analysis of Bagatelles, Op. 34 by Jean Sibelius*. (Publication No.28321200) [Doctor of Musical Arts, The University of North Carolina]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Duran, O. A. (2022). Üç Bagatel: Bir İlhan Baran Portresi. *Conservatorium*, 9(1), 79-108. <https://doi.org/10.26650/CONS2022-1088422>
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul Milli Eğitim Basımevi.
- Jenny, Y. C. L. (2003). *Beethoven, Bagatelle and Genre*. (Publication No. 48565980) [Doctoral dissertation, The Chinese University of Hong Kong].
- Leather, G. J. (2005) *Models and idea in Beethoven's late 'Trifes': A stylistic study of the Bagatelles, op. 126*. [Master of Arts, Durham University].
- Liu, Y. (2023). *Beethoven and his Bagatelles: A performance guide*. (Publication No. 30492653) [Doctoral dissertation, University of Kansas]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi*. Başkent Yayınevi.
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi: Besteciler, yorumcular, eserler, kavramlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sutaryo, H. N., & Yogatama, A. D. C. (2020). *Bagatelle: Penciptaan Musik Dalam Format Duet Biola Dan Gitar*, 8(1), 36-41.
- Tekgöl, E. (2022). *Çağdaş Türk Bestecilerinden Flüt Eserleri*. Gece Kitaplığı.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, M. A., (2024, 18 Nisan). Kişisel görüşme.
- Yurga, C. (2005). *Dünya coğrafyasında uluslararası sanat müziği türleri*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Yüksel, Y. Ş. (2023). *Yirminci yüzyıl İngiliz bestecilerinden Gerald Finzi, Gordon Jacop ve Malcolm Arnold'un öne çıkan klarnetli yapıtlarının müzikal ve sosyokültürel açıdan incelenmesi*. (Publication No.31685099) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].

Etik Beyan: Bu çalışmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

ÇAĞDAŞ TÜRK KLARNET MÜZİĞİNDE GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLERİN KULLANIMI¹

Ali Taha Damar², Ajda Şenol Sakin³

Giriş

20. yüzyıl ve sonrasında ortaya çıkan yeni çalım tekniklerinin gelişmesinin önündeki başlıca engel, yüzyıllar içinde yerleşen müzik geleneğiyle kurulan güçlü bağ olmuştur. Bartolozzi'nin (1982) belirttiği gibi, bir bestecinin daha önce işitmediği bir sesi hayal etmesi doğası gereği güçtür. Üstelik besteci bu hayali eserine aktarabilse bile, icracıdan hiç duymadığı bir sesi üretmesini beklemek gerçekçi değildir. Bu nedenle ses dünyasının genişlemesi, zaman içinde kat edilen dolambaçlı bir süreci gerektirmiştir. 1950'lerin ortasına dek, pek çok besteci ve yorumcu için 19. yüzyılın ses modelleri belirleyici rehber olmayı sürdürmüştür. Estetik beğeniye yönelik kaygı ön plandaydı. Buna göre belirli bir sesin eserde kullanılmasından önce, bağımsız olarak “estetik açıdan kabul edilebilir” sayılması beklenmekteydi. Günümüzde ise bu eşik büyük ölçüde aşılmıştır. John Cage'in çalışmaları, geçerli müzikal ifadenin neredeyse tüm ses kaynaklarından üretilebileceğini ortaya koyarak sonraki kuşaklara yön vermiştir (Bartolozzi, 1982).

Klarnet, hem yapısal esnekliği hem de tını üretimindeki duyarlılığı nedeniyle genişletilmiş tekniklerin gelişimine elverişli bir çalgı olarak öne çıkmaktadır. Literatürde, bu tekniklerin icrasının çalıcının kişisel üslubuna ve deneyim birikimine bağlı olarak çeşitlenebildiği; bazı durumlarda ise yorumun bizzat tekniğin bir parçası hâline geldiği vurgulanmaktadır (Lovelock, 2009).

Çağdaş Türk Klarnet repertuarına yönelik gerçekleştirilmiş çalışmalar incelendiğinde Keskin'in (2017) çalışması öne çıkmaktadır. Cumhuriyet'in ilanından 2017 yılına kadarki süreci değerlendiren Keskin, çalışmasında klarnet için bestelenmiş eserlerin yanı sıra klarnetli eserlere, bu eserlerin seslendirilme ve eğitimde yer verilme durumlarına ayrıntılı değinmiştir. Çağdaş Türk müziği klarnet literatüründe 100'e yakın solo, oda müziği ve konçerto türünde eser bulunmaktadır.

Literatüre yönelik bu çalışmalara karşın Çağdaş Türk klarnet literatüründeki en büyük sorun eserlere ulaşabilmektir. Ülkemizde hâlâ, sadece nota basımına

¹ Bu çalışma Ali Taha Damar'ın Doç. Dr. Ajda Şenol Sakin danışmanlığında hazırladığı “Genişletilmiş Klarnet Tekniklerinin Türkiye'deki Klarnet Eğitiminde ve Çağdaş Türk Müziğinde Kullanımına Yönelik Klarnet Eğitimcilerinin Görüşleri” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Müzik Öğretmeni, Cumhuriyet Ortaokulu, alitahadamar@gmail.com, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-4540-1820>

³ Doç. Dr.; Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. ajdasenol@uludag.edu.tr, ORCID No: <https://orcid.org/0000-0003-1870-2329>

yönelik bir yayınevinin olmayışı ve daha pek çok nedenden dolayı isim olarak rastlayabildiğimiz çoğu eserin notasına ulaşamamaktadır. Günümüzde eserlerin basımı artmış olmakla birlikte hala yeterli değildir.

Yöntem

Bu araştırma, çağdaş Türk klarnet repertuvarında yer alan eserlerde genişletilmiş klarnet tekniklerinin kullanımını belirlemek amacıyla nitel bir doküman incelemesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Çalışmada yalnızca ulaşılabilir durumda olan eserler incelenmiş; analiz süreci, eserlerin sadece genişletilmiş teknikler açısından değerlendirilmesini kapsayacak şekilde sınırlandırılmıştır. Bu yönüyle araştırma, repertuvarın genel estetik, biçimsel ya da armonik özelliklerinden ziyade, genişletilmiş çalım tekniklerinin kullanımına odaklanmıştır.

Araştırmanın veri kaynaklarını çağdaş Türk klarnet repertuvarına ilişkin yazılı ve işitsel belgeler oluşturmıştır. Buna göre araştırmada Ersin Antep'in (2006) "Türk Bestecileri Eser Kataloğu" kitabı ve çağdaş Türk klarnet müziğine yönelik gerçekleştirilmiş araştırmalar incelenmiş, bestecilere ulaşılmaya çalışılmış ve klarnet sanatçılarının eser kayıtları dinlenmiştir. Bunun yanı sıra nota örneklendirmelerinde Doç. Ayşegül Ergene'nin hazırladığı "Yeni Kuşak Türk Bestecilerin Solo ve Piyano Eşlikli Klarnet Eserleri" kitabından yararlanılmıştır.

İlke Karcıoğlu ve "(Si)den Kerem'e", "İstanbul'da Bir Sabah" Eserleri

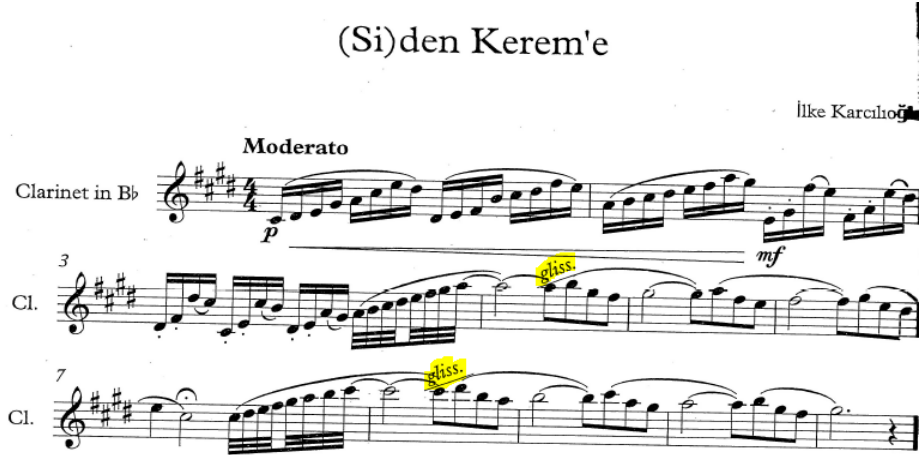
Çağdaş Türk müziği yeni kuşak bestecilerinden biri olan Karcıoğlu 1978 yılında İzmir'de doğmuştur. Müzik eğitimine Kamuran Oktay'dan piyano ve teori - solfej dersleri alarak başlamıştır. 1996 yılında girdiği Bilkent Üniversitesi Teori/Kompozisyon bölümünde birçok öğretim elemanı ile çalışıp 2003 yılında onur derecesi ile mezun olmuştur. Besteci 2003 yılında Halıcı Bilgisayarla Beste yarışmasına katılarak "Yeniden Bulunan Zaman" isimli orkestra eseri ile ikincilik ödülü almıştır. Bestecinin eserleri başta Türkiye olmak üzere Almanya, Fransa ve Cezayir gibi pek çok ülkede seslendirilmektedir. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Mete Sakpınar ile lisansüstü ve sanatta yeterlilik çalışmalarını tamamlayan Karcıoğlu, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra şefliği bilim dalında doçent olarak eğitim vermeye devam etmektedir (Karcıoğlu, t.y.).

İlke Karcıoğlu müziğini tanımlarken müziğinin matematik öğeleriyle oluşturulmasından hoşlanmadığını belirtmiş ve müziğin ancak kalpten geleceğini savunmuştur. Karcıoğlu'na (2013) göre müziğe şekil veren form geri planda kalabilir. Yapıtlarında kullandığı armonik üslup kontrpuandan daha önemlidir. Modalite, jazz, halk müziği, rock gibi pek çok alanda müziği birleştiren bir üsluba sahiptir. 20. yüzyıl müziğiyle yakından ilgilenen besteci, özellikle solo

çalgılar için bestelediği eserlerinde genişletilmiş çalgı tekniklerine sıklıkla yer vermektedir. Müziğe yeni teknikler ve bakış açıları getirmek istemediğini belirten Karcıoğlu kendi tabiri ile “sesin peşinde” olduğunu belirtmiştir (Dindar 2013, s. 19).

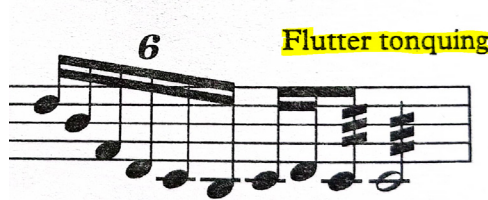
İlke Karcıoğlu 2019 yılında solo klarnet için bestelediği “(Si)den Kerem’e” adlı eserinde glissando ve *flutter tongue* (kurbağa dili) tekniklerini kullanmıştır. Şekil 1’de eserde glissando kullanımının notasyonu örneklenmiştir.

Şekil 1: İlke Karcıoğlu’nun “(Si)den Kerem’e” eserinden glissando notasyon örneği (Ergene, 2019, s. 27)



Şekil 1 incelendiğinde İlke Karcıoğlu’nun glissando tekniğini genellikle yavaşık seslerde kullandığı görülmektedir. Eserde kullanılan bir diğer genişletilmiş klarnet tekniği *flutter tongue* (kurbağa dili)’dur. Şekil 2’de eserde *flutter tongue* (kurbağa dili) kullanımının notasyonu örneklenmiştir.

Şekil 2: İlke Karcıoğlu’nun “(Si)den Kerem’e” eserinden *flutter tongue* (kurbağa dili) notasyon örneği (Ergene, 2019, s. 27)



Bestecinin bir diğer genişletilmiş teknik içerikli klarnet eseri “İstanbul’da Bir Sabah” başlıklı solo klarnet eseridir. Eser 2019 yılında bestelenmiştir. İçeriğinde genişletilmiş klarnet tekniklerinden *key clicks* (tuş tıkırtısı), *air and breath sounds* ve *flutter tongue* (kurbağa dili) teknikleri kullanılmıştır. Şekil 3’te eserde kullanılan genişletilmiş klarnet tekniklerinin notasyon örneğine yer verilmiştir.

Şekil 3: İlke Karcilioğlu'nun "İstanbul'da Bir Sabah" eserinden örnek (Ergene, 2019, s. 28)



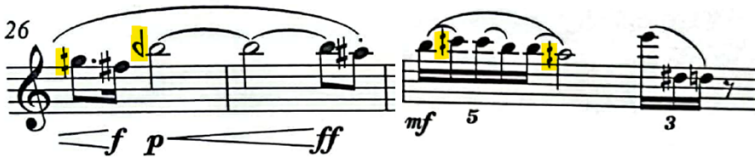
Besteci eserin ilk üç ölçüsünde “blow air like a wind ...” açıklamasıyla doğa seslerine benzer rüzgâr efekti elde etmek istemiştir. Eser içerisinde yazılı açıklamaların kullanıldığı görülmektedir. Bu açıklamalarla besteci elde etmek istediği efektleri daha belirgin açıklayabilmiştir.

Sadık Uğraş Durmuş ve “Uzun Hava” Eseri

1950 sonrası doğan yeni kuşak Türk bestecilerinden olan S. Uğraş Durmuş’un elektronik ve akustik eserleri birçok oda müziği topluluğu tarafından birden fazla ülkede seslendirilmiştir. Kompozisyonlarında makamsal öğelere ve makam müziği yapıtaşlarına sık sık yer veren S. Uğraş Durmuş, pek çok kez Türk müziği çalgılarını eserlerinin merkezine alarak “müzikte melezlik” kavramı üzerinde çalışmalar yapmıştır. Bu yönüyle bir yandan makamsal öğelerin çeşitli doku, efekt ve tekniklerle çoksesli müziğimiz içinde yer alması için çabalarırken bir yandan da geleneksel Türk müziğimizden alıntılar yaparak makam, mod ve tonalite olguları arasında köprüler yaratarak, akademik bir üslupla bu olgu ve kavramları karşılaştırarak bir sentez yapmaktadır (Durmuş, t.y.).

Piyano eşlikli “Uzun Hava” eserinde genişletilmiş tekniklerden mikrotonlar ve glissando tekniklerini içeren pasajlar bulunmaktadır. S. Uğraş Durmuş’un Uzun Hava eserinde Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan ve genişletilmiş teknikler arasında yer alan mikrotonlar tekniğinin kullanımına Şekil 4’te yer verilmiştir.

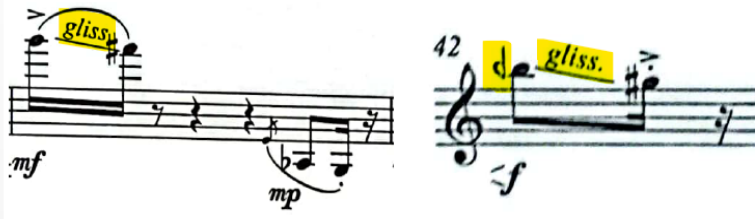
Şekil 4: S. Uğraş Durmuş’un “Uzun Hava” eserinden mikroton notasyon örneği (Ergene, 2019, s. 21)



Şekil 4’te örnek notasyonu verilen eser incelendiğinde bestecinin eserde mikrotonlar tekniğine sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Bunun yanında Şekil

5'te eserin içinde geçen ve bir diğer genişletilmiş çalım tekniklerinden olan glissando notasyon örneğine yer verilmiştir.

Şekil 5: S. Uğraş Durmuş'un "Uzun Hava" eserinden glissando notasyon gösterimiörneği (Ergene, 2019, s. 21)



Şekil 5 incelendiğinde eserin içinde yer verilen glissando kullanımlarının örneklendirildiği görülmektedir. Eserin 42. ölçüsünde hem mikroton hem de glissando tekniğine beraber yer verilmiştir.

Orhun Orhon ve "Klarnet için Müzik" Eseri

Kuşağının önemli orkestra şeflerinden ve çağdaş Türk müziği bestecilerinden olan Orhun Orhon, Barok dönemden 21. yüzyıl eserlerine kadar uzanan zengin bir repertuvara sahiptir. Modern müzik yorumları üzerine seçkin bir müzik topluluğu olan Hezarfen Topluluğunun konuk şefliğini yapmaktadır (Orhon, t.y.).

Orhun Orhon dönemin önde gelen Türk klarnet solistlerinden Nusret İspir'e ithafen bestelediği "Klarnet için Müzik" eserinde neredeyse klarnet için kullanılabilecek tüm genişletilmiş tekniklere yer vermiştir. Eserde yer alan genişletilmiş teknikler multifonikler, *slap tongue*, *glissando*, *key clicks* (tuş tıkırtısı), *flutter tongue* (kurbağa dili) ve *vocal sounds* (hum and play)'dir. Aşağıda "Klarnet için Müzik" adlı eserden *vocal sounds/hum and play* (şarkılama), *slap tongue* ve multifonik tekniklerinin kullanımına yer verilmiştir.

Şekil 6: Orhun Orhon'un "Klarnet için Müzik"eserinin 1-21. ölçüleri (Ergene, 2019, s. 28)

KLARNET İÇİN MÜZİK
Sayın Nusret İspir'e ithafen

F. Orhun ORHON

Clarinet in B $\flat$ Grave (♩ = 50 ca.)

0 < f > 0

multiphonics (zone 1)

slap tongue

norm.

p

f

mf

p

*) İsrail tarafından aynı anda şarkılanmalıdır
must be sung by performer simultaneously

9

mf

f

fff

p

gliss.

slap tongue

multiphonics (zone 1)

15

norm.

slap tongue

norm.

slap tongue

norm.

slap tongue

norm.

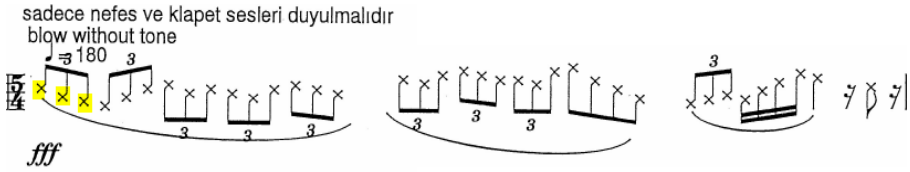
fff

p

fff

Besteci eserin ikinci ölçünün son vuruşu ve üçüncü ölçünün başında seslendirme sırasında şarkılama (*hum and play*) tekniğine ve bu tekniğin nasıl seslendirileceğine ilişkin notlara yer vermiştir. Bunun yanı sıra besteci 4, 20 ve 21. ölçülerde *multifonik* tekniğini de kullanmıştır. Şekil 6’de gösterilen bir diğer genişletilmiş çalım tekniği de *slap tongue* tekniğidir. Besteci eserin pek çok yerinde bu tekniğe sıklıkla yer vermiştir. Ayrıca besteci eserinde “sadece nefes ve klapet sesleri duyulmalıdır” uyarısı ile *key clicks* (tuş tıkırtısı) kullanımını betimlemiştir. Şekil 7’de bu tekniğin kullanımı örneklendirilmiştir.

Şekil 7: Orhun Orhon’un “Klarnet için Müzik” eserinden key clicks (tuş tıkırtısı) notasyon örneği (Ergene, 2019, s. 28)



Onur Türkmen ve “Soru” Eseri

Onur Türkmen Türk müziğinin geleneksel çalgılarını ve makamlarını “hat” ismini verdiği ve çağdaş yenilikçi bir yaklaşım benimseyerek modern müzik alanında kullanması ile tanınmış bestecidir. Birçok bestecilik ödülü bulunan Türkmen, 2007 yılından itibaren bu yana Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır (Türkmen, t.y.). Orhun Orhon “Onur Türkmen benim için yaşayan en önemli bestecilerden biridir. Klasik Türk sanatından yola çıkan tekil müzikal dizelerin çağın ruhunu yansıtmak için imgeler dünyası yaratmak için kullanılması ve aynı zamanda sanal gerçekliklerin çürüttüğü bilincimize sarsıcı mesajlar göndermesi onu eşsiz kılıyor” şeklinde yorumlarda bulunmuştur (Türkmen, t.y.).

Onur Türkmen’in 2002 - 2005 yılları arasında solo klarnet için bestelediği “Soru” başlıklı eserde genişletilmiş klarnet tekniklerinden glissando kullanılmıştır. 3 bölümden oluşan bu eserde besteci eserin başında eser hakkında aşağıda yer alan açıklamayı yapmıştır.

Benim parçam bir dizi sorudan oluşuyor. Her sorunun başka sorulara ayrıştırılan bir izlenim olduğu, bir sorunun diğerini tuzağa düşürmek için sorulduğu bir dünyayı yansıtır. Bu parça ile sorulan her soru bir başkasının içinde kalıplanırken ve kesinliğin ürpertisi, algının sonsuzluğunda boğulurken belirsizliğin alaycı bir şekilde yenilenmesini ifade etmeye çalışıyorum. Burası kalpleri kandıran soruların girdabının aradıkları cevaplar üzerine sonsuz oyunlar oynadığı bir yer. Cevaplar belirsizliği ortadan kaldırmakta yetersiz kaldığından, değer sorulardadır. Belirsizliğin hüküm sürdüğü yerde cevap nerede? (Ergene, 2019, s. 77)

Eserin ilk seslendirilişini Dr. Ebru Mine Sonakın Çeliker tarafından 29 Nisan 2005 tarihinde gerçekleştirmiştir. Şekil 8’de “Soru” eserinde geçen glissando tekniğinin kullanımına yer verilmiştir.

Şekil 8: Onur Türkmen’in “Soru” eserinden glissando notasyon örneği
(Ergene, 2019, s. 30)

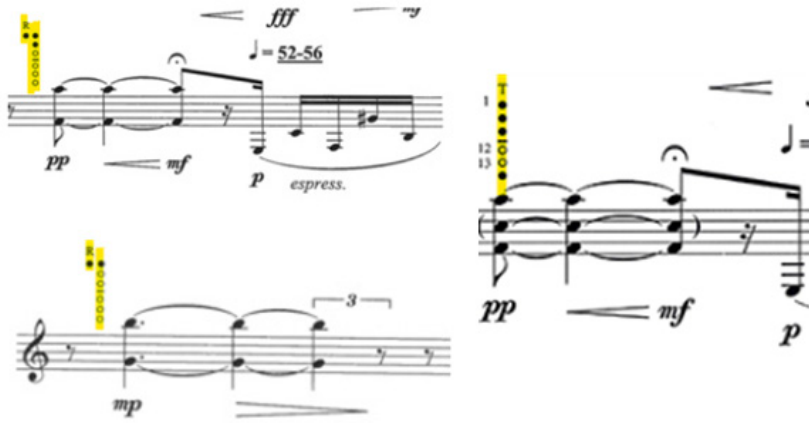


Özkan Manav ve “Taksim” Eseri

Çağdaş dönem Türk bestecilerinden olan Özkan Manav, birçok oda müziği, orkestra, solo çalgı, piyano ve koro için eserler bestelemiştir. Çağdaş müziğin düşünsel olarak arka planında yer alan öğeleri titizlikle araştıran besteci kendi kuşağının Türkiye’deki önde gelmiş bestecileri arasında kabul görmektedir. Folklorik anlatım öğeleriyle ilişkisini geniş bir ses paleti üzerine kurmuş ve doğa ile ilgili anlatımlarında yakınlık - uzaklık algısı, gölge - ışık etkileşimi vb. görsel imgeleri, işitsel imgelerle destekleyerek eserlerinde yer vermiştir (Manav, t.y.). Besteci Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalında öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.

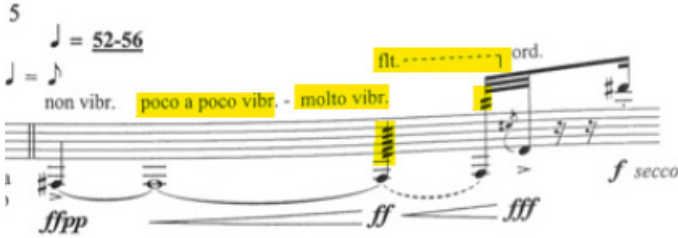
Şeddi Araban makamının perde içeriği ve makamın karakteristik yapısıyla biçim almış “Taksim” başlıklı solo klarnet eseri 2005 yılında bestelenmiştir. Manav’ın belirli makamlardan esinlendiği 2000’li yıllardaki besteleri arasında yer almaktadır. Eser geleneksel Türk ve Ortadoğu müziklerine has taksim doğaçlamalarındaki gibi birkaç kesitten oluşmaktadır. Eserin birçok kısmında doğaçlama karakterinde ezgiler kendini gösterse de aslında eser ayrıntılı bir biçimde notaya alınmıştır. İcracının notayı izleyerek müziği sanki doğaçlama yapıyormuş gibi seslendirmesi beklenmektedir. Parçanın iki ayrı kısmında Tanburi İsak’ın “Şeddi Araban” bestesinden alıntılar yapılmıştır (Manav, t.y.). Şekil 9’da eserde kullanılan genişletilmiş klarnet tekniklerinden multifoniklere ilişkin notasyon örneğine yer verilmiştir.

Şekil 9: Özkan Manav'ın "Taksim" eserinden multifonik notasyon örneği
(Fahrettin Arda, 2023, Mart 7)



Eserde bestecinin seslendirilmesini istediği multifonik seslerin nasıl seslendirileceğine ilişkin perdelerin parmak çizelgesine de yer verildiği Şekil 9'da görülmektedir. Multifoniklerin yanı sıra eserde farklı genişletilmiş tekniklere de yer verilmiştir. Şekil 10'da Taksim eserinde kullanılan vibrato ve kurbağa dili tekniklerinin notasyonuna yer verilmiştir.

Şekil 10: Özkan Manav'ın "Taksim" eserinden vibrato ve *flutter tongue* (kurbağa dili) notasyon örneği (Fahrettin Arda, 2023, Mart 7)



Şekil 10 incelendiğinde bestecinin vibratonun kullanımına yönelik non vibr. (vibratosuz), poco a poco vibr. (yavaş yavaş vibrato) ve molto vibr. (çok vibrato) açıklamalarında bulunduğu, bunun yanı sıra molto vibrato bölümünde ayrıca kurbağa dili tekniğini de kullandığı böylelikle iki farklı genişletilmiş tekniğin bir arada kullanıldığı görülmektedir.

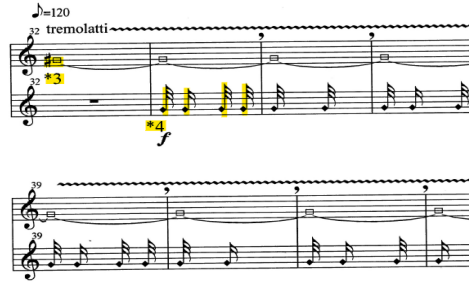
Atilla Kadri Şendil ve "Lirik Klarnet", "Zamanın Ruhu: Aksak Zamanı" Eserleri

1950 sonrası doğan çağdaş Türk bestecilerinden olan Şendil yüksek lisans eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmaları Merkezinde tamamlamıştır. Doktorasını bestecilik ve kompozisyon alanında Memphis Üniversitesinde yapmıştır. Besteci Antalya Devlet Konservatuvarında öğretim

görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Katıldığı birçok bestecilik yarışmasında sayısız ödüle layık görülmüştür. “Klarnet ve Piyano için Kolay Parçalar” adlı eseri Luxembourg SACEM’in düzenlemiş olduğu bestecilik yarışmasında üçüncü olarak seçilmiştir (Şendil, t.y.).

Şendil “Lirik Klarnet” (2005) adlı eserinde eser boyunca kısa ve uzun nota değerleri ile sıklıkla onaltılık ve otuzikilik notalar tercih etmiş ve mors alfabesini de kullanarak bu notaları müzikal bir şekilde kodlayıp ritmik örgünün oluşturulmasını sağlamıştır. Bu yönüyle eser adı itibarıyla *lirik* olmaktan ziyade mekanik bir müzik dili içerisinde yazılmış deneysel bir parça olarak karşımıza çıkmaktadır (Şendil, 2019, s. 1). Eserde yer alan genişletilmiş teknikler *air and breath sounds* (nefes ve hava sesleri), mikrotonlar, *flutter tongue* (kurbağa dili)’dir. Şekil 11’de Lirik Klarnet adlı eserde geçen genişletilmiş klarnet tekniklerinden *air and breath sounds* (nefes ve hava sesleri) tekniğinin kullanımına yer verilmiştir.

Şekil 11: Atilla Kadri Şendil’in “Lirik Klarnet” eserinden *air and breath sounds* (nefes ve hava sesleri) notasyon örneği (Şendil, 2019, s. 1)



Besteci eser ile ilgili olarak eserin başında icracıların seslendirme sırasında karşılaşılabilecekleri sorunlara yönelik bir rehber hazırlamıştır. Buna göre Şekil 11’de yer alan ve 3* ile gösterilen kısım sol diyez perdesinde üzerinde baş ve orta parmak ile yapılan çok hızlı tremolo (tremolatti) olarak açıklamıştır. *4 ile gösterilen kısım ise perdesiz bir şekilde dil atarak, nefes ve hava sesleri oluşturularak çalınacak ritmi göstermektedir.

Şekil 12: Atilla Kadri Şendil’in “Lirik Klarnet” eserinde geçen kesit (Şendil, 2019, s. 1)



Şekil 12 incelendiğinde *5 ile gösterilen kısımda besteci belirtilen perdelerin aralıksız olarak çok hızlı çalınması gerektiğini ifade etmiştir. Yukarıda genişletilmiş klarnet tekniklerini aktardığımız bölümde yer almayan bu tekniğe besteci ile yapılan telekonferans görüşmesi ile açıklık getirilmiştir. Besteci kullandığı tekniği şu şekilde açıklamıştır:

“bu parçada aslında yukarıda yer alan notasyon sol elin çalacağı partiyi ifade ediyor. Alt taraftaki notasyonda ise açık sol sesini mors koduyla seslendirirken aynı anda sol el hızlı bir şekilde kendi partisini çalmasını içeren bir teknik. Bunu yaparken eliniz sol sesine veya la sesine çarpabilir sesler cikleyebilir, bozulabilir... Burda zaten istediğim ve talep ettiğim tını buydu” (Şendil, t.y.).

Eserde kullanılan bir diğer genişletilmiş klarnet tekniği mikrotonlardır. Şekil 13’te bu tekniğin eser içerisinde kullanımı örnekendirilmiştir.

Şekil 13: Atilla Kadri Şendil’in “Lirik Klarnet” eserinden mikroton notasyon örneği (Şendil, 2019, s. 2).



Şekil 13’te yer alan ve *2 olarak gösterilen kısma yönelik besteci şöyle bir açıklama yapmıştır: Yukarı/aşağı yönlü oklar çeyrek tonları (mikrotonlar) ifade etmektedir (Şendil, 2019). Eserde sıklıkla bu tekniğe yer verilmiştir. Eserde ayrıca *flutter tongue* (kurbağa dili) tekniği de kullanılmıştır. İlgili notasyon örneği Şekil 14’de gösterilmektedir.

Şekil 14: Atilla Kadri Şendil’in “Lirik Klarnet” eserinde *flutter tongue* (kurbağa dili) notasyon örneği (Şendil, 2019, s. 4).



Şekil 14 incelendiğinde *flutter tongue* (kurbağa dili) tekniğinin eserde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Şendil'in "Zamanın Ruhu: Aksak Zamanı" eseri IcM2 (Uluslararası Müzik Konferans ve Konserleri) kapsamında 2018 yılında Dr. Mustafa Eren Arın tarafından ısmarlandığını aktarmıştır. Eserin ilk seslendirmesi ise yine 2018 yılında Samsun'da Kıvanç Fındıklı tarafından gerçekleştirilmiştir. 7/8'lik ölçü sayısında başlayan eser boyunca ölçü sayısı sık sık değişmekte ve eser boyunca çokça aksak, basit ölçüler yer almaktadır. Eserde bulunan genişletilmiş teknikler; *pitch bend*, mikrotonlar ve *air and breath sounds* dur. Aşağıda eserde yer alan genişletilmiş klarnet tekniklerinin notasyonlarına yer verilmiştir.

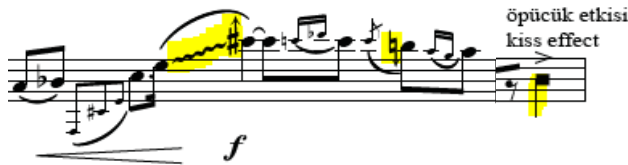
Şekil 15: Atilla Kadri Şendil'in "Zamanın Ruhu: Aksak Zamanı" eserinde *pitch bend* notasyon örneği (Şendil, 2018, s. 3).

Kamışı gevşeterek pesleşme etkisi
Lowering the pitch by loosening the reed



Şekil 15 incelendiğinde besteci *pitch bend* tekniğini sıkça yer verdiği görülmektedir. Şekil 16'da eserde yer alan mikrotonlar ve *air and breath sounds* tekniklerinin notasyonları yer almaktadır.

Şekil 16: Atilla Kadri Şendil'in "Zamanın Ruhu: Aksak Zamanı" eserinde mikrotonlar ve *air and breath sounds* teknikleri notasyon örneği (Şendil, 2018, s. 5-6)



Sonuç

Çalışmada sunulan örnekler, çağdaş Türk klarnet yazımında genişletilmiş tekniklerin yalnızca modernist 'efektler' değil; kültürel bir ifade imkânı ve bestecilik pratiğinin yapısal bileşeni olarak yer aldığını göstermektedir. Klarnetin geleneksel sınırlarını aşarak yeni tınısal alanlara açılması, bestecinin bireysel estetik yönelimi ile yerel müzik kültürleriyle kurduğu çok katmanlı ilişkiyi aynı yaratım sürecinde birleştiren dinamik bir yazım anlayışına dayanmaktadır.

Literatürde öne çıkan *glissando*, *mikroton*, *multifonik*, *slap tongue*, *flutter tongue*, *keyclick* ve *air and breath sounds* gibi teknikler; ses paletini genişletmenin

yanı sıra çalma esnasındaki beden hareketlerini yeniden tanımlama yönünde belirgin bir potansiyel taşımaktadır. Bunun yanı sıra özellikle mikrotonalite ve glissando, Türk müziğinin makamsal dizileriyle kurdukları bağ aracılığıyla Batı çalgısında kültürel geçişliliği mümkün kılmaktadır. Bu durum da çağdaş ile geleneksel arasında üretken bir sentez alanı ortaya çıkarmaktadır.

Tekniklerin yaratıcı kullanımı klarneti salt akustik bir çalgı olmaktan çıkarmaktadır. Doğal seslerin klarnet ile seslendirilmeye çalışılması, içsel duygu durumlarının dışavurumu ve soyut düşüncelerin tını yoluyla ifadesi, bu tekniklerin estetik boyutunu belirginleştirmektedir. Bu nedenle bestecilerin teknik tercihleri rastlantısal değildir. Belirli bir anlam arayışıyla kurgulanmışlardır. Bestecilerin notasyonda icracıya sunduğu ayrıntılı açıklamaları ve performans yönergeleri de bu anlamı arttırmaktadır.

Bu açıdan incelendiğinde çağdaş klarnet literatürü, yalnızca ileri teknik becerilere değil; yaratıcı düşünme, yorumlama ve bestecinin stilistik kararlarının birleşiminden oluşan bütüncül bir sanatsal alana dayanmaktadır. Eğitim programlarında genişletilmiş tekniklere ilişkin sistematik ve kademeli metotların yer almasını Çağdaş Türk klarnet repertuvarının genişlemesine olanak tanıyacaktır. Performans ve pedagojik açıdan bu yeterliklerin kazandırılması, yeni kuşak yorumcuların çağdaş Türk müziği repertuvarına daha bilinçli, bir yaklaşımla erişmesini sağlayacaktır.

Sonuç olarak, genişletilmiş tekniklerin çağdaş Türk klarnet müziğindeki kullanımı; bestecilik, icra ve eğitim açısından çok boyutlu bir dönüşümün parçası olarak ele alınmalıdır. Bu teknikler, ses üretiminin ötesinde kültürel anlam üretimine etkin biçimde katıldıkları için, müzik araştırmalarında daha odaklı incelemelere konu edilmelidir. Böyle bir yönelim, repertuvarın zenginleşmesine ve yerel–evrensel ekseninde sürdürülebilir bir estetik bütünlüğün güçlenmesine katkı sunacaktır.

Kaynaklar

- Antep, E. (2006). *Türk bestecileri eser kataloğu*. Sevda - Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Bartolozzi, B. (1982). *New sounds for woodwind* (Vol. 96). Oxford University Press.
- Dindar, S. (2013). *Çağdaşlık ve geleneksellik anatomisinde Türk bestecilerinin solo flüt eserleri* (Tez no. 346002) [Yüksek Lisans Tezi] YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Durmuş, S. U. (t.y.). Akademik profil sayfası. İstanbul Üniversitesi AVESİS. Erişim tarihi: 27 Mart 2023, <https://avesis.istanbul.edu.tr/sadikugrasdurmus>
- Ergene, A. (2019). *Yeni kuşak Türk bestecilerin solo ve piyano eşlikli klarnet eserleri*. Cinius.
- Fahrettin Arda. (2023, Mart 7). Özkan Manav – Taksim (Taqsım) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_3K2mfDjleQ&ab_channel=fahrettinarda
- Karcıloğlu, İ. (t.y.). *Akademik profil sayfası*. İstanbul Üniversitesi AVESİS. Erişim tarihi: 27 Mayıs 2023, <https://avesis.istanbul.edu.tr/ilke.karcililoglu>
- Keskin, H. (2017). Çağdaş Türk klarnet edebiyatının durumu: Sanatçılar, eğitimciler ve besteciler yönünden değerlendirilmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(30), 823–846.
- Lovelock, A. K. (2013). *Exploration of selected extended clarinet techniques: A portfolio of recorded performances and exegesis* (Doctoral thesis), University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music.
- Manav, Ö. (t.y.). *Kesitler* [Web sayfası]. ÖZKAN MANAV. Erişim tarihi: 27 Mart 2023, <https://ozkanmanav.com/extracts/?lang=TR>
- Orhon, O. (t.y.). *Orhun Orhon* [Profil sayfası]. Pamukkale Filarmoni Derneği. Erişim tarihi: 27 Mart 2023, <https://www.pamukkalefilarmoni.org/orhun-orhon>
- Şendil, A. K. (2019). *Lirik klarnet*. Gece Akademi.
- Şendil, A. K. (t.y.). *Prof. Attila Kadri Şendil – Akademik Profil* [Web sayfası]. Akdeniz Üniversitesi AVESİS. Erişim tarihi: 27 Mart 2023, <https://avesis.akdeniz.edu.tr/aksendil/>
- Türkmen, O. (t.y.). *Biography* [Biyografi sayfası]. Onur Türkmen Composer. Erişim tarihi: 7 Mart 2023, <https://onurturkmencomposer.com/biography-2/>

Etik Beyan: Bu araştırmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

KEMAN VE PİYANODA LİRİK İFADE: FANNY MENDELSSOHN-HENSEL'İN ADAGİO'SU (H.72)

Betül Yetkin Gülmez¹, İpekso Mağden²

Giriş

Müzik tarihi, yüzyıllar boyunca ağırlıklı olarak erkek bestecilerin adıyla anılmıştır. Oysa kadınlar da aynı yaratıcılıkla eserler üretmişler; Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Cecile Chaminade, Amy Beach, Lili Boulanger vb. isimler müzik repertuvarına kalıcı eserler kazandırmışlardır. Buna rağmen, çoğu zaman bazı kadın bestecilerin ismi erkek müzisyenlerle ilişkilendirilmiş ve bu besteciler, “örneğin Fanny Mendelssohn Hensel, Felix Mendelssohn’un kız kardeşi; Clara Wieck Schumann, Robert Schumann’ın eşi; Alma Schindler-Mahler, Gustav Mahler’in eşi” (Yetkin Gülmez, 2024, s. 114) olarak anılmaktan kurtulamamışlardır.

Sarıkaya ve Özer’e göre (2015), “Kadınların toplumun her alanında olduğu gibi sanat alanında da karşı karşıya kaldığı eşit olmayan sosyal koşullar benliklerini ve dolayısıyla kimliklerini özgürce ortaya koyabilmeleri sürecini olumsuz yönde etkilemektedir” (s. 101). Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınların müzik eğitiminden yoksun bırakılmaları, icra ortamlarındaki engeller vb. sebepler, kadın bestecilerin sanatsal kimliklerini tam anlamıyla ortaya koymalarını zorlaştırmıştır. Her alanda olduğu gibi müzik alanında da kadınların üretimine ihtiyaç olduğu şüphe götürmez bir gerçektir.

Kadınların asli görevleri arasında yer alan eş ve annelik rolleri, mesleki yaşamına doğal olarak yansımış, mesleki yaratıcılık ve üretime yönelik çalışmalarının aksamasına neden olmuştur (Türkmen, 2012, s. 183). Yani kadın bestecilerin müzikal üretimleri, içinde yaşadıkları toplumla doğrudan ilişkilidir. O dönemde yaşadıkları baskılar sanatlarını özgürce icra etmelerini engellemiştir diyebiliriz. Eyüpoğlu’na göre (2020), Romantik dönemde özellikle Avrupa’da birçok konservatuvar ve müzik akademisi açılmış, dönemin yetenekli kadın sanatçıları da bu okullara kabul edilerek eğitim görmeye başlamışlardır. Neredeyse erkek sanatçılarla aynı düzeyde, hatta bazen onlardan daha üstün eserler vererek kadın sanatçıların örnek temsilcileri olmuşlardır (s. 50). Fanny Mendelssohn-Hensel, bu koşulların içinde üretim yapan önemli bir örnek olarak müzik tarihinde yer almıştır.

1 Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Giresun, betul.gulmez@giresun.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0003-1680-0275

2 Bilim uzmanı, ipeksoumagden@hotmail.com, ORCID: orcid.org/0009-0005-8119-4218

Fanny Mendelssohn-Hensel (1805-1847), 19. yüzyılın önde gelen kadın bestecilerinden biri olarak klasik müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. “19. yüzyılda kadınların besteci olarak erkeklerle eşit olmadıkları ve onların bu konuda doğuştan gelen eksiklikleri olduğu görüşü hakimdi” (Altay Artar, 2022, s. 141). Fanny Mendelssohn-Hensel bu algıyı kıran bestecilerden biri olmuş, kendi bestelerini üretmiş ve geniş kitlelere ulaştırmaya çalışmıştır. Bununla birlikte, Fanny Mendelssohn’un üretmiş olduğu besteler, bütün bu engellere rağmen klasik müzik tarihinde önemli bir örnek oluşturmayı başarmıştır.

Bu çalışmada öncelikle, 19. yüzyıl kadın bestecilerinden Fanny Mendelssohn-Hensel’in klasik müzik tarihindeki yerine değinilmektedir. İkinci olarak ise keman ve piyano için yazdığı Adagio H.72 adlı eseri ele alınarak, bestecinin ve eserin tanınması amaçlanmaktadır. Eser ile ilgili notalar taranırken International Music Score Library Project (IMSLP) internet adresinde yer alan nota ile (Görsel 1), bestecinin kendi el yazması notaya (Görsel 2) ulaşılabilmektedir. Fakat el yazması notada parmak numarası ve yay kullanımlarının bulunmadığı görülmektedir. IMSLP’deki notada ise el yazması ile karşılaştırıldığında nota yanlışları olduğu ve iyi bir yorum için teknik uygulamaların (sağ ve sol el) yetersiz olduğu anlaşılmaktadır. Tüm bu nedenlerle, eserin yeniden düzenlenmesine ihtiyaç duyulmuştur. Literatürde bu esere dair bir çalışma bulunmaması, çalışmayı hem özgün hem de akademik açıdan değerli kılmaktadır. Çalışma, klasik müzik repertuvarına katkı sağlayarak daha fazla görünürlük elde etmesi ve literatüre fayda sağlaması bakımından önemlidir.

Adagio

for Violin & Piano in E Major (H72)

String & Piano Duets No. 1

Fanny Mendelssohn Hensel



Görsel 1. Fanny Mendelssohn-Hensel'in Adagio notası ilk 6 ölçü (IMSLP)



Görsel 2. Fanny Mendelssohn-Hensel'in el yazması Adagio notası ilk 8 ölçü

Araştırma, betimsel araştırma niteliğinde olup, nitel araştırma yaklaşımı ile hazırlanmıştır. Bu çalışma kapsamında Adagio H.72 eseri, günümüzün müzik yazım programlarından *MuseScore* aracılığıyla yeniden düzenlenmiştir. Eserin özgün yapısına bağlı kalınarak yay kullanımları, parmak numaraları ve nüans işaretleri titizlikle ele alınmıştır. Bu yönüyle, daha önce ele alınmamış bir bakış açısı sunarak çağdaş müzik eğitimi literatürüne katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847)



Görsel 3. Fanny Hensel

“Fanny Cacilia Mendelssohn, 14 Kasım 1805’te Almanya’nın Hamburg kentinde, Yahudi bankacı Abraham ve eşi Lea Salomon Mendelssohn’un ilk çocuğu olarak dünyaya gelmiştir” (Walker, 1988: 3). Babası Abraham Mendelssohn’un dönemin kültürlü ve varlıklı bir bankacısı olarak öne çıktığı, annesi Lea Salomon Mendelssohn’un ise yetenekleriyle bilinen bir piyanist ve şarkıcı olduğu bilinmektedir (Sarıkaya, 2016, s. 13).

Fanny’nin müzik eğitimine katkıda bulunan ilk kişi annesidir. Lea Mendelssohn, Fanny ve Felix’in ilk piyano öğretmenidir. Fanny ve Felix, seçkin besteci/orkestra şefi Carl Friedrich Zelter’den müzik kompozisyonu eğitimi almış, bu mükemmel eğitim çocuklarda dikkat çekici entelektüel ve müzikal yetenekler geliştirmelerini sağlamıştır (Tarpenning, 1997, s. 14-16). Bunun yanı sıra Felix ve Fanny, Pierre Baillot ile oda müziği çalışmaları da yapmıştır (Fışkın, 2016, s. 6).

“Mendelssohn’lar Yahudi görüşlerinin çoğunu korumuş ve ‘bir kadının yeri evdir’ inancına sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır” (Tarpenning, 1997, s.

16). Fanny'nin babası, dönemin yaygın toplumsal anlayışını benimseyerek kadınların sanat alanında geri planda kalması gerektiğine inanıyordu. Bu nedenle Fanny'nin müzik alanında profesyonel bir kariyer sürdürmesini desteklememiştir (Yazıcı ve Topalak, 2014, s. 51). Babası, müzik mesleğinde kadınlara yer olmadığına, onun yerine evde oturup çocuğuna bakması ve sadece bir hobi olarak müzikle ilgilenmesi gerektiğine sıkı sıkıya inanıyordu. Ancak Fanny, ne olursa olsun beste yapmaya devam etmiş ve ilk besteleri kardeşinin adıyla birkaç koleksiyonda yayınlanmıştır (Reich 2001, Akt: Johnson, 2005, s. 4). Anlaşıldığı üzere, ailesi her ne kadar Fanny'nin sanatsal yeteneğinin farkında olup buna değer verseler de, eserlerini yayımlaması ve profesyonel alanda görünür olması kısıtlanmış, Fanny için müziğin hobi olmasının ötesine geçmesi engellenmiştir.

Bu anlayış, Fanny'nin babası ile sınırlı kalmamış, kardeşi Felix'in de benzer düşünceleri paylaşmasına yol açmıştır. Felix annesi Lea'ya yazdığı bir mektupta, Fanny hakkında şunları belirtmiştir:

“Tanıdığım kadarıyla, Fanny ne yazarlığa yatkın ne de yetenekli. Bunun için fazla kadın. Üstelik ondan beklendiği gibi evine bakıyor ve asli görevini yerine getiremediği sürece, dinleyicileri de müzik dünyasını da önemsemesi gerekmez. (Eserlerini) yayınlayacak olursa görevlerini aksatacaktır...” (Freeland, 2001, s. 131).

Wasserman'a göre (2008), “Felix'in kendi mektuplarından, Fanny'nin müzikal dehasına yalnızca hayranlık ve saygı duymakla kalmayıp, aynı zamanda onu çalışmalarının en iyi eleştirmeni olarak gördüğünü biliyoruz” (s. 320).

Tüm bu toplumsal ve ailevi sıkıntılara rağmen Fanny, müzikteki kimliğini geliştirmeye devam etmiştir. On üç yaşındayken, Bach'ın yirmi dört prelüdünü ezbere çalışması, müzik hafızasının oldukça iyi olduğunu göstermektedir (Tarpennig, 1997, s. 17). Fanny'nin küçük yaşta Bach prelüdlerini çalışmasından piyanist olarak önemli bir yeteneği olduğu anlaşılmaktadır. Felix sık sık onun çalışmasının kendisinkinden daha iyi olduğunu söylemiştir. Hem Fanny hem de Felix, birçok dilde mükemmel bir eğitimden yararlanmışlardır. Fransızca, İtalyanca ve İngilizce öğrenmişler, Fanny 1820 ile 1837 yılları arasında bu üç dilde şarkılar bestelemiştir (Walker, 1988, s. 7-8). Bu dönemde edindiği teknik ve estetik birikim, sonraki yıllarda bestecilik üslubunun şekillenmesinde de belirleyici bir rol oynamıştır.

Abraham Mendelssohn, 1835'te öldüğünde, Fanny, belki de farkında olmadan, daha bağımsız hale gelmiş, 1837'de kendi adıyla eserler yayınlamış ve ilk kez bir hayır kurumu için halka açık bir konserde sahne almış, Felix'in 1. Piyoano Konçertosu, Op. 25'i çalmıştır (Tarpennig, 1997, s. 29).



Görsel 4. Mendelssohn ailesi karalama defterinden Fanny ve Wilhelm Hensel'in portresi

Fanny, kocası olacak ressam Wilhelm Hensel ile ilk kez 1821'de bir sergide tanışmıştır, o sıralar Hensel on beş, Wilhelm ise yirmi yedi yaşındadır. Hensel kısa süre sonra evlenme teklifinde bulunmuş, ancak Fanny'nin annesi, hem yaş farkı, hem de nispeten tanınmayan bir ressam olarak mali güvencesinin olmaması nedeniyle onaylamamıştır (Walker, 1988, s. 14). Fanny Mendelssohn, 1829 yılında Wilhelm Hensel (1794-1861) ile evlenmiş, bu evlilik Fanny'nin sanatsal ve toplumsal açıdan dönüm noktası olmuştur. Wilhelm, Fanny'nin bestelerini bastırması yönünde onu cesaretlendirmiş, sonunda Fanny kocasının bu isteğine boyun eğmiş ve yayıncı Schlesinger'e bir şarkı göndermiştir, yayıncı da bu şarkıyı bir albüme eklemiştir. Karısının ilk basılı eserinin başarısından cesaret alan Wilhelm, daha fazla eserini yayınlaması yönünde onu teşvik etmiştir (Werner, 1947, s. 307-330).

14 Mayıs 1847'de, evde Felix'in Walpurgis Gecesi korosunun provasını yönetirken; piyano başında aniden hastalanmış ve kollarının uyuştüğünü hissetmiştir. Hemen yatağa yatırılmış ve doktor çağrılmışsa da saat 23:00'te ölmüştür. Doktor, ölüm sebebinin beyin kanaması olduğunu söylemiştir. Fanny'nin ölümü iki adam üzerinde korkunç bir etki yaratmıştır: kocası ve kardeşi (Kupferberg, 1972, s. 225).

Kadın Besteci Kimliği

Fanny Mendelssohn daha çok Felix Mendelssohn'un yetenekli ablası olarak tanınmış olsa da, yalnızca ünlü kardeşinin gölgesinde kalmayıp kendi müzikal kimliği ve özgün besteleriyle dönemin kadın bestecileri arasında da dikkat çekmeyi başarmıştır.

Fanny'nin müzik tarzı muhafazakâr bir çizgide olup, yapı bakımından daha klasiktir. Kardeşi Felix'in müziğiyle benzerlik göstermesi doğal kabul edilse de, birçok yönden armonik olarak daha cesur ve piyano olarak daha güçlüdür (Tarpenning, 1997, s. 47). Bu bağlamda Fanny, hem teknik hem de duygusal açıdan zengin bir anlatım üslubu geliştirmiştir.

Bestecinin müzikal kimliği, üretmiş olduğu eser türlerinde somut biçimde belirginleşmektedir. Fanny Mendelssohn-Hensel'in neredeyse 500 bestesi arasında, tahminen 300 lied yer almaktadır ve bunların çoğu onun en seçkin bestecilik çalışmalarına örnek teşkil etmektedir (Killion, 2017, s. 1). Eserin, Fanny Mendelssohn-Hensel'in diğer eserleri içindeki yeri de dikkate değerdir. Fanny Mendelssohn Hensel'in bestelediği eserlerin çoğunun liedlerden ve piyano eserlerinden oluştuğu görülmektedir. Keman çalgısını içinde barındıran eserleri arasında Adagio, H.72 (violin, piano), Capriccio, H.274 (cello, piano), Piano Trio, Op.11 (violin, cello, piano) ve String Quartet in E-flat major (2 violins, viola, cello) adlı eserler yer almaktadır (Yetkin Gülmez, 2024, s. 117).

Fanny Mendelssohn Hensel 450'den fazla eser bestelemiştir. Eserleri arasında bir piyano üçlüsü, bir piyano dörtlüsü, bir orkestra uvertürü, dört kantat, piyano için 125'in üzerinde minyatür parça ve 250'den fazla lied bulunmaktadır. Lied'lerinin bir kısmı orijinal olarak Opus 8 ve 9 koleksiyonlarında Felix'in adı altında yayınlanmıştır (Altay Artar, 2022, s. 144).

Fanny Mendelssohn-Hensel oldukça geniş bir müzikal repertuvar bırakmıştır. Eserleri arasında, liedler, piyano parçaları, koro müzikleri ve oda müziği eserleri yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında keman ve piyano için yazdığı Adagio (H.72) başlıklı eseri, lied formunda bir oda müziği örneğidir.

Fanny Mendelssohn-Hensel son bestesini ölümünden bir gün önce, 13 Mayıs 1847'de tamamlamış, hayatta en çok sevdiği işe uğraşarak veda etmiştir. Felix'in *Die erste Walpurgisnacht* adlı eserinin yaklaşan Pazar konseri için hazırlık amacıyla yapılan koro provasındayken, bir felç geçirerek bayılmış ve aynı akşam, 14 Mayıs'ta hayatını kaybetmiştir (Killion, 2017, s. 15).

Adagio (H.72)'nin Müzikal Analizi

Romantik dönemde bestecilerin klasik ve sade ifade anlayışından sıyrılıp, ifade şekli olarak lied, nocturne, polonez, elegie, vals, scherzo, capriccio, romans vb. formlara sıklıkla başvurdıkları söylenebilir. Fanny Mendelssohn-Hensel'in 1823 yılında henüz 17 yaşındayken yazdığı Adagio, Romantik dönemin karakteristik özelliklerini içinde barındırmaktadır. “On dokuzuncu yüzyıl keman metotlarında vokal performansa sürekli atıfta bulunulması, keman ve ses arasında yakın bir bağlantı olduğunu göstermektedir” (Brown, 1988, s. 128). Eserde kemandaki melodi vokal karakterlidir ve bestecinin lied besteciliğindeki duyarlılığı yansıtmaktadır.

Adagio (H.72), Fanny Mendelssohn-Hensel'in "*Lied ohne Worte*" (sözsüz şarkı) türünde kaleme aldığı eserler arasında yer almaktadır. Bu tür, 19. yüzyıl Romantik dönem müziğinde yaygın bir biçimdir. Genellikle iki veya üç bölmeli yapıya sahip, kısa, özlü ve duygusal karakterli parçalardan oluşmaktadır. Todd'a göre (2010), Fanny, Adagio'yu Felix'in keman öğretmeni Eduard Rietz ile birlikte çalmış olabilir (s. 73).

Adagio H.72, "*Lied ohne Worte*" geleneğinin karakteristik bir örneği olarak, aşağıda gösterildiği üzere üç bölümlü (A-B-A') bir form düzeni içinde yapılandırılmıştır:

Tablo 1. Adagio (H.72) Form Analizi

Birinci Bölme (A)	İkinci Bölme (B)	Üçüncü Bölme (A')
1-24. ölçüler	25-44. ölçüler	45-55. ölçüler

Birinci Bölme (A)

Birinci bölüm, eserin duygusal karakterinin en belirgin olduğu kısımdır. Bu bölüm Fanny'nin lirik ve içe dönük yapısını yansıtır. Eser piyano ile başlar; ilk iki ölçüde yalnızca piyanonun yer aldığı kısa bir giriş görülmektedir. Piyano Mi majör tonal alanı belirginleştirir ve kemanın girişi için armonik bir zemin hazırlar. Keman partisi üçüncü ölçüde devreye girer. Burada keman partisi duygusal ve lirik ifade anlayışını yansıtan *Adagio* temposu ile öne çıkmaktadır. Her ne kadar tempo durağan görünse de, ritmik yapı sabit tempodan ziyade ölçü içinde rubato kullanımına olanak tanır. Bu nedenle, piyano ile keman arasındaki koordinasyonun uyum içinde olması gerekir.

Eserde geniş yay kullanımı ve *legato* cümleler hâkimdir. Keman partisinin bu bölümdeki en belirgin özelliği *cantabile* (şarkı söyleyen) karakteridir. Melodik çizgi, geniş sürekli legato bağlar ve tam yay (whole bow) kullanımıyla kesintisiz bir duygusal akış yaratır. Bu cümlelerin sürekliliği, yay baskısı ve hızı arasındaki dengeyle sağlanmalıdır. 12. ve 13. ölçülerdeki onaltılık notalar vokal çizgiyi andıran bir acıcılıktadır.

Piyano partisi (Ek 1), bu bölümde sürekli olarak arpejlerle kemanın melodik çizgisini destekleyerek eşlik etmektedir. Melodinin, uzun nefesli cümlelerle ilerlemesi, nefes almadan devam eden bir duygusal akış hissi yaratır.

Sonuç olarak A bölmesi, eserin duygusal anlatımını belirler. Tematik ve tonal olarak eserin tüm karakterine yön verir. Keman partisinin *cantabile* duyuluşu, piyanonun oluşturduğu armonik yapıyla bütünleşir. Bu sayede Fanny'nin zarif ve içten müzik dili etkileyici bir biçimde ortaya çıkar.

Adagio

For Violin and Piano, H.72

Fanny Mendelssohn-Hensel



Görsel 5. Adagio (H.72) 1-26. Ölçüler

İkinci Bölme (B)

Eserin gelişme kısmını oluşturan B bölümü, daha dramatik ve yoğun bir anlatım sunar. Piyoano eşliği, ritmik ve armonik hareketler ile dramatik yapıyı destekler niteliktedir. Bu kısımda lirik yapının dışına çıkılarak daha duygusal bir yükselme görülür. Tonalite bakımından eser, Mi majör merkezinden uzaklaşarak minör alanına yönelir. Bu geçiş, duygusal atmosferin belirgin bir biçimde değişmesine yol açar. Bölümün başında piyano eşliği artık arpejlerle değil, daha belirgin ritmik kalıplar, kromatik çıkışlarla inşa edilmiştir ve armonik açıdan daha enerjiktir. Keman partisinde, legato hakimiyeti azalarak yerini daha belirgin artikülasyonlara bırakır.

25. ölçüde keman partisindeki çift sesler, eserin yapısal bütünlüğü içerisinde teknik ve tınısal açıdan öne çıkan bir kesit oluşturur. Bu kısımda keman, armonik yapı sayesinde daha güçlü bir tını elde eder. Buradaki çift sesler, seslerin birbirinden küçük bir duraklama ile ayrılmış şekilde ama aynı yay içinde bağlı çalınması anlamına gelen *portato* tekniği içermektedir. Dolayısıyla sesler ayırık fakat akıcı şekilde çalınmalı ve vibrato her iki sese dengeli biçimde uygulanmalıdır. Portato tekniği Romantik dönem eserlerinde sıklıkla kullanılan bir tekniktir ve melodilerde ifadeselliği artırmak için tercih edilmektedir.

29. ölçü itibarıyla çift sesli yapı sona ererek yerini onaltılık değerlerdeki hareketli pasajlara ve üçlemelere bırakır. Bu kısımda ritmik yoğunluk artarken,

melodik çizgi daha akıcı ve enerjik bir karakter kazanmaktadır. 33-35. ölçüler arasında keman partisi kısa bir süre susarak yerini piyanoya devreder. Bu ölçülerde piyano, armonik ve ritmik açıdan eserin enerjisini devam ettirir. 36. ölçü itibarıyla kemanın yeniden devreye girmesiyle birlikte, iki çalgı arasındaki müzikal etkileşim tekrar kurulur. 37. ölçüdeki triller esere ifadesel anlamda hareketlilik kazandırır. İcra açısından, trillerin temiz ve eşit düzeyde uygulanması gerekir.



Görsel 6. Adagio (H.72) 23-46. ölçüler

Üçüncü Bölme (A')

Son bölüm, eserin Mi majör tonalitesine yeniden yöneldiği ve form bütünlüğünün tekrar belirginleştiği kısımdır. Eserin birinci (A) bölümünde duyulan tema yeniden seslendirilir ve yapısal bir kapanış etkisi yaratır. Bu tekrar, sadece yapısal bir dönüş değil, aynı zamanda duygusal bir çözülmüdür. Keman partisinin lirik yapısı, lied geleneğini açık biçimde yansıtır.

Ritimsel açıdan uzun notalar esere dramatik bir hava verir. Bu bölümde virtüöze ön planda değildir. Yorumda yay kontrolü, legato sürekliliği ve ton kalitesi son derece belirleyici bir rol oynamaktadır. Uzun bağlı cümleler, sol el ve yay koordinasyonunun yüksek düzeyde uyumunu gerektirir.

46. ölçü ve sonrası kapanış etkisinin görüldüğü kısımdır. Burada piyanonun arpejleri, kemanı destekler niteliktedir. Sol ve sağ elin koordinasyonu, özellikle bağlı pasajlarda dikkat gerektirir. Her bir sesin entonasyonu teknik mükemmelliğin yanında tınısal berraklık açısından da önemlidir. “Vibrato on dokuzuncu yüzyıl çalımında belirli perdeleri vurgulamak, melodik bir pasaja şekil vermek veya belirli bir yazı stiline (cantabile) dikkat çekmek için kullanılan

bir süslemeydi” (Finson, 1984, s. 471). Bu bölümde vibrato kullanımı, eserin son bölümünde ifade yönünden büyük rol oynar. Vibratonun süresi ve genişliği eserin müzikal yapısına göre değişmeli ve orantılı bir şekilde olmalıdır. Özellikle uzun değerlerde, daha geniş ve yavaş vibrato tercih edilmelidir.

Sonuç olarak A’ bölümünde, bestecinin müzikal anlayışı sadeleşir, fakat anlam bakımından derindir. Bu nedenle eser icra edilirken teknik mükemmellik kadar, müzikalite de ön planda olmalıdır.



Görsel 7. Adagio (H.72) 41-55. ölçüler

Sonuç ve Tartışma

Kardeşi Felix Mendelssohn kadar yetenekli olan Fanny, babasının baskıcı tutumu yüzünden profesyonel müzik hayatından mahrum bırakılmış ve müziğinin sadece kardeşinin adı altında yayınlanmasına izin verilmiştir. Evlendikten sonra kocası Wilhelm Hensel, Fanny’nin konserlerini ve beste yapmasını desteklemiştir.

Fanny Mendelssohn-Hensel’in Adagio for Violin and Piano in E major, H.72 eseri, biçimsel bütünlüğü, armonik zarafeti ve lirik melodik karakteriyle Romantik dönem oda müziği eserlerinin seçkin örneklerinden biridir. Fanny Mendelssohn’un müzikal anlayışını ve duygusal ifade gücünü ön plana çıkardığı bu eser, klasik müzik repertuvarında önemli bir yere sahiptir. Mendelssohn’un bu eserinde hem dinginlik hem de duygusal bir yoğun etki yarattığı görülmektedir.

Eser yorumcuya tril, çift ses, legato, portato ve süslemeler gibi önemli kazanımlar sağlamaktadır. Teknik olarak sade görünmesine rağmen, yorum açısından ifade zenginliği ve müzikal olgunluk gerektirmektedir. Bu çalışmada yazılan parmak numaraları ve yay kullanımlarının, akademisyen ve müzik eğitimi alan öğrenciler tarafından kullanılarak eserin daha bilinçli seslendirilmesine katkı sağlaması ve eserin daha fazla yorumlanmasının teşvik edilmesi amaçlanmıştır.

Fanny Mendelssohn-Hensel’in eserleri, 19. yüzyıl toplumsal cinsiyet kalıplaşmaları nedeniyle uzun süre görünürlük elde edememiştir. Son

yıllarda kadın bestecilerinin yeniden görünürlük elde etmesiyle, bu tür eserler giderek daha fazla tanınmakta ve çağdaş müzik literatüründe önemli bir yer edinmektedir.

Adagio H.72 gibi eserlerin icra edilmesi, yalnızca müzik tarihine katkı sağlamakla kalmayıp, kadın bestecilerimizin sanatsal mirasının günümüz dinleyicilerine ulaştırılmasına da öncülük etmektedir.

Bu doğrultuda, eserin analizinin ve icra önerilerinin hem akademik araştırmalar hem de müzik eğitimi alanında yararlanılabilecek nitelikte olması amaçlanmıştır. Ayrıca, kadın bestecilerin eserlerine konser repertuvarlarında daha fazla yer verilmesinin klasik müzik literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Böylece, Fanny Mendelssohn-Hensel'in müzikal kimliğinin hem tarihsel hem de çağdaş müzik çalışmaları açısından yeniden görünürlük kazanacağı öngörülmektedir.

Kaynaklar

- Altay Artar, G. (2022). 19. Yüzyılda Bir Kadın Besteci Portresi: Fanny Mendelssohn Hensel. *Kesit Akademi Dergisi*, 8 (31), 137-153. <http://dx.doi.org/10.29228/kesit.62610>
- Brown, C. (1988). Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing, *Journal of the Royal Musical Association*, 1988, Vol. 113, No. 1 (1988), pp. 97-128.
- Eyüpoğlu, B., E. (2020). Clara Schumann ve Op. 21 3 Romans'ın Form, Teknik ve Müzikal Analizi. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2 (47-66). <https://doi.org/10.47956/bmsd.773432>
- Fışkın, Ü. (2016). Sözsüz Şarkılar: Klasik ve Romantik Dönem Müziğinin Sentezi. *Müzik Bilim Dergisi*, 2(8), 71-99.
- Finson, J. W. (1984). Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms, *The Musical Quarterly*, Autumn, 1984, Vol. 70, No. 4 (Autumn, 1984), pp. 457-475.
- Freeland, C. (2001). *Sanat Kuramı*. Fisun Demir (çev). Ankara. Dost Kitabevi Yayınları.
- Johnson, M. S. (2005). The Recognition of Female Composers, University of Lynchburg, Agora, Vol. 2005, Art. 9, 1-8.
- Killion, E. J. (2017). *Four Song Settings of Heinrich Heine by Fanny Mendelssohn-Hensel*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Oklahoma, Norman.
- Kupferberg, H. (1972). The Mendelssohns: Three Generations of Genius. Scribner.
- Sarıkaya, E. (2016). *Kadının Sanatta Yetersizlik Mitinin Fanny Mendelssohn Hensel Das Jahr (The Year) Eseri Üzerinden İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Yaşar Üniversitesi.
- Sarıkaya, E., Özer, M.C. (2015). Kadının Sanat, Yaratıcılık ve Romantik Dönem Bestecileri Üzerinden Bir Okuması. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 2015 (7): 97-109. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatuvardergisi/issue/46521>
- Tarpenning, E. (1997). *Fanny Mendelssohn Hensel: A Bridge Between Felix Mendelssohn And Johannes Brahms*. Master of Music. Denton: University of North Texas. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278182/>
- Todd, L. R. (2010). Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. Oxford University Press.
- Türkmen, F., E. (2012). “Müzik ve Kültürel Doku”, Karadeniz Teknik Üniversitesi Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu.
- Walker, N. L. (1988). *A stylistic analysis of selected Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel and Clara Wieck Schumann*. Doctor of Music. Indiana University.
- Werner, J. (1947). Felix and Fanny Mendelssohn. *Music & Letters*, Oct., 1947, Vol. 28, No. 4 (Oct., 1947), pp. 303-337.
- Wasserman, J. I. (2008). Felix Mendelssohn-Bartholdy & Fanny Mendelssohn Hensel: Portrait Iconographies. *Music in Art*, 33(1/2), 317-371.
- Yetkin Gülmez, B. (2024). Romantik ve Erken 20. yy. Dönemlerinde Kadın Bestecilerin Keman Repertuarına Katkıları. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (25), 111-128. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1551846>
- Yazıcı, T., İzgi Topalak, Ş. (2014). Batı Müzik Tarihinde Kadın Bestecinin Adı Yok. *UHBAB Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, Ocak / Şubat / Mart Kış Dönemi, Cilt: 3, Sayı: 7, 45-56.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1:

[https://imslp.org/wiki/Adagio%2C_H.72_\(Hensel%2C_Fanny\)](https://imslp.org/wiki/Adagio%2C_H.72_(Hensel%2C_Fanny)) (Erişim tarihi: 10.10.2025)

Görsel 2:

https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PHYSID=PHYS_0024&PPN=PPN879343591&DMDID=DMDLOG_0011 (Erişim tarihi: 10.10.2025)

Görsel 3:

<https://www.mendelssohn-gesellschaft.de/en/mendelssohns/biografien/fanny-hensel> (Erişim tarihi: 08.10.2025)

Görsel 4:

<https://blogs.loc.gov/music/2015/09/fanny-mendelssohn-a-pre-hensel-tale/> (Erişim tarihi: 08.10.2025)

EK-1: Fanny Mendelssohn-Hensel Adagio H.72 For Violin and Piano

Adagio

For Violin and Piano, H.72

Fanny Mendelssohn-Hensel

Adagio (♩ = c.76)

7

12

17

23

27

31

36

41

47

52

Adagio

For Violin and Piano, H.72

Fanny Mendelssohn-Hensel

Adagio ($\text{♩} = \text{c.76}$)

The musical score is written for Violin and Piano. It is in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The tempo is Adagio, with a quarter note equal to approximately 76 beats per minute. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 13. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings.

The musical score consists of four systems, each with a right-hand melody and a left-hand piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 15-16):** Measure 15 has a right-hand melody starting with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, and a quarter note G4. The piano accompaniment features a complex sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Measure 16 continues the piano accompaniment.
- System 2 (Measures 17-18):** Measure 17 has a right-hand melody with a quarter note G4, a half note A4-B4, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues with similar patterns. Measure 18 continues the piano accompaniment.
- System 3 (Measures 19-21):** Measure 19 has a right-hand melody with a quarter note G4, a half note A4-B4, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues. Measure 20 continues the piano accompaniment. Measure 21 has a right-hand melody with a quarter note G4, a half note A4-B4, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues.
- System 4 (Measures 22-24):** Measure 22 has a right-hand melody with a quarter note G4, a half note A4-B4, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues. Measure 23 continues the piano accompaniment. Measure 24 has a right-hand melody with a quarter note G4, a half note A4-B4, and a quarter note G4. The piano accompaniment continues.

25

28

31

34

37 *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc*

39 *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc*

41 *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc*

43 *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc*

46 *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc* *tr* *acc*

The image displays three systems of musical notation for a piece in D major. The first system (measures 49-50) features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a complex arpeggiated figure. The second system (measures 51-52) continues the vocal line with a descending scale and the piano accompaniment with a similar arpeggiated pattern. The third system (measures 53-54) shows the vocal line ending with a final note and the piano accompaniment with a final chord.

Etik Beyan: Bu araştırmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

ALEXANDER SCRIBIN'İN OP. 68 NO. 9 PİYANO SONATI'NIN (BLACK MASS) TEOZOFİK ARKA PLANI VE ANALİZİ

Mehmet Fatih Turan¹

Giriş

Rus piyanist ve besteci Alexander Scriabin (1872-1915); mistik, erotik, şeytani ve mesihanik vizyonlardan oluşan eklektik bir anlayışı müziğiyle birleştirerek bir yandan birçok mürid kazanmış, diğer yandan ise bu yüzyıl boyunca pek çok müzisyen, eleştirmen ve akademisyenin sert kınamalarına uğramıştır. Hem övgüyle anılan hem de sert bir şekilde eleştirilen bir sanatçı olmuştur (Garcia, 2000: 273).

Scriabin hayatının büyük bir bölümünde okültizm ve dini sembolizme takıntılı olmuştur. Genellikle Rus sembolist hareketiyle ilişkilendirilmiş; doğaüstü olgulara, daha yüksek psişik ve ruhsal güçlere ulaşma arzusuna odaklanan 19. yüzyıl hareketi olan Teozofi'nin bir takipçisi olduğu düşünülmüştür. Scriabin'in okültizme olan ilgisi, hayatının sonlarına doğru “pleroma akoru” adını verdiği bir armoni anlayışını geliştirmesiyle doruğa ulaşmıştır. Bu akor, tanrısal güçlerin bütünlüğünü kapsayan bir yapı olarak tanımlanmıştır ve zamanla bu akor, “mistik akor” (*mystic chord*) olarak anılmaya başlanmıştır (Kotcheff, 2020).

“Mistik akor terimi, Arthur Eaglefield Hull tarafından 1916 yılında kullanılmıştır. Hull, bestecinin teozofiye olan ilgisi ve akorun da mistisizmi yansıttığı düşüncesinden yola çıkarak akora “mistik akor” ismini vermiştir. Skryabin ise bu akora “pleroma'nın akoru” demiştir. Skryabin'in “pleroma'nın akoru” tabiri şöyle bir anekdota dayanmaktadır. Prometheus: Ateş Şiiri'nin provasından sonra eserdeki tınlar karşısında afallamış olan Rachmaninoff, Skryabin'e “Burada ne kullandın” diye sormuştur. Skryabin ise “pleroma'nın akoru” yanıtını vermiştir (Koy, 2018: 42).”

Mistik akor ilk kez 1910 yılında yazdığı *Prometheus: The Poem of Fire*, Op. 60 adlı eserinde kullanılmıştır. Bu 20 dakikalık senfonik şiir, Prometheus mitinden esinlenmiştir ve orkestra, solo piyano, isteğe bağlı koro ve renkli org (*clavier à lumières*) adı verilen, çalındığında farklı renkli ışıklar yansıtan bir enstrümanı içeren iddialı bir kadro için bestelenmiştir. Scriabin, bu eserdeki tüm müziği mistik akor temeli üzerine kurmuştur. *Prometheus: The Poem of Fire*'dan sonra Scriabin, hayatının son beş yılını mistik akor temelli müzikler

¹ Araştırma Görevlisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Çanakkale, mehmetfatih.turan@comu.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2122-5914>

bestelemeye adanmış, bu akora; altıncı, yedinci, dokuzuncu ve onuncu piyano sonatlarının açılış ölçüleri de dahil olmak üzere birçok eserinde yer vermiştir (Kotcheff, 2020).

“Mistik akoru üçlü aralıklarla açıklamayı tercih eden müzikologlar da vardır. Carl Dahlhaus bu akoron, beşlisi pesleştirilmiş dominant dokuzlu akora (Do-Mi-Solb-Sib-Re) armonik olmayan altıncı bir sesin [kök ses üstüne major altılı (La)] eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir Manfred Kelkel mistik akoru beşlisi olmayan dominant on üçlü bir akor (Do-Mi-Sib- Re-Fa#-La) olarak görmüştür (Koy, 2018: 45).” Bu dizilimde sırasıyla; bir artmış dördütlü, bir eksilmiş dördütlü, bir artmış dördütlü ve iki tam dördütlü bulunur. Bu yapı, dördütlü aralıklar üzerine kurulmuş altı sesli bir akordur.

Scriabin 1915 yılında öldüğünde, geride *Mysterium* adlı tamamlanmamış ve son derece iddialı bir eser bırakmıştır. Bu eser, Himalayalar’ın eteklerinde sahnelenecek ve yedi gün sürecek olan çok duyulu (*multi-sensory*) bir deneyim olarak tasarlanmıştır. Scriabin’in amacı, izleyicilerde ruhsal bir yükseliş yaratmak ve aydınlanmaya ulaştırmak olmuştur (Kotcheff, 2020). Scriabin şöyle söylemiştir:

“Mysterium adında bir şey yaratma fikrim var. Bunun için özel bir tapınak inşa etmem gerekiyor, belki burada, belki buradan uzaklarda, Hindistan’da... Ama insanlar buna hazır değil. Vaaz vermeliyim. Onlara yeni bir yol göstermeliyim (Scriabin in the Himalayas, t.y.).”

Scriabin, bu gösterinin bir hafta boyunca sürerek, sonunda dünyanın sonunu getirip insan ırkının “daha soylu varlıklarla” yer değiştirmesini hedeflemiştir. Scriabin’in ifadelerine göre, bu deneyime tüm dünya davetli olacaktı; hayvanlar, böcekler ve kuşlar da dahil (Ştefanescu, 2022). Scriabin ifadesiyle:

“Hiçbir seyirci olmayacak. Herkes katılımcı olacak. Eser, özel insanlar, özel sanatçılar ve bütünüyle yeni bir kültür gerektiriyor. Yer alacak unsurlar arasında bir orkestra, büyük bir karma koro, görsel efektli bir enstrüman, dansçılar, bir geçit töreni, tütsü ve ritmik dokusal ifade bulunuyor. Eserin gerçekleşeceği katedral, tek bir taş türünden yapılmış olmayacak; Mysterium’un atmosferi ve hareketiyle birlikte sürekli değişecek. Bu, sisler ve ışıklar yardımıyla yapılacak ve mimari hatları dönüştürecek (Ştefanescu, 2022).”

Scriabin bu eser için bazı taslaklar hazırlamış ve bu taslaklarda mistik akora da yer vermiştir; ancak eser yarım kalmış ve Scriabin tarafından bitirilememiştir (Kotcheff, 2020). G. Henle Verlag baskısının önsözünde belirtildiği üzere, 6–10 numaralı sonatlar, Scriabin’in tamamlanamayan *Mysterium* projesi için birer hazırlık olarak bestelenmiştir.

Scriabin’in ölümünden iki yıl önce tamamladığı Op. 68 No. 9 Piyano Sonatı “*Black Mass*” eseri de barındırdığı teozofik yapı ile Scriabin müziğinde öne çıkan bir eser olmuştur. Bu çalışmada 9. Sonatın analizi yapılmış ve teozofik yönden incelemesine yer verilmiştir.

Op. 68 No. 9 Piyano Sonatı “*Black Mass*”

Bestelenmesi iki yıl süren ve 1913 yılında tamamlanan “*Black Mass* (Kara Ayin)” sonatı Alexander Scriabin tarafından bestelenmiş ve yine prömiyeri besteci tarafından 25 Ekim 1913’te Moskova’da yapılmıştır (Lebedeva, 2021: 89).

Eserin başlığını (*Black Mass*), Scriabin’in arkadaşı ve bir teozofist olan Alexei Alexandrovich Podgaetsky vermiştir. Podgaetsky bu başlığı sonatın şeytani karakterini Scriabin’in bir diğer sonatı olan ve “*White Mass*” (Beyaz Ayin) başlığına sahip Op. 64 No. 7 piyano sonatı ile karşılaştırması sonucu önermiştir. Scriabin bu jest karşısında gururla gülümsemiş ve eser “*Black Mass*” sonatı olarak ünlenmiştir (Ballard, Bengtson ve Young, 2017: 48). Sonatta Scriabin, gerilimi sürdürme ve tematik malzemeyi birleştirme konusunda ustalığını göstermiş; eseri çalarken “büyü pratiği yaptığını” söylemiştir. Eserin “*Black Mass*” alt başlığı besteci tarafından verilmemiş olsa da Scriabin’in düşüncelerinin insanlık üzerindeki kötülüğün etkilerine ve insanlığın bu kötülüğü dönüştürmesine yönelik olduğu açıktır (Scott, 1999: 26).

Bu özellikler, eserin teozofik ve müzikal kimliğini ortaya koyar. Sonatı doğru bir şekilde analiz etmek, eserin hemen hemen her unsuruna işlediği mistisizm, sembolizm ve Scriabin’in teozofiye yaklaşımlarını anlamadan mümkün değildir (Hogg, 2013: 2).

Teozofik Arka Plan

Scriabin, gençliğinde dindar bir Ortodoks Hristiyan olarak yetişmiştir. Piyano çalışmaları sonucunda yaşadığı bir el sakatlığı, Scriabin’in konser piyanisti olarak kariyerinin sona erdiğine inanmasına neden olmuştur. Sonuç olarak ise bu deneyim ve belki de yaşadığı romantik bir hayal kırıklığı, inancını reddetmesine yol açmıştır. Bu dönemde Scriabin’in felsefeyle tanışması başlamış, içinde filizlenen düşüncelere dayanak bulmak amacıyla hayatı boyunca sürecek bir okuma sürecine girmiştir. Geliştirdiği bu düşünceler, Alman idealist felsefe okulu ile birçok ortak yön taşımış, zamanla Doğu felsefesini de kapsamına almıştır. Scriabin’in bu alandaki ilgisi, Helene Petrovna Blavatsky’nin teozofik kuramlarını okumasıyla başlamıştır (Nicholls ve Pushkin, 2018: 1). Scriabin, Blavatsky’nin yazılarıyla ilk kez 1905 yılında tanışmıştır. İlk okuduğu eser *La Clef de la Théosophie* (Teozofi’nin Anahtarı) olmuş, sonrasında ise *The Secret Doctrine* (Gizli Öğreti) ciltleri Scriabin’in başucu kitapları haline gelmiştir (Nicholls ve Pushkin, 2018: 191). Scriabin mektubunda şöyle yazmıştır:

“İlginç bir kitap okuyorum: Blavatskaya’nın *La Clef de la Théosophie*’si [...] *La Clef de la Théosophie* olağanüstü bir kitap. Ne kadar bana yakın olduğumu görünce şaşıracaksınız (Nicholls ve Pushkin, 2018: 19).”

Blavatsky’ye göre teozofi yeni bir din değil, “İlahi Bilgi veya Bilim” anlamına gelen bir öğretilerdir. *La Clef de la Théosophie* adlı eserinde, “Teozofi”

teriminin, Tanrı'nın bilgeliğinden ziyade "tanrıların sahip olduğu ilahi Bilgelik" anlamına geldiğini belirtmiştir. Buradaki "*theos*" kelimesi, günümüzdeki mutlak Tanrı kavramından farklı olarak, ilahi varlıklardan birini ifade etmek için kullanılmıştır. Blavatsky, bu kelimenin kökenini Filalethaeianlar (Philaletheians), yani "hakikat aşıkları" denilen İskenderiyeli filozoflara dayandırmış ve terimin günümüze üçüncü yüzyılda yaşamış olan Ammonius Saccas ile müritlerinden miras kaldığını ifade etmiştir. Blavatsky, teozofik sistemin temel amacını ahlaki bir dönüşüm olarak tanımlamıştır. Bu sistemin öncelikle müritlerine, sonra da tüm hakikat aşıklarına belli bir ahlakı aşlamak üzere kurulduğunu ifade etmiştir. Bu anlayış doğrultusunda Teozofi Cemiyeti'nin benimsediği temel ilke, "Hakikat'ten yüce din yoktur" şeklindeki bir sloganda özetlenmiştir. Blavatsky'ye göre, Eklektik Teozofi Okulu'nun kurucularının ana hedefi, "bütün dinleri, hizipleri ve ulusları evrensel gerçeklere dayanan ortak bir ahlak sisteminde birleştirmek"tir; bu hedef, Teozofi Cemiyeti'nin üç amacından birini oluşturmuştur (Blavatsky, 2011: 13-15).

Scriabin, Blavatsky'nin fikirlerini bire bir benimsemektense, onları sanatsal üretiminde faydaladığı yönleriyle ele almıştır. Yakın arkadaşı Boris Schloezer'le yaptığı bir konuşmasında Blavatsky için, "Önerilerinin doğruluğu ya da hakikiliği konusunda tartışmam; [...] fakat şu anda bana çalışmamda yardımcı oluyor ve beni büyülüyor." diyerek bu mesafeyi dile getirmiştir (Nicholls ve Pushkin, 2018: 192).

Scriabin, *Poème satanique*, Altıncı ve Dokuzuncu Piyano Sonatları gibi eserlerinde şeytani güçlere ilgi duymuştur. Özellikle bu eserlerinde Şeytan'ı önemli bir sembol olarak kullanmış; Lucifer'ı kötü bir karşı Mesih değil, olumlu bir güç, Prometheusvari bir şekilde ışık getiren figür olarak görmüştür (Ballard, Bengtson ve Young, 2017: 178-179). Schloezer Scriabin'in şeytani güçlere ilgisiyle ilgili şöyle söylemiştir:

"Scriabin'in yaratıcı mistisizminin sihri, yaşamın karanlık yönlerine duyduğu yoğun merakla yakından bağlantılıydı [...] Karanlık vizyonları çağırmayı ve kendini tehlikeli bir oyuna bırakmayı severdi; Le Poème de l'extase için yazdığı metinde ifade ettiği gibi, ne kadar korkunç veya itici olursa olsun, 'tüm yaşamsal embriyoları' ortaya çıkarmayı arzulardı [...] Scriabin, eserleri için ilhamı bu kasvetli bölgeden almıştır. Karmaşık ve engin zekasının, en azından varlığının bir kısmında, satanizmle temas aradığı inkar edilemez. Bu şeytani unsuru ister mecazi ister mistik anlamda ele alalım, zaman zaman onu cezbetmiştir; ona bakmayı severdi ve içinde kaybolma tehlikesini göze alarak ona yaklaşırdı (Schloezer, 1987: 137)."

Scriabin'in Lucifer'ı olumlayıcı biçimde yorumlaması, Blavatsky'nin Gizli Öğreti eserinde Şeytan'ı "aynı zamanda Lucifer'dır, Işığın parlak meleği, Işık ve Hayat-Getiren" sözleriyle betimlemesiyle paralellik göstermektedir (Blavatsky, 2019: 133). Scriabin bu durumu şu sözlerle açıklamıştır:

“Şeytan, evrenin duraksamaya izin vermeyen mayasıdır; o hareketin ve etkinliğin ilkesidir (Scriabin, 2010, v).”

Bu ifade, Scriabin’ın Şeytan kavramını geleneksel anlamda kötücül bir figür olarak değil, evrensel dinamizmin kaynağı olarak yorumladığını göstermektedir. Scriabin’e göre Şeytan, maya benzetmesinden anlaşılacağı üzere durağanlığa karşı koymuş ve hareketi, dönüşümü sağlamıştır. Bu bakış açısı, Lucifer’ı “ışık getiren” olarak gören teozofik ve ezoterik geleneklerle örtüşmektedir. 19. yüzyılın önemli okültistlerinden Éliphas Lévi şöyle söylemiştir:

“Ve O, “Işık olsun!” dediğinde Karanlığın ışığı püskürtmesine izin verdi ve evren kaostan doğdu. Doğarken köleliği reddeden meleğin olumsuzlanması dünyanın dengesini oluşturdu ve kürelerin hareketi başladı [...] Muhtemelen Lucifer, gece boyunca düşüşünde, ihtişamının çekiciliğiyle kendisiyle birlikte bir güneş ve yıldız yağmuru taşıdı. Muhtemelen bizim güneşimiz yıldızlar arasında bir şeytandır, tıpkı Lucifer’in melekler arasında bir yıldız olması gibi. Şüphesiz bu nedenle insanlığın korkunç ıstırabını ve dünyanın uzun ıstırabını bu kadar sakın bir şekilde aydınlatır -çünkü yalnızlığında özgürdür ve ışığına sahiptir (Lévi, 2024: 56-57).”

Dokuzuncu Sonat, ilk olarak *Poème satanique*’te sunulan fikirlerin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Bestecinin felsefi düşüncesinin ve tarzının tüm unsurları bu eserde toplanmıştır. Eser, programatik bir şemaya, coşkulu bir dansa ve karşıt güçlere sahiptir ve teozofik dualiteyi müzikal bir düzlemde yansıtmıştır (Scott, 1999: 39). Scriabin kendi ifadesiyle, dokuzuncu sonatta “şeytani olanla daha önce hiç olmadığı kadar derin bir temas” kurmuş, *Poème Satanique*’te “misafir” olan Şeytan’ın burada “ev sahibi” olduğunu belirtmiştir (Scriabin, 2010, önsöz).

“Şeytani bir scherzo” olan dokuzuncu sonat için Scriabin “şeytani unsurlarla daha önce hiç olmadığı kadar derin bir temas kurduğunu” yazmış ve bu sonatı “felaket getirici” olarak nitelendirmiştir (Lebedeva, 2021: 89). Öyle ki Scriabin bu sonatın “çalınmaması”, “büyülenerek icra edilmesi” gerektiğini vurgulamıştır (Lebedeva, 2021: 91). Şeytanın belirgin bir rol oynadığı dokuzuncu sonat, 1917 Ekim Devrimini haber veren siyasi çalkantılarla dolu bir dönemde bestelenmiştir. Eser o dönem Rusya’da yaygın olan sapkın ve küfür sayılabilecek ritüelleri yansıtmıştır. Scriabin’in bu tür aşırı ritüellere doğrudan katıldığına dair herhangi bir somut kanıt bulunmasa da yakın çevresinden olan ressam Nikolai Sperling, mistik deneyimler yaşamak adına çeşitli ritüellerde yer aldığı rivayet edilmektedir (Sudbin, 2007).

Araştırmacı Andrey Bandura, Scriabin’in mistisizmine yönelik çalışmalarını bir dizi broşür aracılığıyla ortaya koymuştur. Dokuzuncu sonat üzerine kaleme aldığı, görsellerle desteklenmiş kırk sayfalık düz yazı, sansasyonel söylemlerden uzak durarak, müzikal örnekler ve ayrıntılı diyagramlar üzerine yoğunlaşmıştır. Söz konusu broşürde, bataklık sularından havalanan

yusufçukları betimleyen grafiksel bir görsele de yer verilmiştir. Bu görsel, Scriabin'in dokuzuncu sonatının ikinci temasını tanımlamak için kullandığı ifadeye gönderme yapmış ve “*Dremlushchaia sviatynia*” (Uyuyan Tapınak) başlığını taşımıştır. Bandura'ya göre, Scriabin'in müziğindeki okült sırların anahtarı, yayımlanmamış el yazmalarında; özellikle de belgelerde rastlanan geometrik çizimlerde ve matematiksel formüllerde gizlenmiştir. Bandura, dokuzuncu sonatın açılış ölçüleri için yaptığı betimlemeyle eserin yapısal düzeyde taşıdığı sembolik anlamları açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Mistik akorun bu yapı içindeki konumu da söz konusu analizde özel bir önem taşımıştır (Morrison, 2022: 21).

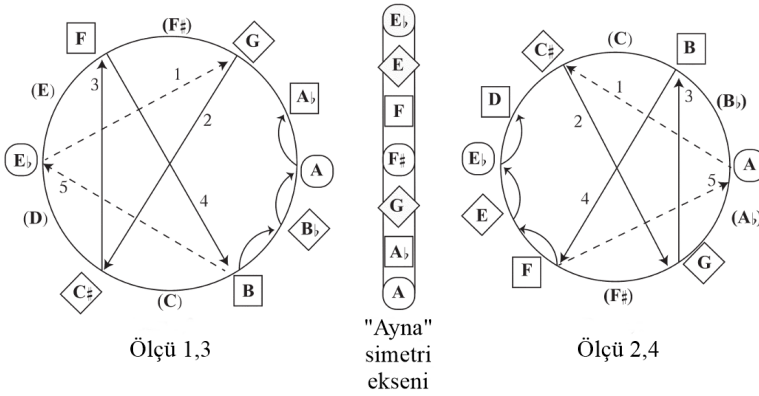
Bandura dokuzuncu sonatın açılış teması ölçüleri bağlamında yaptığı yorumda, alt sesteki (pes) ayna simetrisi “kendine kapalı kürelere” (*self-enclosed spheres*) benzetilmiş ve bu durum, bedenden ayrılışı işaret eden karşıt yönlü enerji akışlarıyla ilişkilendirilmiştir. Temanın aralık yapısı, kromatik çemberdeki müzikal jestlerin bir bütünü olarak düşünüldüğünde, karşımıza bireysel mikrokozmosun çağrılmasını simgeleyen klasik bir sembol, yani pentagram çıkmıştır. Böylece eserin ilk dört ölçüsü kullanılarak bir pentagram sembolü oluşturulabilir. Lévi'ye göre, “İlksel ruhlar bu görüntüye (parlayan tetragrammaton pentagramına) dikkat kesilir ve eğer bu sembol bir dairenin içine ya da bir Ouija tahtasının (ruh çağırma tahtası) üstüne yerleştirilirse, ruhlar çağrılabilir, ya da majusların dediği gibi, inisiye edilebilir.” Bandura, Lévi'nin transandantal büyü üzerine kitabında sunduğu bu ritüel betimlemesi ile Scriabin'in dokuzuncu sonatının açılışında gerçekleşen müzikal süreçle dikkat çekici bir paralellik kurmuştur. Ayrıca Scriabin'in kişisel kütüphanesinde bulunan bir büyü ve hipnotizma kitabında, merkezinde pentagram olan bir masa ile köşelerinde dört elementin bulunduğu “büyü odası” betimlemesine benzer bir anlatı yer almaktadır (Morrison, 2022: 21-22). Teozofi derneğinin mühründe de bu sembol kullanılmıştır.



Şekil 1. Teozofi derneğinin mührü (TS Adyar, 2024)

Eğer Scriabin büyüsel ritüeli göz önünde bulundurduysa, (ki bu eser için “büyü pratiği yaptığını” ifade etmiştir), bunu müzikteki araçların seçimi ve ölçülü kullanımıyla ustaca yapmıştır. Pentagramın çemberi, üst sesteki dört ses kullanılarak oluşturulmuş, pentagram ise üç aralık kullanılarak çizilmiştir (Morrison, 2022: 22).

Şekil 2’de, Bandura’ya göre eserin ilk dört ölçüsünden yola çıkarak oluşturulabilecek pentagramlar görülmektedir. Soldaki pentagram, birinci ve üçüncü ölçülerde, sağdaki pentagram ise iki ve dördüncü ölçülerde yer alan pes sesler kullanılarak çizilmiştir; yıldızı çevreleyen çember ise aynı ölçülerin tiz seslerinden elde edilmiştir. Birinci ölçüdeki pes sesler sırasıyla sol (G), do# (C#), fa (F) ve si (B) notalarıdır. Bu notaların konumları birleştirildiğinde soldaki pentagram şekli ortaya çıkar. Çemberin kendisi ise tiz seslerin kromatik olarak çevrenmesiyle oluşmuştur; bu dizilim si (B), sib (Bb), la (A), lab (Ab) şeklinde devam eder. Şekilde yer alan kesik çizgiler, pentagram formunu tamamlamak amacıyla sezgisel olarak eklenmiş bağlantılardan oluşmaktadır.



Şekil 2. Açılış temasındaki Pentagramlar (Morrison, 2022: 23).

Lévi; bütün büyü sırlarının, tüm Gnosis sembollerinin, tüm okült figürlerin ve kehanetin tüm kabalistik anahtarlarının pentagram sembolünde özetlendiğini söylemiştir. Alman simyacı ve Doktor Paracelsus da pentagramı tüm sembollerin en büyüğü ve en etkili olarak ilan etmiştir (Morrison, 2022: 22).

Scriabin’ın müziğinde pentagramların kullanımı çok göz önünde değildir. Öyle ki Şekil 2 örneğinde de görülen pentagram formunu oluşturan sesler Bandura’nın kendisinin de kabul ettiği üzere ancak sezgisel olarak oluşturulabilir. Bu belirsizliğin belirleyici olmadığı, hatta Lévi’nin sözünü ettiği simgesel işaretin varlığının ya da yokluğunun esasen önemli olmadığı öne sürülmüştür. Çünkü Scriabin’in yazılarına ve konuşmalarına göre mistik akorun tanımlayıcı özellikleriyle, pentagramın tanımlayıcı nitelikleri birbiriyle örtüşmektedir. Bandura her iki yapının da birer okült obje olarak tanımlandığını ve piyanonun başından dinleyicinin kulağına gizlice fısıldandığını aktarmış, piyanonun bir tür Ouija tahtası işlevi gördüğü ifade etmiştir. Bandura’nın ortaya koyduğu teorik çerçevede, sembolistlerin sapkınlıklarında ve dokuzuncu sonatın hastalıklı doğasında da görülebilecek bir tür bulaşıcılığın hissedildiği öne sürülmüştür (Morrison, 2022: 22).

Tüm bunlara ek olarak sonatta Scriabin'in teozofik yönüne işaret eden pek çok ifade işareti bulunur. Eserin ilk ifade işareti olan *Légendaire* (efsanevi), müzik tarihinde alışlagelmişin dışında bir işarettir. *Légendaire* ifadesi geleneksel işaretlerden; kararlılıkla, niyetle veya hisle gibi bir anlama sahip olabilir. Scriabin bu ifadeyle doğrudan teozofiye, ilahi sırlar ve varoluşun gizemlerine atıfta bulunan oldukça özel bir kelime seçmiştir. Benzer şekilde, ezoterik ve mistik çağrışımlara sahip, programatik anlamlar taşıyan diğer ifadeler arasında; *mystérieusement murmuré* (gizemli bir şekilde mırıldanarak), *avec une langueur naissante* (doğmakta olan bir melankoliyle), *sombre mystérieux* (karanlık ve gizemli), *perfide* (sinsi/hain), *avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée* (gitgide daha okşayıcı ve zehirli bir tatlılıkla) bulunmaktadır (Hogg, 2013: 2).

Analiz

Tek bölümlük bir yapıya sahip olan bu eser yaklaşık 8–10 dakika sürer ve eser, klasik sonat modeli doğrultusunda inşa edilmiş tek bölümlük bir şiir formundadır. Scriabin'in Beşinci Sonatta bulduğu “melodi armonisi” tekniği gözlemlenmektedir (Lebedeva, 2021: 90). Her ne kadar temelde tek bölümden oluşan bir sonat olsa da eser boyunca yer alan tempo işaretleri küçük bölümlenme hisleri yaratır. Bunlar: *Moderato Quasi Andante* (ölçü: 1-86), *Molto Meno Vivo* (ölçü: 87-118), *Allegro* (ölçü: 119-136), *Più vivo* (ölçü: 137-154), *Allegro Molto* (ölçü: 155-178), *Alla Marcia* (ölçü: 179-182), *Più vivo* (ölçü: 183-192), *Allegro* (ölçü: 193-200), *Più vivo* (ölçü: 201-204), *Presto* (ölçü: 205-209) ve *Tempo I* (ölçü: 210-216) şeklindedir (Hogg, 2013: 1). Bu bölümleri birleştirip gruplandırdığımızda; sergi, gelişme ve yeniden sergi olmak üzere üç ana bölüm elde edebiliriz. Sergi bölümü 1-68 numaralı ölçüleri, gelişme bölümü 69-154 numaralı ölçüleri, yeniden sergi ise 155-216 numaralı ölçüleri kapsamaktadır.

	Bölümler	Ölçüler	Motifler
SERGİ	<i>Moderato Quasi Andante</i>	1-7	Efsanevi motifi
		7-10	Mırıltı motifi
		11-19	Efsanevi motifi
		19-23	Efsanevi motifi, Mırıltı motifi
		23-34	Köprü (Trill motifi)
	<i>Moderato Quasi Andante</i> (59-68 Codetta)	35-50	Melankoli motifi
		51-59	Melankoli motifi
		59-68	(Trill motifi)
GELİŞME	<i>Tempo I</i>	69-86	Efsanevi motifi, Mırıltı motifi
	<i>Molto meno vivo</i>	87-104	Melankoli motifi, Mırıltı motifi
		105-109	Efsanevi motifi
	<i>Allegro (ölçü 119) - Più vivo</i>	110-154	Dans motifi, Mırıltı motifi, Efsanevi motifi, Melankoli motifi

YENİDEN SERGİ	<i>Allegro Molto</i>	155-178	Efsanevi motifi, Mırıltı motifi, Melankoli motifi Dans motifi
	<i>Alla marcia - Più vivo</i>	179-200	Melankoli motifi, Trill motifi, Efsanevi motifi
	<i>Più vivo – Presto (Coda)</i>	201-208	Gelişme motifi
	<i>Tempo I</i>	209-215	Efsanevi motifi

Tablo 1. Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi

Sergi:

Scriabin'ın geç dönem eserlerinde olduğu gibi, bu sonat da son derece kromatik ve atonaldir. Eserde sıkça tekrar eden temalar, özellikle minör dokuzlu gibi yoğun disonans içeren aralıklara dayanır ve açılış motifi çeşitli dönüşümler geçirerek her tekrarında daha da karmaşık bir hale gelir. Scriabin'e özgü bir diğer özellik ise temaları aynı anda kullanmasıdır; bu durum eserin disonans yoğunluğunu ve genel istikrarsızlığını artırır. Tematik birleşim zaman zaman öyle bir virtüözüte gerektirir ki, eserin bazı bölümlerinde (örneğin ölçü 19, 51–59, 159–162 ve 183–186) besteci üç porteden oluşan bir sistem kullanılmak zorunda kalmıştır. 9. Sonatta bir değişikliğe uğramadan tekrar eden tek tema, eserin kodaasında tekrar duyulan açılış motifidir (Hogg, 2013: 1-2).

Sonat; *moderato quasi andante* (*andante* gibi bir *moderato*) tempo terimi ve 4/8'lik ölçü rakamı ile başlar. Açılış motifi *légendaire* (efsanevi) ifadesi ile yazılmıştır. Açılış; uğursuz, yavaş ve çan sesini andıran dört notalı bir motifle başlar; bu motif her iki elde de dönüşümlü olarak tekrar eder.

Şekil 3. Efsanevi motifi (*Légendaire*)

Mistik akor eserin daha ilk ölçüsünde (Efsanevi motifi) görülebilir. Bu ölçülerde, akor sol notası üzerine yatay olarak inşa edilmiştir. Sol notası birinci vuruşta yer alır ve üzerinde bir si notası bulunur. Ardından, sol notasının tritonu olan do#, aynı sesteki birinci vuruşun ikinci sekizlik notasına yerleştirilmiştir. Aynı seste fa notası ikinci vuruşta duyulur ve son olarak mistik akorun ve Fransız artmış altılı akorun son notası olan si, ikinci vuruşun ikinci sekizlik notasına yerleştirilmiştir (Hogg, 2013: 3). Tüm bu notalar bir araya getirildiğinde sol notası üzerine kurulu G, C#, F, B mistik akoru elde edilir.

Efsanevi motifi eser boyunca tekrar tekrar duyurulur, ancak motif zamanla karanlık mırıltılara ve ürkütücü trillere dönüşerek çözümlenir. Sonatın en dikkat

çekici yönlerinden biri, bu dört notalı açılış motifinin dönüşüme uğrayarak, sonunda “gökleri sarsacak nitelikteki baş döndürücü bir dansa evrilmesidir”. Bu müzikal etki, Hector Berlioz’un *Symphonie Fantastique* (1830) eserindeki “*Dream of a Witches’ Sabbath*” bölümünde *idée fixe*’e yaptığı şeytani dönüşüme benzer. Sonatın sonunda Efsanevi motifi, son ölçülerde aynı şekilde yeniden belirir ve tüm müzikal olay ve gelişmeleri bir döngüye bağlar. Arthur Eaglefield Hull’un sözleriyle, bu açılış motifinin tekrarı: “Kabusun sisi dağılır, acı verici anılar uçar. Geriye yalnızca açılış ölçülerinin yarı aydınlık atmosferi kalır.” (Ballard, Bengtson ve Young, 2017: 49).

Bu ağır ilerleyen motif kısa sürede çözülür ve mırıltı motifine (*mystérieusement murmuré*) ulaşır. Bu kısım, mırıltıdanmayı (*murmuré*) andırır ve sözel bir ifade taşır. Piyanist Yevgeny Sudbin, eserin ilk dört ölçüsündeki figürasyonun kromatik bir hareketle aşağı doğru süründüğünü ve “mide bulandırıcı bir tat” bıraktığını ifade etmiş, Scriabin’in mistik akoruna dayanan aşağı yönlü arpejlerin, temayı “zonklayan, sıvımsı bir kütle gibi” sardığını belirtmiştir. Sudbin’e göre, başlangıçta hissedilen “tatlılık” giderek “zehre” dönüşmüş ve “kıvranan yaratıklar” ikinci temaya yapışarak notaları adeta taciz etmiştir. Sudbin ayrıca, yürüyüş (marş) bölümünde bizzat Şeytan’ın aniden görünüp kaybolduğunu öne sürmüştür (Morrison, 2022: 20-21).



Şekil 4. Mırıltı motifi (*Mystérieusement murmuré*)

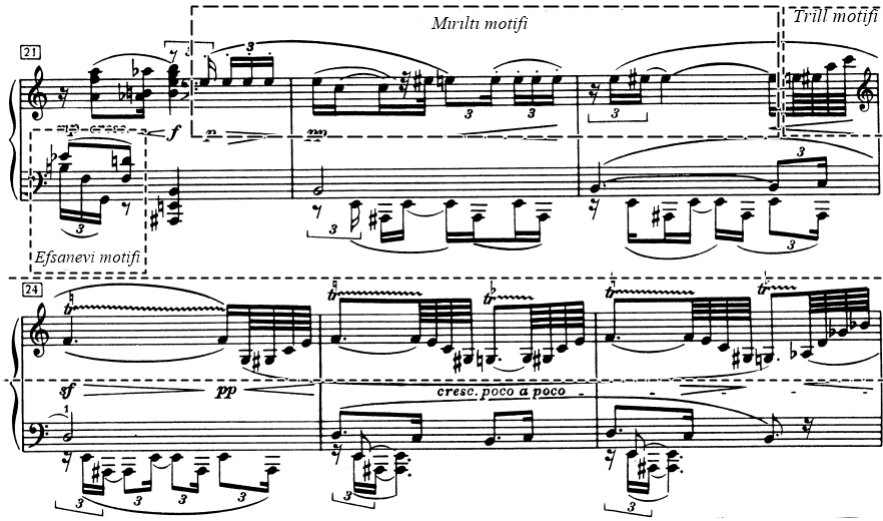
Şekil 4’te mırıltı motifi görülebilir. Bu motif, yedinci ölçünün üçüncü sekizlik vuruşunda yer alan solb notasından itibaren başlayan bir soru motifi ile açılmaktadır. Bu motif, sekizinci ölçünün üçüncü sekizliğinde sona ermekte ve hemen ardından aynı ölçünün yine üçüncü sekizlik vuruşunda başlayan cevap motifi ile devam etmektedir. Cevap motifi, onuncu ölçünün üçüncü sekizlik vuruşuna kadar sürmektedir. Motif, soru-cevap ilişkisiyle kurulmuş kısa bir yapıya sahiptir ve içerdiği ritmik ve melodik yapıyla sözel bir ifadeyi çağrıştırmaktadır. Piyanist Elina Akselrud şöyle söylemiştir:

“Bu kısım benim için kişisel olarak bir tür büyü yapmak gibi bir şey [...] Ormanın ortasında bir kulübede, ateşin önünde oturan, lanetlemek ya da büyü yapmak isteyen birini çağırıştırıyor (Akselrud, 2024).”

Akselrud, mırıltı motifinin pek çok piyanist tarafından yoğun rubato ile icra edilmesini eleştirmiştir. Akselrud’a göre bu motif, yapısı itibarıyla bir ritüel ifadesi taşımaktadır ve bu nedenle, sadece hangi sözlerin söylendiği değil, bu sözlerin nasıl söylendiği de büyük önem oluşturmaktadır. Akselrud, ritüelistik bir eylemde kelimelerin belirli bir ritimle telaffuz edilmesi gerektiğini belirtmiş, dolayısıyla bu müzikal ifadenin de belli bir zamanlamaya sadık kalması

gerektiğini savunmuştur. Bu yorum doğrultusunda, mırıltı motifinin rubatolu değil, daha ölçülü ve zaman içinde sabit bir biçimde çalınmasının uygun olacağını düşünmüştür. Akselrud, bu görüşünü desteklemek için sekizinci ölçünün ikinci sekizliğinde yer alan otuz ikilik sus işaretine dikkat çekmiştir. Bu susun Scriabin tarafından özellikle bu amacı işaret etmek için yazıldığını öne sürmüştür (Akselrud, 2024).

11. ölçüde tekrar ortaya çıkan Efsanevi motifi, 23. ölçü boyunca mırıltı motifi ile dönüşümlü bir şekilde sunulur ve 23-34 ölçüler arasında yer alan trill motiflerinden oluşan köprü bölümüne yönlendirilir.



Şekil 5. Trill motifi

30, 32 ve 33. ölçülerin vuruş başlarında, forte dinamiğinde yazılmış mistik akorlar ortaya çıkar; her bir akor iki piano dinamiğindeki bölümler arasında yer alır ve akorun tiz sesi trill olarak çalınır (Şekil 6). Bu akorlar, sonat boyunca bolca rastlanan triller gibi, yalnızca estetik bir süs değil, Scriabin'e göre evrenin titreşimlerini ve parlak ışığı simgeleyen bir anlam taşır (Hogg, 2013: 3-4). Teozofi, evrenin Akâsa adı verilen ilahi bir enerjiyle dolu olduğunu savunur. Mysterium'da Scriabin, Akâsa'yı birden çok duyuyu uyarmaya yönelik özenle koordine edilmiş öğeler aracılığıyla yönlendirmeyi hedeflemiş ve bir noktada performansın yarattığı titreşimlerin ritüeli göklere açacağını öngörmüştür. Katılımcıların nihayetinde fiziksel varlıklarını yitirmeleriyle, ilahi evrenle ruhsal bir birlik elde edecekleri düşünmüştür (Scriabin in the Himalayas, n.d.). Bu yaklaşım, Scriabin'in "Black Mass" sonatında olduğu gibi geç dönem sonatlarında trilleri yoğun biçimde kullanmasının ardındaki arka planı anlamamıza yardımcı olur. Dokuzuncu Sonatta triller, müzikal dokudan adeta titrek ışık parıltıları gibi yükselir. Müzik yoğunlaştıkça bu figürler yüzeye kabarcıklar halinde çıkar ve yeniden bulanık derinliklere dalar; bu süreç

31. ölçüde, Şekil 6'da gözlemlenebilir. Scriabin'ın Dokuzuncu Sonatı'nda trillerlerin böylesine ürkütücü ve tüyler ürpertici bir atmosfer yaratmada bu denli etkili biçimde kullanıldığına nadiren rastlanmaktadır (Ballard, Bengtson ve Young, 2017: 152).

Trill motifi 33. ölçüde sona erer ve yerini, ikinci temanın da başlangıcı olan *avec une langueur naissante* (melankoli motifi) adlı yeni bir motif alır.



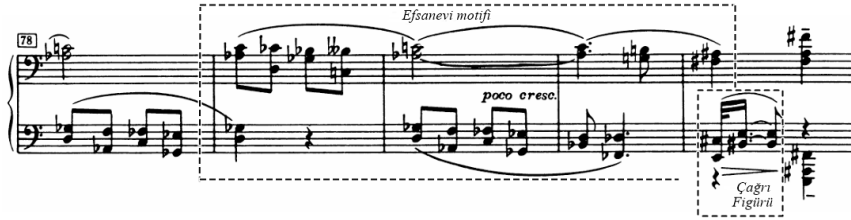
Şekil 6. Melankoli motifi (*avec une langueur naissante*)

Melankoli motifi 35-59. ölçüler arasında çeşitli varyasyonlarla sürdürülür; ardından 59-68. ölçülerde trill motifine dayalı kısa bir codetta ile sergi bölümü tamamlanır ve gelişme bölümü başlar.

Gelişme ve Yeniden Sergi

Gelişme bölümü, 69. ölçüde Efsanevi motifi ile başlar ve *Moderato quasi andante (Tempo I)* temposuna dönülür. Gelişme bölümüyle birlikte geleneksel sonat formu biraz daha az uygulanabilir hale gelir; çünkü sonatın geri kalanı, gerçek bir tekrarlanan desen olmaksızın giderek daha detaylı, karmaşık ve gerilim yaratan sürekli bir yapı gibidir (ne armonik, ne de melodik olarak). Bu nedenle, 1-68. ölçülerdeki materyalin tam bir tekrarı, yani gerçek bir yeniden sergi bulunmaz. Gelişme bölümü, tekrar yerine dönüşüm ve çeşitlenme yoluyla ilerler; böylece sürekli ileriye yönelen ve giderek yoğunlaşan bir yapı ortaya çıkar (Hogg, 2013: 5-6).

72. ölçüden itibaren başlayan iki ölçülük bir crescendoyu takiben, 74. ölçüde ilk kez 32'lik ve noktalı 16'lık notalardan oluşan bir figür ortaya çıkar (çağrı figürü). Çağrı figürü, sonrasında eserin ilerleyen bölümlerinde daha ısrarcı ve vahşi bir karakterle tekrar eder. Bu figürü, birinci temadaki örüntüdeki gibi mırıltı motifi izler ve 69-74. ölçülerindeki Efsanevi motifi, 77-82. ölçülerde büyük ikili pese transpoze edilir. Çağrı figürü 82. ölçüde tekrar ortaya çıkar.



Şekil 7. Efsanevi motifi ve çağrı figürü

Çağrı figürünü, ısrarcı karakteriyle öne çıkan mırıltı motifi izler ve ardından *Molto meno vivo* temposunda ikinci temanın yeniden sergisi gerçekleşir. İkinci temanın gelişme bölümü içerisindeki tek ortaya çıkışı bu pasajda gerçekleşmektedir. Scriabin ikinci temanın tekrar ettiği bu pasajda *pur* (saf), *limpide* (berrak) ifadesini kullanmıştır.

93. ölçüde mırıltı motifi yeniden duyulur. Scriabin bu motif için *sombre mystérieux* ifadesini kullanmıştır. İki ölçülük bu motifin ardından, *perfidie* ifadesiyle yazılmış olan melankoli motifi gelir. 96. ölçüde tekrar ortaya çıkan mırıltı motifi, 93. ve 96. ölçülerde aynı notanın ısrarcı biçimde çalınmasıyla belirginleşir. Bu ısrarcı karakter, 97. ölçüyle başlayan ve *avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée* ifadesiyle belirtilen pasajda, 99–101. ölçüler arasında tekrar ortaya çıkar. Melankoli motifine eşlik eden bu pasajda mırıltı motifi farklı bir ritmik yapı içerisinde yazılmış ve daha geniş ölçülere yayılmış olsa da ısrarcı nota sayısı 93 ve 96. ölçülerde olduğu gibi altı notadan oluşur.

111. ölçüde yeni bir motif olarak dans motifi belirir; 112. ölçüde bu motif mırıltı motifi tarafından kesintiye uğrar ve 113–154. ölçüler boyunca efsanevi, mırıltı ve melankoli motifleriyle birlikte müziği yeniden sergi bölümüne taşır. 146. ölçüde ise karakteristik çağrı figürü tekrar ortaya çıkar. Gelişme bölümü, 119. ölçüyle birlikte *Allegro*, 137. ölçüyle birlikte de *Più vivo* temposunda devam eder.



Şekil 8. Dans motifi

1–34. ölçülerdeki ilk tema, 155–179. ölçülerde yeniden ortaya çıkar ve 155. ölçüyle yeniden sergi bölümü başlar. Yeniden sergi *Allegro molto* temposundadır ve 155. ölçüde tekrar beliren efsanevi motif 16'lık notalarla yazılmıştır. Yeniden sergi bölümü güçlü dinamiğiyle vahşi bir atmosfer yaratır ve bu bölümde çağrı figürü, efsanevi motifi, dans motifi ve mırıltı motifi yer alır.

YENİDEN SERGİ

Efsanevi motifi
Allegro molto

153 *cres.* *Çağrı figürü*

156 *dim.* *Çağrı figürü*

159 *m.s.* *Mırlı motifi*

Şekil 9. Yeniden sergi

179. ölçüde (*Alla marcia*) 4/4'lük ölçü rakamı kullanılmıştır. Çağrı figürü ve melankoli motifleriyle başlayan ilk dört ölçünün ardından, 183. ölçüde trill motifi de duyurulur. Bu pasaj, tüm bu motiflerle birlikte eserin doruk noktası (*climax*) ve aynı zamanda *coda*'sı olan 201. ölçüye kadar taşınır.

Alla marcia (♩ = ♩)

179 *f* *pesançe* *Çağrı figürü*

183 *Melankoli motifi* *3* *Çağrı figürü* *pp*

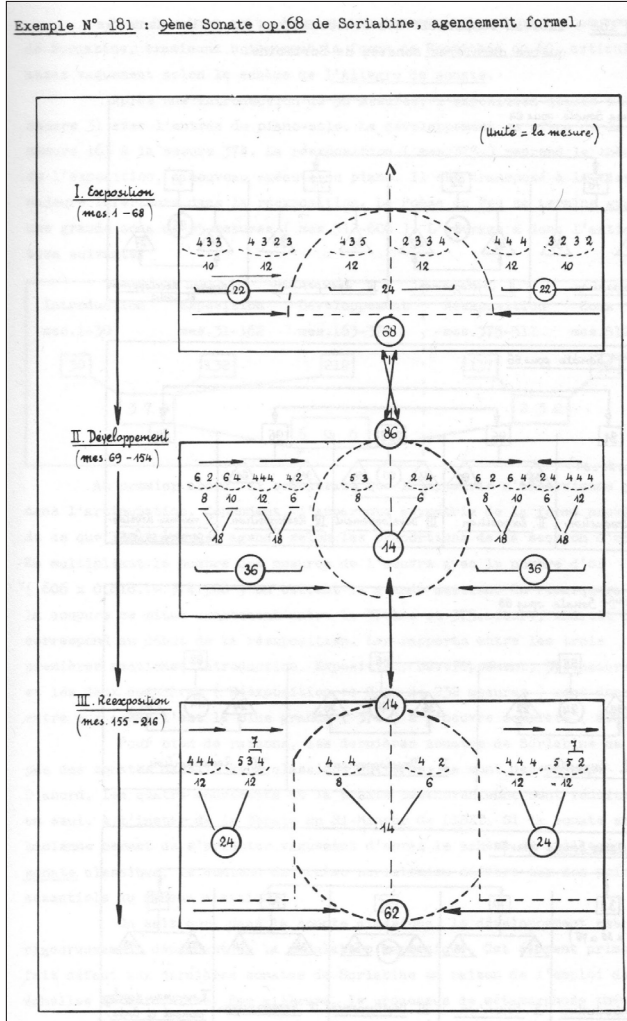
Şekil 10. Alla marcia

İkinci temanın tekrar sunumundan sonra gelen *coda* adeta bir dans motifi gibidir. *Coda* bölümüyle tekrar duyurulan dans motifi 208. ölçüde son bulur ve *Più vivo* temposu yerini *Moderato Quasi Andante* (*Tempo I*) temposuna bırakır. Eser açılış motifi olan efsanevi motifiyle ve Fa 1 (F1) notasıyla son bulur.



Şekil 11. 210-216. ölçüler

Şekil 12’de, Manfred Kelkel’in 1978 tarihli “*Alexandre Scriabine, sa vie, l’ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*” adlı kitabındaki grafik analiz yer almaktadır. Kelkel, grafik çalışmasında eseri sergi, gelişme ve yeniden sergi bölümlerine ayırmış ve her bir bölümü kendi içinde alt bölümlere bölerken, alt bölümlerdeki toplam ölçü sayılarının uyumunu vurgulamıştır.



Şekil 12. Kelkel’in grafik analizi (Abromont, 2021)

Tek bölümlü ve özgün bir armonik sisteme dayanan bu Scriabin sonatı, paradoksal olarak, bestecinin daha az deneysel olan erken dönem sonatlarına kıyasla sonat formuna daha güçlü bir bağlılık sergiler. Mistik akorların kullanımı, aşırı virtüözite ve yoğun üçlü ritimlerin neredeyse boğucu düzeyde tekrarı, Scriabin'in 9. Sonatı, Op. 68'e "*Black Mass*" (Kara Ayin) ismini kazandırmış olabilir. Mistik akor ve diğer armonilerin vurgulu tritonlara dayanması, şeytani çağrışımları güçlendirir. Bununla birlikte, Scriabin için yaşamının ilerleyen döneminde ortaya çıkan bu sert ve dissonant nitelikler, müziğinde aradığı tam mistisizme yaklaşır; bu özellik, Modern dönemin birçok bestecisinin hayatlarının sonuna doğru Tanrı ile kurtuluş arayışı doğrultusunda izledikleri daha saf ve tonal yoldan belirgin biçimde ayrılır. Scriabin'in daha yüksek bir güce ilişkin kişisel idealleri, önceki müzik tarihinin genel ruhundan açıkça farklıdır (Hogg, 2013: 5-7). Schloezer'in ifadesiyle:

"Scriabin sanatı insanın ruhu ve bedeni üzerinde olumlu bir etki yaratan sakrament olarak görmüştür. Hiçbir estetik sanat eseri, belirgin şekilde şeytani ya da demonik özellikler taşısa bile, bir "Black Mass" ile kıyaslanamaz; örneğin Liszt'in Mephisto Waltz'i gibi. Sanatın süzgeciyle, bir "Black Mass" kaçınılmaz olarak "White Mass"'e dönüşür. Böyle bir dönüşüm, eser hangi konuyu işliyor olursa olsun, karanlık imgelerle korku uyandırıyor ya da erotik sahnelerle arzuyu kışkırtıyor olsun, olumlu bir olgu olan katharsis ön koşuldur [...] Bu çerçevede, Scriabin'in Dokuzuncu Piyano Sonatı gibi bir eserin mistik çağrışımları belirginleşir. Bu müzik, insanı dönüştürür; ruhunun en derin köşelerine uyum, düzen ve biçim getirir; karanlık ve kötü güçleri (ki Scriabin'e göre bunlar nesnel bir varlığa sahiptir) def eder; onları ilahi bir biçime sokarak kötü niyetli güçlerinden arındırır ve üstün bir varlık durumuna yükseltir (Schloezer, 1987: 248)."

Sonuç

Alexander Scriabin'in Op. 68 No. 9 Piyano Sonatı "*Black Mass*", bestecinin teozofik düşüncelerinin en yoğun biçimde görülebildiği eserlerinden biridir. Scriabin'in Blavatsky'nin öğretilerinden ve okültist geleneklerden beslenen vizyonu, bu sonatta hem sembolik hem de yapısal düzeyde müzik diline yansımıştır. Mistik akorun kullanımı, pentagram sembolü, Scriabin'in eser hakkındaki söylemleri ve şeytani unsurların dönüştürücü bir güç olarak sunulması, eserin yalnızca bir müzikal yapı değil, aynı zamanda metafizik bir deneyim olarak tasarlandığını göstermektedir. Eser, tematik bir anlatı kurarak masumiyetin yozlaştırılması, karanlık güçlerle temas ve nihai dönüşüm gibi dramatik aşamaları teozofik bir perspektifle dile açıklamıştır.

"*Black Mass*" sonatı, Scriabin'in sanat anlayışında müziğin bir "sakrament" işlevi gördüğünü en açık biçimde ortaya koyar. Schloezer'in de belirttiği gibi, bestecinin amacı kötülüğü yüceltmek değil, onu müzik aracılığıyla dönüştürmek ve insan ruhunu daha yüksek bir varoluşa hazırlamaktır. Bu yönüyle eser,

yalnızca şeytani imgelerle örülü bir “kara ayın” değil; karanlık ile aydınlık arasındaki ezeli çatışmanın sanatsal bir ifadesi ve katharsis aracıdır. Sonuç olarak Scriabin’in 9. Sonatı, hem bestecinin mistik ve teozofik vizyonunun hem de modern piyano repertuvarının en radikal örneklerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Eser, yalnızca armonik yenilikleriyle değil, aynı zamanda taşıdığı sembolik yoğunlukla da 20. yüzyıl müziğinde eşsiz bir yere sahiptir.

Bu çalışma, sonatın merkezindeki temel düşüncenin Scriabin’in kötülüğü yüceltmek yerine onu müzik aracılığıyla dönüştürmeyi amaçladığını göstermiş, teozofinin Scriabin müziğine etkilerini ve bu etkilerin “*Black Mass*” sonatının sembolik, yapısal örgüsünde nasıl somutlaştığını ortaya koymuştur.

Kaynakça

- Abromont, C. (2021). *Variations sur l'analyse paradigmaticque*. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris: <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/variations-sur-lanalyse-paradigmaticque>
- Akselrud, E. (t. y.). *S9: 2. Exposition (Part 1)*. Piano Skills and Magic: <https://pianoskillsandmagic.teachable.com/courses/2595885/lectures/55698167>
- Bengtson, M., Young, J. B., & Ballard, L. (2017). *The Alexander Scriabin Companion History, Performance, and Lore*. New York: Rowman & Littlefield.
- Blavatsky, H. P. (2011). *Teosofi'nin Anahtarı*. İstanbul: Mitra Yayınları.
- Blavatsky, H. P. (2019). *Gizli Öğreti 2*. İstanbul: Mitra Yayınları.
- Garcia, S. (2000). Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. *19th-Century Music*, 23(3).
- Hogg, L. (2013). *Analysis of Scriabin's Sonata No. 9 ("Black Mass"), Op. 68*. Liz Hogg: <https://lizhogg.com/wp-content/uploads/2015/08/MUS374-Final.pdf>
- Kotcheff, T. (2025, 07 13). *The Mystery Behind Scriabin's Mystic Chord*. KUSC: <https://www.kusc.org/articles/scriabins-mystic-chord>
- Koy, Y. S. (2018). Skryabin'in Evreninde Teozofi ve Sembolizm . T.C. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Lebedeva, N. S. (2021). Sonatas № 2 and № 9 as milestones in the evolution of the piano style of A. Scriabin. *Culture of Ukraine*.
- Lévi, É. (2024). *Büyünün Kökenleri: Mecusiler, Şeytan ve Lucifer*. Antalya: Zuzu Kitap.
- Morrison, S. (2022). About That Chord, and about Scriabin as a Mystic. V. Kallis, & K. Smith içinde, *Demystifying Scriabin*. Boydell & Brewer.
- Nicholls , S., & Pushkin, M. (2018). *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford University Press.
- Schloezer, B. D. (1987). *Scriabin Artist and Mystic*. California: University Of California Press.
- Scott, S. (1999). *Skryabin & The Piano*. S. J. Scott Publications.
- Scriabin, A. (2010). *Piano Sonata no. 9 op. 68*. München: G. Henle Verlag.
- Ştefanescu, A. (2022, 01 02). *A handful of musical fascinations*. Alina Ştefanescu: <https://www.alinastefanescuwriter.com/blog/2022/1/1/a-handful-of-musical-fascinations>
- Sudbin, Y. (2007). *Scriabin Liner Notes*. Yevgeny Sudbin : <https://www.yevgenysudbin.com/artist.php?view=prog&rid=456>
- The Emblem of the TS*. (t. y.). TS Adyar: <https://www.ts-adyar.org/emblem-or-seal>
- The Mysticism*. (t. y.). Scriabin in the Himalayas: <https://scriabininthehimalayas.com/mysticism>

ULVİ CEMAL ERKİN'İN KÖÇEKÇELER ORKESTRA RAPSDİSİNDE YER ALAN TÜRK MÜZİĞİ VURMALI ÇALGILARININ KULLANIMININ İNCELENMESİ¹

Oğuzhan Oğuz²

GİRİŞ

Vurmalı çalgılar, adından da anlaşılacağı üzere vurularak çalınan tüm çalgıları temsilen kullanılır. Vurmalı çalgılar ailesi farklı türden birçok çalgıyı içermektedir. Müziğin ilk var olduğu andan itibaren ses ve ritm ögesinin kullanımında özellikle ritm sağlayan ilkel aletlerin kullanıldığı varsayılmakta hatta bu aletlerin varlığı çeşitli kazı ve mağaralardaki duvar yazılarında da görülmektedir. Vurmalı çalgılar kökenleri itibarıyla çok eski dönemlere uzanmaktadır ve dünyanın farklı coğrafyalarında çeşitli şekillerde özellikle yerel müzik unsurlarında kullanılmaktadır. Günümüzde özellikle senfonik müziğin icrasında önemli bir yere sahip olan vurmalı çalgılar, senfoni orkestralarının ayrılmaz bir parçası olarak yerini almıştır.

Senfoni orkestrasında vurmalı çalgıların kullanımı özellikle klasik dönemde klasik orkestranın gelişimiyle paralel ilerlemiştir. Bu dönemde başta yaylı çalgılardaki yapısal gelişmeler, üflemeli çalgıların ses üretimiyle ilgili hem yapısal hem de mekanizmalarındaki yeni buluşlar, bütün bunlarla beraber orkestranın ses hacminin artması vurmalı çalgıların da kullanımını kaçınılmaz kılmıştır. Dönemin güçlü bir devleti olan Osmanlıların askeri amaçlı kullandığı Mehter teşkilatı ve bu toplulukta yer alan çalgıların Avrupa'da tanınmaya başlamasıyla birlikte, birçok besteci eserlerinde onlara yer vermiştir. Davul, zil, trampet, timpani çalgılar özellikle bu dönemde kendine oldukça geniş bir şekilde yer bulmuştur.

Türk müziği vurmalı çalgıları özellikle 18. yüzyıldaki “a la Turca” (Türk gibi) akımının etkisiyle özellikle Mehter takımının Avrupa'ya yaptığı seferler ya da Avrupalı seyyahlar, gezginler ve elçiler yoluyla karşılıklı iletişim ile senfonik müzikte yerini almıştır. İlk etkileşim, Türk müziğinin taklidi yoluyla olmuş daha sonra bu çalgılar da orkestrada önemini arttırmıştır. Timpani, davul, zil, trampet, üçgen zil gibi çalgılar adeta senfonik orkestrasının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Mozart- Saraydan Kız Kaçırma Uvertürü, Haydn- Saat Senfonisi- Oyuncak Senfonisi gibi eserler buna örnek olarak gösterilebilir.

¹ Bu çalışma, yazar tarafından Dr. Öğr. Üyesi Vahdet ÇALIŞKAN danışmanlığında Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda hazırlanan “Türk Bestecilerinin Senfonik Eserlerinde Kullanılan Türk Müziği Vurmalı Çalgılarının Teknik ve Stilistik Özelliklerinin İncelenmesi” başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

² Öğretim Görevlisi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, ORCID ID: 0000-0003-0761-2520, oguzhanoguz@trakya.edu.tr

Türk müziği vurmali çalgılarının senfonik bağlamda otantik biçimde kullanılması, ilk örneklerden oldukça uzun süre sonra gelişmiştir. Avrupalı besteciler vurmali çalgılar ailesini klasik kullanımın içinde kabul etmişler timpani, davul, zil, trampet, üçgen zil gibi çalgılar standart bir hale gelmiştir.

Bu çalışmada, Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Orkestra Rapsodisi'nde Türk müziği vurmali çalgılarının nasıl ve ne şekilde kullanıldığı, vurmali çalgıların orkestra içindeki kullanımlarında hangi teknik ve stilistik özelliklere dikkat edildiğinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Örneklem olarak seçilen Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Rapsodisi'nin teknik ve stilistik özelliklerinin incelenmesi sınırlılığı oluşturmaktadır. Çalışmaya yönelik öncelikle Ulvi Cemal Erkin, Köçekçeler Rapsodisi ve bu eserde yer alan Türk müziği vurmali çalgılara ait bilgi ve belgeler taranmış ve kuramsal/kavramsal çerçeve betimlenmiştir. Ardından Köçekçeler Rapsodisi vurmali çalgılar partileri doküman analizi yoluyla incelenmiş ve de eser içindeki kullanımları değerlendirilmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz kullanılmış olup ayrıca tarihsel metot ve doküman analiz yönteminden de faydalanılmıştır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Türk müziği vurmali çalgıları özellikle 18. yüzyıldaki “a la Turca” (Türk gibi) akımının etkisiyle özellikle Mehter takımının Avrupa'ya yaptığı seferler ya da Avrupalı seyyahlar, gezginler ve elçiler yoluyla karşılıklı iletişim ile senfonik müzikte yerini almıştır. İlk etkileşim, Türk müziğinin taklidi yoluyla olmuş daha sonra bu çalgılar da orkestrada önemini arttırmıştır. Timpani, davul, zil, trampet, üçgen zil gibi çalgılar adeta senfonik orkestrasının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Mozart Saraydan Kız Kaçırma Uvertürü, Haydn- Saat Senfonisi- Oyuncak Senfonisi gibi eserler buna örnek olarak gösterilebilir.

Senfonik müzikte Türk müziği vurmali çalgılarının otantik kullanımı ilk kullanımdan itibaren uzun yıllar sonra oluşmuştur. Avrupalı besteciler vurmali çalgılar ailesini klasik kullanımın içinde kabul etmişler timpani, davul, zil, trampet, üçgen zil gibi çalgılar standart bir hale gelmiştir.

Bu bölümde Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Orkestra Rapsodisi'nde yer alan Türk müziği vurmali çalgılarının (parmak zili ve darbuka) teknik özellikleri anlatılmış ve bu çalgılar hakkında bilgilere yer verilmiştir.

Parmak Zili

“Günümüz Türkçesinde ‘parmak zili’, birkaç yüzyıl öncesine kadar çenk deniyordu. 15. yy'a ait bir Türkçe el yazmasında, cariyelerin parmak zillerini kullanarak dans ettikleri belirtilir” (Say, 2005, s. 128'ten aktaran Yener, 2012, s. 172).

Zil ailesinden olan diğer bir çalgı parmak zilidir. Parmak zili sarı pirinç veya çelikten imal edilir. 45 mm. çapında sarı pirinçten yapılan parmak zillerini

kadınlar, çelikten yapılan parmak zillerini ise köçek denilen erkek dansçılar danslara veya danslı şarkılara eşlik ederken kullanırlar. Parmak zili iki elin baş ve işaret parmaklarına takılarak davul zurna eşliğinde çalınır. Eğlence yerlerinde parmak zillerini takarak göbek dansı yapan kadınlara çeng kelimesiyle ilişkili olarak çengî denilmektedir (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2024)



Resim 1. Parmak Zili (Steve Weiss Music, 2024)

Darbuka

Kelime kökeni Sümerlere kadar uzanmaktadır. Büyük davul anlamındaki balak kelimesinin evrilerek önce du-bala daha sonra dümbelek kelimesine dönüşmesiyle daha sonra darbuka adını almıştır (Karaol-Doğrusöz, 2014, s. 53). Türk müziğinde bir usul vurma çalgısıdır. Türkiye’de madeni kaplı olanlarına ‘darbuka’, toprak olanlarına ‘dümbelek’, halk musikisinde ‘çömlek’ denilmektedir. Tahta kaplı olanları da vardır. Ağız kısmı deridendir. Bu kısma iki elin parmak ve tırnak vuruşlarıyla çalınır” (Öztuna, 1990, s. 209’dan Aktaran Yener, 2012, s. 172).

Darbuka Ortadoğu ve Afrika’da da değişik formlarda görülmektedir. Mısır’da, Arap yarımadasında, İsrail’de ve İran’da halk çalgılarından sayılır. Deri gerili yanı geniş, dibi dar, silindirik biçiminde olan çalgının gövdesi alüminyumdan ya da pişirilmiş topraktan elde edilmektedir. Diz üzerine yerleştirilip iki elin parmaklarıyla vurularak çalınmaktadır. Pişirilmiş çömlek kilinden yapılanları Anadolu’nun bazı bölgelerinde ve yörelerinde dümbelek ya da küp olarak adlandırılmaktadır (Sözer, 1986, s. 180).



Resim 2: Darbuka Türleri (Çömlek Darbuka, Toprak Darbuka, Kabak Darbuka, Bakır Darbuka, Ağaç Darbuka) (Uzunbaş, 2012, s. 48).

ULVİ CEMAL ERKİN'İN KÖÇEKÇELER ORKESTRA RAPİODİSİ

“*Köçekçe* bir bütün olarak değerlendirildiğinde, ülkemizin yeni gelişmekte olan 20. yüzyıl müziğini simgeleyen Ulusalcılık Akımının en iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. *Köçekçe Sui* aynı zamanda, Erkin'in en çok sevilen, en çok tanınan ve en çok seslendirilen eseri olma özelliğine sahiptir” (Çınar, 2015, s. 75).

Erkin, senfonik müzikte Türk müziği vürmalî çalgılarını otantik haliyle kullanan ilk Türk besteci olarak değerlendirilebilir. “Vürmalî çalgılarda ise geleneksel Türk müziği çalgılarından “parmak zilleri ve darbuka” kullanılmıştır. Ayrıca bu çalgılar haricinde çift zil (piatti) ve büyük davul (grancassa) ve timpani de yer almaktadır. Bunun dışında çeleta, orkestrada renk ve tını yakalamak amacıyla efektif olarak kullanılmış ve zaman zaman ön plana çıkarılmıştır” (Çınar, 2015, s. 75).

Erkin, Köçekçe Rapsodisinin ezgilerini köçek danslarının motiflerinden oluşturmuş, aksak tartım ve ritimlerin daha iyi hissedilmesi ve oyun havasını otantik bir dokuda yansıtmak için vürmalî çalgılar partisine darbuka ve parmak zili de dâhil etmiştir (Duman, 2024, s. 66).

Parmak zili ve darbuka eserin başından itibaren 132 metronomdaki 9/8'lik pasaj boyunca orkestraya eşlik etmektedir. Zil ve darbuka ilk iki vuruşta aynı anda bir ritmik birlik sağlasalar da ardından gelen vuruşlarda köçekçe dansı motiflerini yansıtmak için kontrast ritmik kalıplara bölünmektedirler. 108 metronomdaki daha yavaş 9/8'lik ölçü sayısındaki pasajda zil ve darbuka sustuktan sonra 132 metronomdaki canlı pasajda zil ve darbuka tekrar icraya başlar. Bu ritmik kalıp orkestraya uzunca bir süre eşlik edeceğinden metronomu korumaya ve vuruş hatası yapmamaya özen ve dikkat gösterilmelidir.



Şekil 1: Köçekçeler Rapsodisi 9/8 Ölçü Sayısında Ritim Kalıbı³ (Parmak Zili ve Darbuka)

9/8'lik 132 ve 108 metronomlardaki uzun ve aksak pasajın ardından daha düz ve sade bir 2/4'lük pasaj gelmektedir. Besteci ölçü sayısı ve ritmik kalıbın değişimini daha iyi yansıtmak için yine zil ve darbukadan yararlanmıştır. Aşağıda görüldüğü gibi 116-120 metronom arasında icra edilmesi istenen pasajda zil ve darbuka daha basit ve sade bir ritmik kalıp içinde orkestranın ağır ve gösterişli ezgisine eşlik etmektedir.

3 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (0.46 sn.). <https://www.youtube.com/watch?v=qJYiJFkc35M>



Şekil 2: Köçekçeler Rapsodisi 2/4 Ölçü Sayısında Ritim Kalıbı⁴ (Parmak Zili ve Darbuka)

Sakin ve ağır başlı 2/4'lük pasajın ardından 5/8 ölçü sayısındaki hazırlık ölçüsü 9/8 ölçü sayısındaki hareketli pasajı hazırlamaktadır. Eserin girişindeki motiften farklı bir köçekçe motifinin geldiği bu pasajda zil ve darbukanın çaldığı ritimler daha karışık ve yoğun ritimsel öğeler barındırmaktadır. Bu ritmik kalıpta özellikle darbuka çalgısı için icra zorluğu içermektedir. Sekizlik ve onaltılık vuruşların ardından gelmesinden gelen aksak üçlü sekizlik vuruşlarda icraya dikkat edilmelidir.



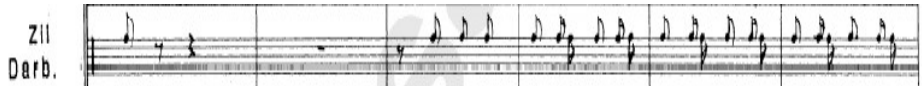
Şekil 3: Köçekçeler Rapsodisi 9/8 Ölçü Sayısında Ritim Kalıbı⁵ (Parmak Zili ve Darbuka)

Canlı 9/8'lik ölçü sayısındaki pasajdan 2/4'lük ölçü sayısındaki bir diğer hareketli pasaja geçerken 3/4'lük bir ölçülük geçiş ölçüsünde ritmik kalıp değişmektedir. Bu ölçünün icrasında üflemeliler ve yaylıların çaldığı ezgisi orkestra şefinin farklı uygulamalarına (ağırlaşma vb.) göre de dikkatli icra edilmelidir. Bu ölçüyü 8 ölçü boyunca orkestrayla tek başına devam eden parmak zili çalmaktadır.



Şekil 4: Köçekçeler Rapsodisi 3/4 Ölçü Sayısında Geçiş Ölçüsü⁶ (Parmak Zili)

3/4'lük ölçü sayısındaki geçiş ölçüsünün ardından 2/4'lük ölçü sayısında hareketli ve çok bilinen bir tema gelmektedir. Bu temanın icrasında parmak zili yine ritmik öğe olarak başat roledir.



Şekil 5: Köçekçeler Rapsodisi 2/4 Ölçü Sayısında Ritmik Kalıp⁷ (Parmak Zili)

- 4 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (2:37 dk.) <https://www.youtube.com/watch?v=qJYiJFkc35M>
- 5 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (3:16 dk.) <https://www.youtube.com/watch?v=qJYiJFkc35M>
- 6 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (3:46 dk.) <https://youtu.be/qJYiJFkc35M?si=VmzMYdSvYzrRPSi>
- 7 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (3:47 dk.) <https://youtu.be/qJYiJFkc35M?si=f9G9wIPUPKuNKMIF>



Şekil 6: Köçekçeler Rapsodisi 2/4 Ölçü Sayısındaki Accelerando'lu Ritmik Kalıp⁸ (Parmak Zili)

4/4 ölçü sayısındaki 120 metronom olarak belirtilen zeybek havasının icrasında parmak zili ve darbuka ritmik öğeyi seslendirmektedir. Her iki çalgının kontrast tartımlardan oluşan yapısı ritmik öğeyi tamamlamaktadır.



Şekil 7: Köçekçeler Rapsodisi 4/4 Ölçü Sayısındaki Ritmik Kalıp⁹ (Parmak Zili ve Darbuka)

2/4'lük ölçü sayısındaki orta tempodaki ezginin icrasının ardından 5/8'lik ölçü sayısındaki hareketli ezgi gelmektedir. 8 ölçü süren bu temanın icrasında parmak zili ve darbuka 4/4'lük ölçü sayısındaki ritmik kalıbına benzer bir kalıbı aksak ritimde (2+3) çalmaktadır.

“Bu pasajın doğru icrası için, önceki partilerde olduğu gibi kuvvetli vuruşlara dikkat edilebilir. Ağır bir tempoda çalışmak, çalgıya ve pasaja hâkimiyeti artıracaktır” (Duman, 2024, s. 68).



Şekil 8: Köçekçeler Rapsodisi 5/8 Ölçü Sayısındaki Ritmik Kalıp¹⁰ (Parmak Zili ve Darbuka)

5/8'lik ölçü sayısındaki 8 ölçülük üflemelilerin çaldığı temanın ardından agresif olarak tanımlanabilecek yaylıların teması aynı ölçü sayısında gelmektedir. Bu temanın icrasında parmak zili ve darbukanın ritmik kalıbı değişim göstermektedir.

8 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (4:27 dk.) <https://youtu.be/qJYiJFkc35M?si=yHIJw4V1OtMqECk4>

9 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (7:20 dk.) <https://youtu.be/qJYiJFkc35M?si=Om80id2U7O3acLWU>

10 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (8:03 dk.) <https://youtu.be/qJYiJFkc35M?si=KzdinazniOCM9sby&t=483>



Şekil 9. Köçekçeler Rapsodisi 5/8 Ölçü Sayısındaki Diğer Ritmik Kalıp¹¹
(Parmak Zili ve Darbuka)

5/8’lik ölçü sayısındaki temaların ardından 7/8’lik bir horon havası gelmektedir. Orkestranın sadece üç sestten oluşan ritmik motifine parmak zili ve darbuka (2+2+3) eşlik etmektedir.



Şekil 10. Köçekçeler Rapsodisi 7/8 Ölçü Sayısındaki Ritmik Kalıp¹²
(Parmak Zili ve Darbuka)

Bu pasajın icrasına ve çalışılmasına yönelik Duman şunu söylemektedir: “7/8’lik kısımda Türk müziğinde “Velvele” adı verilen ve zayıf zamanlarda bulunan notaların çalınması anlamına gelen bir çalım tekniği uygulanmaktadır. Bu pasajın da darbuka karakterinin oturabilmesi açısından orkestra partisi ile birlikte çalışılması önerilir” (2024, s. 69).

Velvele

295 7/8 = 76



Şekil 11. Köçekçeler Rapsodisi 7/8 Ölçü Sayısındaki Ritmik Kalıbın Velvele Tekniği ile İcrası (Duman, 2024, s. 69)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Vurmalı çalgılar, insanlık tarihinin en eski müzik araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Arkeolojik bulgular ve mağara resimleri, yerleşik yaşama geçilmeden önce bile bireylerin ellerini birbirine vurarak ya da nesneleri çarpıştırarak ritmik sesler ürettiklerini göstermekte; bu uygulamalar vurmalı çalgıların ilkel biçimleri olarak değerlendirilmektedir. Aynı döneme ilişkin materyaller, hayvan derisi ve çeşitli organik maddelerin kullanımıyla daha gelişmiş vurmalı çalgıların üretildiğine işaret etmektedir. Köklü bir geçmişe sahip bu çalgı ailesi, günümüzde yüzlerce farklı türüyle modern müzik pratiklerinde geniş bir kullanım alanına sahiptir.

11 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (8:11 dk.) <https://youtu.be/qJYiJFkc35M?si=9FxsZYXP4yw6Vpn7&t=491>

12 Borusan Filarmoni Orkestrası - Londra 2014 (2024, Aralık 22). Ulvi Cemal Erkin-Köçekçe [Video]. YouTube (8:25 dk.) <https://youtu.be/qJYiJFkc35M?si=BwqdyWhajFjWQpjV&t=50>

İlkel kullanım biçimlerinden günümüze uzanan süreçte uzun bir sanatsal evrim geçiren vurmali çalgılar, bulundukları bölgenin kültürel ve coğrafi özelliklerine bağlı olarak kimi zaman geleneksel müziklerde, kimi zaman ise çağdaş senfonik repertuvarda zengin örneklerle temsil edilmiştir. Bu çeşitlilik ve tarihsel süreklilik, vurmali çalgıları müzik bilimi kapsamında incelenmeye değer önemli bir çalışma alanı hâline getirmiştir.

Bu çalışmada, Ulvi Cemal Erkin'in *Köçekçeler Rapsodisinde* yer alan Türk müziği kökenli vurmali çalgıların teknik ve stilistik kullanım özellikleri incelenmiştir. Araştırma kapsamında önce, senfoni orkestrasında kullanılan temel vurmali çalgıların teknik ve müzikal nitelikleri kuramsal bir çerçeve oluşturmak amacıyla ele alınmıştır. Devamında ise, Erkin'in *Köçekçeler Rapsodisinde* söz konusu çalgıları nasıl kullandığı örnekler ve betimlemelerle ortaya konmuş; bu çalgıların eserdeki teknik işlevleri ve stilistik katkıları analiz edilmiştir.

Sonuç olarak Ulvi Cemal Erkin'in *Köçekçeler Orkestra Rapsodisi*'nde "parmak zilleri ve darbuka" gibi Türk müziği vurmali çalgılarına yer verdiği ayrıca çift zil (piatti) ve büyük davul (grancassa) ve timpani çalgılarının da kullanıldığı görülmektedir. Çalışmanın bulguları şu başlıklar altında özetlenebilir:

Erkin'in eserde parmak zili ve darbukayı otantik icra teknikleriyle kullanması, Türk müziği ritmik estetiğinin senfonik bağlama başarılı bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Çalgıların sadece renk unsuru olarak değil, ritmik yapının kurucu öğeleri olarak konumlandırılması, eserin karakteristik kimliğini güçlendirmiştir.

9/8, 5/8 ve 7/8 gibi aksak ölçüler, parmak zili ve darbukanın kontrastlı ritmik kalıplarıyla desteklenmiş; bu sayede köçekçe tarzının temel unsurları olan devingenlik, çarpıklık ve vurgu yapısı net biçimde yansıtılmıştır. Aksak ritimlerin sürekliliği, eserin tamamında vurmali çalgıların aktif ve belirleyici rolünü göstermektedir.

Erkin'in geleneksel ritmik unsurları Batı orkestrasının çalgı çeşitliliğiyle birleştirmesi, eserin tınısal zenginliğini artırmıştır. Çelesta, çift zil, büyük davul ve timpani gibi Batı vurmali çalgılar; darbuka ve parmak ziliyle etkileşim içinde kullanılarak özgün bir orkestral renk oluşturmuştur.

Darbuka ve parmak zili 5/8, 7/8 ve hızlı 9/8 pasajlarındaki karmaşık ritmik dokuları, icra açısından yüksek teknik hassasiyet gerektirmektedir. Senfonik orkestralarda bu çalgıların icrası için geleneksel Türk müziği tekniklerine yakınlık, ritmik doğruluk ve metronom devamlılığı kritik bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır.

Erkin'in yaklaşımı, senfonik müzik ile Türk ritmik geleneklerinin doğal bir bütünlük içinde buluşabileceğini göstermektedir. Eser, Cumhuriyet dönemi ulusalcılık akımının müzikal hedefleriyle uyumlu olarak, geleneksel unsurların çağdaş orkestrasyona etkili bir şekilde bütünleşmiş önemli bir örnek niteliğindedir.

Çalışmanın sonuçları ışığında şu önerilerde bulunmaktadır:

Gerek darbuka gerek parmak zili, Batı müziğinin orkestra repertuvarında standart olmayan çalgılar olduğundan dolayı, icracıların bu çalgılara yönelik temel teknikleri edinmesini sağlayacak kısa dönemli eğitim modülleri oluşturulmalıdır.

Türk müziği ritmik ve tınısal unsurlarının senfonik bağlamda kullanımına ilişkin yaratıcı kompozisyon projeleri desteklenmeli; genç bestecilerin bu yönde üretim yapması sağlanmalıdır.

Darbuka ve parmak zili gibi çalgıların icrasında uzman geleneksel müzik icracılarıyla ortak çalışmalar yapılması, eserin otantik karakterinin korunmasına katkı sağlayacaktır.

Özellikle aksak ritimlerin icrası için şefler, vurmali çalgı icracıları ve orkestranın diğer üyeleriyle birlikte ritmik çalışma atölyeleri düzenlenebilir.

Senfonik eserlerde darbuka, bendir, kudüm, parmak zili gibi çalgıların nasıl notalandığına ilişkin standartlaştırılmış bir rehberin hazırlanması, hem bestecilerin hem icracıların işini kolaylaştıracaktır.

Eser, Bartók, Stravinsky, Kodály gibi bestecilerin halk kaynağı temelli senfonik eserleriyle karşılaştırılarak ritmik, orkestral ve stilistik benzerlikleri/ayrımları ortaya koyan ileri düzey müzikoloji çalışmalarına konu edilebilir.

KAYNAKÇA

- Çınar, O. (2015). *Ulvi Cemal Erkin'in müzik dili, geleneksel Türk müziği ile ilişkisi ve orkestra için "Senfonik Bölüm" eserinin analizi* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duman, A. (2024). *Türk Beşleri'nin orkestra eserlerinde vurmali çalgılar kullanımı* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oğuz, O. (2024). *Türk bestecilerinin senfonik eserlerinde kullanılan türk müziği vurmali çalgılarının teknik ve stilistik özelliklerinin incelenmesi* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik tezi]. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oğuzhan, B. (2008). *Vurmali çalgıların senfonik müzikteki yeri* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Steve Weiss Music. (2024). *Zildjian finger cymbals*. <https://www.steveweissmusic.com/product/zildjian-finger-cymbals-thick/finger-cymbals>
- Uzunbaş, F. (2012). *Türk dünyasında kullanılan geleneksel idiofon ve membranofon vurmali çalgılar ve koltuk davulu notasyon örneği* [Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yener, S. (2012). Osmanlı dönemi minyatürlerinde enstrüman figürleri üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 165–182.
- Türkiye Diyanet Vakfı. (2024). Zil. *İslam Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/zil>

Etik Beyan: Bu araştırmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında bilgi ve belgelerin taranmasına ve analizine yönelik tüm süreçler, elde edilen bulguların seçimi ve raporlanması ile bilimsel yorum ve sonuçların tamamı yazar tarafından yürütülmüş ve kaleme alınmıştır. Ayrıca, kullanılan kaynakların tespiti, doğrudan alıntılarının belirlenmesi ve metin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

CARL MARIA VON WEBER'S CONCERTINO IN E-FLAT MAJOR, OP. 26: A PERFORMANCE AND PRACTICE-BASED PEDAGOGICAL ANALYSIS

Vahdet Çalışkan¹

INTRODUCTION

Carl Maria von Weber's *Concertino in E-flat Major, Op. 26* stands as a pivotal work in the evolution of clarinet performance and pedagogy. Composed in 1811 for Heinrich Baermann, the piece captures the essence of early Romantic expressivity through a compact yet virtuosic form. This study examines the *Concertino* from dual perspectives: performance interpretation and pedagogical application. The performance analysis explores Weber's tonal aesthetics, articulation styles, breathing strategies, and tempo flexibility within the framework of Romantic expressivity. Drawing upon historical methodologies by Baermann (1862) and Klosé (1879), the pedagogical section integrates modern theories of deliberate practice (Ericsson et al., 1993) and embodied music cognition (Leman, 2007) to propose an instructional model for clarinetists. The findings highlight how technical mastery and expressive depth can be developed simultaneously through targeted exercises, reflective practice, and historical awareness. By combining nineteenth-century clarinet traditions with contemporary learning paradigms, this paper offers a comprehensive framework that unites performance and pedagogy, demonstrating how Weber's *Concertino* remains an invaluable tool for cultivating interpretive and technical artistry in advanced clarinet training.

Carl Maria von Weber occupies a pivotal position in the early Romantic era, standing between the structural clarity of the Classical period and the emotive intensity of Romantic expression. His works not only expanded the orchestral color palette but also redefined the clarinet's expressive and technical possibilities (Warrack, 1968). Among his contributions, the *Concertino in E-flat Major, Op. 26*, composed in 1811 for Heinrich Baermann, holds a special place in clarinet literature. The piece demonstrates Weber's instinct for dramatic narrative within instrumental form by melding operatic lyricism with virtuosic display. It is no coincidence that this brief, single-movement work became a cornerstone for clarinet pedagogy and performance practice alike (Weston, 2002).

¹ Asst. Prof., Trakya University State Conservatory, ORCID NO: 0000-0003-3263-8618, vahdetcaliskan@trakya.edu.tr

The Romantic movement in music sought to transcend formalism, replacing structural predictability with expressive individuality. The clarinet, with its wide dynamic range and flexible timbral spectrum, emerged as one of the defining instruments of this expressive turn (Plantinga, 1984). Weber recognized the clarinet's capacity for both vocal-like singing tone and articulation. His collaboration with Baermann catalyzed the creation of the *Concertino*, a compact yet technically challenging piece that exemplifies Romantic ideals in microcosm by being passionate, lyrical, and dramatic, yet controlled through impeccable craftsmanship (Rice, 2009).

In this context, the *Concertino* is not only a concert work but also a pedagogical milestone. It demands control of tone, breathing, articulation, phrasing, and dynamic contrast that test both the physical and musical maturity of the clarinetist. As Lawson (1995) notes, Weber's clarinet writing extended the instrument's idiomatic language beyond its Classical roots, encouraging performers to balance tonal beauty with dramatic nuance. The *Concertino* thus functions as both performance art and a pedagogical laboratory where musical understanding and technical mastery must coalesce.

This paper aims to analyze Weber's *Concertino in E-flat Major, Op. 26* from two interconnected perspectives: performance and pedagogy. The first section focuses on the interpretive demands of the work (tone production, articulation, breathing, tempo, and phrasing) through the lens of contemporary performance science (Leman, 2007; Palmer, 1997). The second section outlines pedagogical strategies and exercises grounded in historical clarinet methodology (Baermann, 1862; Klosé, 1879) and supported by modern theories of deliberate practice (Ericsson et al., 1993) and embodied cognition (Leman, 2007). Together, these analyses propose a comprehensive approach to studying and teaching the *Concertino* that integrates historical awareness, technical precision, and expressive authenticity.

Weber's *Concertino* unfolds as a dialogue between virtuosity and expressivity. Although relatively brief usually lasting under ten minutes, it encapsulates the Romantic tension between freedom and form. The clarinet emerges as a protagonist rather than a vehicle, shaping the musical drama through breath, color, and gesture. Taylor (2015) reminds us that temporality in Romantic music often mirrors emotional time: elasticity, suspension, and release. This interpretive dimension makes the *Concertino* a fertile ground for exploring the intersection of musical time and human motion, a theme that will underlie the performance and pedagogical perspectives developed in this qualitative interpretive paper.

Performance Analysis

Tonal Concept and Sound Production

The tonal character of Weber's *Concertino* requires more than technical competence, it demands an understanding of Romantic timbral ideals. In contrast to Classical transparency, the early Romantic tone was expected to carry expressive weight, with a darker, more vocal quality (Plantinga, 1984). The clarinetist must aim for a centered sound, avoiding excessive brilliance while maintaining projection. Lawson (1995) emphasizes that in early 19th-century performance, clarinet tone was conceived as an extension of the human voice. Accordingly, the performer should seek a singing legato line, particularly in the lyrical opening theme, where the clarinet imitates an operatic aria.

Breath control underpins this tonal approach. The long, arching phrases of the opening section require diaphragmatic stability and controlled air tapering. Weber's writing integrates dramatic crescendos and subito dynamics that challenge the player's control of air pressure. Baermann (1862), in his *Complete Method for Clarinet*, prescribes graduated long-tone exercises to strengthen tone consistency across registers. Applying these exercises to the *Concertino* allows the performer to align Weber's expressive intent with physical precision.

The chalumeau register should be resonant but never opaque, while the clarion and altissimo registers must retain warmth. The ideal tone in Weber's style combines roundness with immediate response. Modern performers may be tempted to emphasize brilliance, but Weber's Romantic conception, rooted in Baermann's German tonal aesthetics, prioritizes resonance and lyric intensity over brightness (Rice, 2009).

Articulation and Phrasing

Articulation in Weber's *Concertino* reflects his operatic sensibility. The staccato passages are not percussive but speech-like, imbued with inflection and meaning. Klosé (1879) differentiates between "detached" and "separated" articulation, advising that musical intention should guide tongue motion rather than mechanical repetition. In the *Concertino*, Weber juxtaposes lyrical legato lines with sudden virtuosic bursts. The performer must therefore alternate between connected and detached articulation, mirroring changes in dramatic character.

Phrase shaping benefits from attention to Weber's harmonic language. The modulations to the subdominant and dominant often coincide with rhetorical gestures, akin to operatic breaths or sighs. Chaffin et al. (2002) highlight the role of structural memory in performance: understanding phrase function helps performers retrieve expressive cues in real time. The clarinetist should analyze the score's harmonic pacing and align breath points with musical syntax rather than bar lines.

Breathing and Pacing

Breathing strategy is central to the *Concertino's* expressivity. In the Romantic aesthetic, breath was not merely physiological but expressive as a marker of emotional contour. The clarinetist's breath, therefore, shapes the piece's narrative flow. Williamon (2004) notes that in effective performance, physiological control is inseparable from artistic intention. In Weber's work, the challenge lies in balancing endurance with expressivity; the player must avoid mechanical breathing and instead use inhalations as expressive punctuation.

Weber's phrasing often requires circular planning. For example, the transition from lyrical to virtuosic sections should not interrupt musical continuity. Baermann's (1862) method includes breathing marks aligned with phrasing structures, which can serve as a template. Applying these to Weber's long ascending sequences fosters both efficiency and cohesion. The player should practice slow-motion breathing exercises to internalize timing without tension, a principle consistent with Meissner's (2016) emphasis on guided self-regulation in instrumental learning.

Tempo and Expression

The *Concertino* is marked *Adagio ma non troppo* followed by *Allegro*, forming a compact sonata structure. The tempo relation between these sections is critical: too stark a contrast can break the narrative flow, while too little differentiation diminishes the drama. Palmer (1997) argues that expressive timing, the micro-variation of tempo within phrases, constitutes one of the most powerful communicative tools in performance. In Weber's writing, tempo flexibility must reflect harmonic and emotional direction rather than personal whim. Taylor's (2015) discussion of musical temporality illuminates this principle. Romantic time stretches and contracts according to emotional intensity. The clarinetist must thus think of tempo as elastic rather than fixed. The *Allegro* demands precision and rhythmic control, yet it should feel spontaneous. Controlled rubato at cadential points, executed without breaking meter, enhances expressivity. According to Leman (2007), such temporal elasticity embodies musical gesture, linking motor action with expressive meaning.

Technical and Expressive Synthesis

The technical difficulty of the *Concertino* lies not in sheer velocity but in the integration of virtuosity and lyricism. The cadenzas demand even finger action and tongue coordination. Here, deliberate practice is essential. Ericsson et al. (1993) define expert performance as the product of sustained, goal-directed practice emphasizing problem-solving rather than repetition. Applying this framework, clarinetists should isolate difficult transitions and vary tempo, articulation, and dynamics systematically.

Williamon (2004) adds that mental imagery enhances motor control and expressive clarity. Before execution, the performer should visualize tone color and gesture. This mental–physical coordination is crucial in Weber’s style, where phrasing and motion are inseparable. Each technical pattern embodies a rhetorical meaning: ascending sequences suggest aspiration; descending lines convey release. Achieving this synthesis transforms technique into narrative.

Pedagogical Strategies

Integrating Historical Methodologies

Pedagogical engagement with Weber’s *Concertino in E-flat Major, Op. 26* benefits from situating the work within the continuum of clarinet instruction established by Baermann (1862) and Klosé (1879). Both methods advocate incremental mastery through tone and articulation exercises designed to support the physical and expressive demands of Romantic repertoire. Baermann’s studies on tone production emphasize gradual dynamic control within long phrases, precisely the skill Weber’s extended opening requires. Klosé’s systematic fingering and articulation drills complement this by strengthening technical precision during the rapid ascending and descending sequences that dominate the *Allegro* section.

A practical exercise plan should begin with Baermann’s tone studies (Book I and 2 Op. 63), applying them to the *Adagio* introduction to refine breath connection and resonance. Students should focus on sustaining tonal stability while executing crescendos that follow Weber’s expressive markings. The teacher can introduce *slow practice with dynamic layering*: repeating each phrase at half tempo while gradually shaping dynamics from *piano* to *forte* across phrases. This trains both air control and embouchure flexibility, consistent with Klosé’s view that tone quality precedes velocity.

Figure 1 demonstrates Baermann’s (1862) principle of tone-centered phrasing through sustained notes in E-flat major. The exercise trains students to maintain embouchure stability and consistent airflow while gradually shaping the dynamic contour from *piano* to *forte*. Each note functions as a study in resonance and balance, reflecting the expressive tone Weber aimed for in the *Adagio* introduction of the *Concertino in E-flat Major, Op. 26*. Practicing this exercise with deliberate attention to tone connection reinforces the Romantic ideal of expressive continuity described by Plantinga (1984) and Lawson (1995). Teachers should encourage students to view each exercise as an expressive prototype, cultivating both mechanical fluency and interpretive imagination (Williamon, 2004).

Figure 1: Long-Tone Exercise Baermann Method for Clarinet Op. 63

Nº 24 With expression and sustained tone. Mit Ausdruck und gehalt'nem Ton.
Adagio

19991-07

Deliberate Practice and Expressive Automation

The idea of deliberate practice described by Ericsson et al. (1993) provides a useful way to understand how technical work in Weber's *Concertino* can lead to expressive control. What defines this approach is not repetition for its own sake but repetition with intention. Every challenge in the piece such as synchronizing fingers between A $\flat$ and D $\flat$ or achieving clarity in fast staccato passages becomes a small study in precision. Students should listen for clarity of tone, rhythmic balance, and articulation accuracy, focusing on one parameter at a time. Each repetition then turns into an act of exploration rather than habit.

Chaffin et al. (2002) emphasize that expert performers rely on what they call performance cues, mental points of reference that help them navigate a piece during live performance. In Weber's *Concertino*, these cues often appear at expressive peaks, harmonic transitions, or natural breathing points. Identifying and marking them creates a map between the physical act of playing and the expressive shape of the music. Slow, mindful practice reinforced by mental rehearsal allows students to strengthen this connection between gesture and sound. This type of reflection transforms mechanical effort into meaningful phrasing. Meissner (2016) similarly argues that guided self-regulation helps learners move from control to expressivity in instrumental performance.

Klosé's (1879) pedagogical method offers a bridge between the cognitive model and practical application. His approach to segmented practice, dividing

a complex section into smaller, more manageable phrases, supports gradual mastery without losing musical direction. Through this process, performers develop control over embouchure, dynamics, and phrasing before bringing the entire passage together. The goal is not speed but depth, namely understanding how each phrase breathes, how each articulation contributes to musical intent.

Figure 2 presents a short *Allegro* excerpt designed for this structured practice. The exercise shows how step-by-step repetition can evolve into expressive unity. It demonstrates that deliberate practice, when guided by reflection and phrasing awareness, is not separate from artistry but part of it. In this sense, technical fluency and expressive freedom grow from the same foundation; a thoughtful and disciplined approach to sound.

Figure 2: Structured Segmentation Exercise from H. Klosé's 25 Daily Exercises, adapted for the Allegro section of Weber's Concertino





A structured approach to mastering the Allegro section through short, four-measure fragments that emphasize articulation, tone stability, and rhythmic balance. The process is divided into three progressive steps, each designed to reinforce control before integrating the passage as a whole. This method supports gradual technical fluency and phrasing awareness in alignment with Weber's stylistic demands.

- **Step 1:** Play legato, placing priority on lip-position control and shaping the tone through embouchure.
- **Step 2:** Then reintroduce articulation; at this stage practice the exercise with various articulations at differing tempi (metronome 60–120 bpm).
- **Step 3:** Reconnect the sections; during this reconnection focus on inhalation, phrase construction and harmonic direction as expressive vectors.

In this way, a cyclical practice (fragmentation, slow reconstruction, expressive reintegration) fosters both technical accuracy and interpretive profundity. Over time, these steps enable the performer to internalize the style of Weber without reducing musical vitality to mechanical execution.

Breathing, Tempo Control, and Physiological Awareness

Weber's writing demands a conscious synthesis of physical and musical breathing. The *Concertino's* phrasing frequently spans beyond natural breath limits, requiring anticipatory control. Teachers should train students in pre-breath mapping, identifying where inhalation supports phrasing rather than disrupts it. A useful strategy is reverse phrasing: beginning from phrase endings and working backward to determine efficient breath points. This approach mirrors Williamon's (2004) principle that physical preparation underlies expressive freedom.

In addition, breath pacing exercises inspired by Leman's (2007) embodied cognition model can enhance synchronization between motion and sound. Students may practice the *Adagio* introduction by walking or subtly moving the torso with each beat to internalize phrasing rhythm. Such motion-based rehearsal links bodily awareness with musical timing, reinforcing Taylor's (2015) idea of Romantic temporality as "lived time" rather than metronomic sequence.

Tempo control should be treated as expressive design. Teachers can introduce *rubato layering* by starting with strict tempo, then allowing students to reintroduce microflexibility. The goal is to ensure that expressive timing (Palmer, 1997) arises from musical intention, not habit.

Building Technical Confidence Through Repertoire Integration

Students should not treat the *Concertino* as an isolated test piece but as part of a continuum of Romantic clarinet repertoire. Lawson (1995) notes that the early clarinet's mechanical evolution shaped composers' approach to virtuosity. Linking Weber's *Concertino* to similar passages from Spohr or Crusell fosters stylistic understanding. Teachers might assign corresponding excerpts from Baermann's *Duo Concertante* or Klosé's *Grand Solo* to reinforce comparable challenges of register control and articulation contrast.

Before approaching specific weekly goals, it is essential to contextualize the *Concertino* within a broader pedagogical sequence. The following progression chart demonstrates how technical training, rooted in nineteenth-century clarinet traditions, can evolve into stylistic literacy. Each stage reflects the integration of Weber's compositional language with incremental learning tasks. By aligning tone, articulation, and phrasing exercises with the repertoire's structural and

emotional contour, students internalize Weber's idiom rather than merely reproducing it mechanically.

Progression Chart

- **Weeks 1–2:** Long-tone exercises and studies employing varied articulations (Baermann, 1862).
- **Weeks 3–4:** Slow practice of the *Adagio* section with a focus on tone resonance.
- **Weeks 5–6:** Practice of the *Allegro* sequence—studies at varying metronomic tempi (Klosé, 1879).
- **Weeks 7–8:** Performance integration—refinement of rubato phrasing and controlled breathing segments.

This pedagogical design integrates tradition and cognition: while the nineteenth-century methodologies of Baermann (1862) and Klosé (1879) provide the technical framework, the cognitive paradigms advanced by Ericsson et al. (1993), Leman (2007) and Meissner (2016) offer valuable insights into the processes of performance learning. Consequently, this model proposes an integrated clarinet pedagogy grounded in the compositional language of Weber.

Conclusion

Weber's *Concertino in E-flat Major, Op. 26* stands as both an artistic and educational milestone. Its synthesis of lyricism, virtuosity, and structural economy makes it an ideal canvas for exploring Romantic expressivity within disciplined technique. The piece demands that performers engage both the intellect and the body, developing interpretive judgment alongside refined physical coordination. As Taylor (2015) articulates, Romantic music extends temporal experience into psychological depth; Weber's clarinet writing embodies this principle through breath, gesture, and phrasing.

From a pedagogical standpoint, the *Concertino* serves as a bridge between technical study and artistic interpretation. The combination of Baermann's and Klosé's 19th-century clarinet pedagogy with modern theories of deliberate and embodied practice (Ericsson et al., 1993; Leman, 2007; Williamon, 2004) enables educators to construct a holistic teaching model. In this model, mechanical mastery and expressive control are not separate goals but interdependent processes.

For advanced clarinet students, Weber's *Concertino* is not only a challenge but a formative journey. Each phrase refines awareness of breath, phrasing, and tonal imagination; each technical passage offers an opportunity to cultivate precision and emotional insight. Pedagogically, the work reinforces the Romantic ideal of music as self-expression mediated by discipline. When taught with

historical awareness and reflective practice, it becomes a powerful medium for uniting technique, cognition, and artistry. Ultimately, the enduring significance of Weber's *Concertino* lies in its balance between freedom and structure. It is this equilibrium between physical mastery and expressive surrender that defines both the Romantic spirit and the clarinetist's lifelong pursuit of artistry.

References

- Baermann, H. (1862). *Complete method for clarinet*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Chaffin, R., Imreh, G., & Crawford, M. (2002). *Practicing perfection: Memory and piano performance*. Mahwah, NJ: Erlbaum. <https://doi.org/10.4324/9781410612373>
- 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), 363–406. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>
- Klosé, H. (1879). *Méthode complète de clarinette*. Paris: Leduc.
- Lawson, C. (1995). *The early clarinet: A practical guide*. Cambridge University Press.
- Leman, M. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7476.001.0001>
- Meissner, H. (2016). Instrumental teachers' instructional strategies for facilitating children's learning of expressive music performance. *International Journal of Music Education*, 34(4), 1–14. <https://doi.org/10.1177/0255761416643850>
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology*, 48(1), 115–138. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.48.1.115>
- Plantinga, L. (1984). *Romantic music: A history of musical style in nineteenth-century Europe*. W. W. Norton.
- Rice, A. (2009). *From the clarinet d'amour to the contrabass: A history of large size clarinets, 1740–1860*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195343281.001.0001>
- Taylor, B. (2015). *The melody of time: Music and temporality in the Romantic era*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190206055.001.0001>
- Warrack, J. (1968). *Carl Maria von Weber*. Cambridge University Press.
- Weston, P. (2002). *Clarinet virtuosos of the past*. Emerson Editions.
- Williamon, A. (Ed.). (2004). *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198525356.001.0001>

SCAFFOLDING AUTONOMY IN CLARINET PEDAGOGY: A SINGLE-CASE STUDY OF DIGITAL METRONOME INTEGRATION AT THE SECONDARY LEVEL

Vahdet Çalışkan¹

INTRODUCTION

This single-case study examines how a modest digital scaffold can cultivate autonomy in secondary-level clarinet study by extending teacher intent into home practice. The participant was a 15-year-old Grade 8 clarinetist in Türkiye enrolled in a conservatory program. Across two semesters with fourteen instructional weeks each, Semester 1 documented baseline practice without technological pacing, and Semester 2 embedded a digital metronome within a structured routine. The intervention used a weekly tempo ladder beginning at 56 bpm, advancement only after two consecutive clean days, a record–review–revise loop for self-monitoring, and a slow-motion replay rule after breakdowns. Data came from weekly teacher field notes, home audio recordings, and brief parent checklists and journals. Analysis combined longitudinal description with inductive thematic coding focused on tempo stability, articulation, register-break coordination, breath planning, motivation, and practice discipline. Results show clear technical and behavioral gains. Highest stable tempo rose from a baseline maximum of 69 bpm to 84 bpm at mid-intervention and 92 bpm at endline. Pulse stability improved from $M = 2.1$ to 4.6 on a 1–5 rubric, break smoothness from $M = 2.2$ to 4.6, and articulation evenness from $M = 2.3$ to 4.4. Breath-plan adherence increased from 62% to 95%. Practice completion moved from a baseline mean of 50% to 100% by Week 14. Mechanisms of change were the consolidation enforced by the two-day criterion, specific feedback yielded by the record–review–revise loop, and frustration control via slow-motion resets. The study contributes clarinet-specific, context-rich evidence that even a single, well-framed digital tool can scaffold self-regulated practice, stabilize core techniques, and support motivation when lesson time is scarce. Limitations of single-case scope are acknowledged, yet procedures are transferable to similar school settings.

Learning a musical instrument in adolescence remains a demanding process, and in the case of the clarinet the challenges are particularly evident. At the secondary school stage, around from eleven to fifteen, students are expected to refine a range of demanding motor and cognitive skills simultaneously. Breath

1 Asst. Prof., Trakya University State Conservatory, ORCID NO: 0000-0003-3263-8618, vahdetcaliskan@trakya.edu.tr

control must be sustained across long phrases, the embouchure stabilized under varying pressures, fingering coordinated across increasingly difficult registers, and rhythmic accuracy maintained while reading and interpreting notation (Repp & Su, 2013; Zatorre et al., 2007). Each of these demands requires not only mechanical repetition but also focused attention and reflective monitoring. However, in formal school contexts the contact hours between student and teacher remain limited in Türkiye. In many programs, clarinet learners receive no more than two lessons of thirty to forty minutes per week. As a result, what takes place outside these brief encounters becomes decisive for long-term progress. Without appropriate scaffolding in those periods, students may develop counterproductive habits that are difficult to unlearn or lose motivation when improvements are not easily perceptible (McPherson & Zimmerman, 2002).

The process of learning music also has a dual character that complicates the pedagogical task. On one level, clarinet performance is deeply individual: the instrument responds to the singular physiology of the player, from lung capacity to finger shape, and produces a sound shaped by personal choices of phrasing and articulation. Yet from the earliest stages students also encounter music as a collective phenomenon. They play in school bands, small ensembles, or informal family contexts, where their sound is heard as part of a group texture. Both sides of this experience, individual and collective, shape the learner's identity as a musician. Nurturing autonomy in such a setting is not equivalent to isolating the learner; rather, it involves fostering responsibility for personal growth while helping students situate their emerging musical voice within or alongside a collective environment (Keller et al., 2014; Lan, 2018). For clarinet pedagogy this means that autonomy must be conceived not only as technical self-sufficiency but also as an awareness of the relational and social dimensions of music making.

The integration of digital technology offers one of the most promising responses to the tension between scarce teacher contact and the long stretches of individual practice. Adolescents already inhabit a digital world: mobile devices, applications, and online platforms are embedded in their daily routines. Tools such as metronomes, tuners, and recording devices have long existed in analog form, but digital integration makes them more immediate, portable, and interactive (Acquilino & Scavone, 2022). In this sense, technology does not arrive as an external supplement but as a natural extension of adolescents' environment. The key pedagogical question is therefore not whether students can operate digital tools that they already do, but whether these tools can be harnessed to support meaningful musical learning (Prensky, 2001). Properly embedded in clarinet pedagogy, digital resources can provide immediate

feedback, structure repetitive exercises, and sustain the learner's motivation to persist between lessons (Ouyang, 2023; Yihan et al., 2025).

The teacher's role in this ecology is not reduced but transformed. Instead of being the sole source of expertise during limited lesson time, the teacher becomes a designer of learning environments, one who shapes how digital tools are used, frames reflective questions, and sets incremental goals. Such a perspective positions pedagogy as the cultivation of autonomy in practice, so that independence becomes a lived habit rather than a distant ideal (Guillaumier & Salazar, 2023). This transformation also aligns with wider trends in educational research that emphasize learner-centered, needs-driven contexts. Here, instruction is adapted not only to the technical demands of the clarinet but also to the developmental stage, motivational profile, and personal circumstances of the learner (Wulf & Lewthwaite, 2016). The challenge for clarinet pedagogy is to design practice opportunities that are both adaptive and sustainable, enabling progress even outside the fixed rhythm of weekly lessons.

Despite these possibilities, clarinet-specific research at the secondary school level remains limited. Studies in broader music education have shown that digital tools can enhance accuracy, promote reflective learning, and increase student engagement (Ouyang, 2023; Väkevä & Partti, 2025; Yihan et al., 2025). However, much of this research has been conducted in general classroom settings or higher education contexts, where learner maturity, practice habits, and institutional structures differ significantly from those in secondary schools. Far fewer studies have examined how adolescents learning the clarinet experience digital support, and those that exist remain preliminary (Acquilino & Scavone, 2022; Gao & Li, 2024). This creates a clear gap: while we know that technology can scaffold autonomy, we lack sufficient evidence of how this potential unfolds in the specific demands of clarinet practice for secondary school learners.

Against this backdrop, the present study examines the integration of technology into clarinet pedagogy with the explicit aim of supporting autonomy in secondary school students. By synthesizing empirical and theoretical contributions on feedback systems, self-regulated learning, motivation, and learner agency, the study considers how digital tools can extend and enrich traditional pedagogy. The argument advanced here is not that technology replaces the teacher's role, but that it extends pedagogical reach into the daily routines of adolescent learners. In doing so, it creates conditions where clarinet students can reflect on their progress, sustain motivation, and experience both the individuality and the collectivity of musical learning in more meaningful ways.

Literature Review

The literature on clarinet pedagogy, and on instrumental music education more broadly, has consistently emphasized the demanding interplay between technical mastery, cognitive regulation, and motivational support. This triad becomes especially salient in adolescence, when motor coordination, attention control, and self-directed habits must consolidate under curricular and temporal constraints. Within this literature, several strands have emerged as mutually informing: the roles of technology and feedback in shaping practice routines, the cultivation of self-regulation and attentional focus, the motivational foundations of persistence and quality of effort, the expansion of learner agency through creativity, and developmental perspectives that situate musical growth across childhood and early youth. Read together, these strands illuminate why autonomy matters for young clarinetists and where specific gaps remain for secondary-level clarinet study.

Technology and instrumental pedagogy

A wide-angle view of the technological landscape clarifies both the longevity of familiar aids and the emergence of newer tools designed to render subtle aspects of performance more perceptible. Surveying the field, Acquilino and Scavone (2022) described how practice supports range from metronomes and tuners to systems that target posture, articulation, and dynamic control, while insisting that the pedagogical impact of even basic applications depends on consistent, guided use within structured routines rather than on novelty per se. For adolescent clarinetists who are still stabilizing embouchure and coordinating fingerings across registers, this insistence matters because structure is what turns repetition into progress when lesson time is short. Extending this logic to embodied feedback, Gao and Li (2024) explored virtual reality environments tailored to clarinet teaching and reported improvements in breathing, posture, tonal quality, and motivation; although the study was necessarily small and exploratory, its value lies in showing that multisensory feedback can expose dimensions of playing that novices cannot reliably monitor alone. In the background sits a simple pedagogical truth that the literature now treats as obvious yet still consequential for design: technology pervades the daily lives of adolescents, and within that ecology even a modest, well-framed digital touch can shift the quality of practice (Ouyang, 2023; Prensky, 2001; Yihan et al., 2025). The question for teachers is therefore not whether learners can operate tools, but how those tools are embedded so that feedback, pacing, and goal-setting cohere between lessons.

Self-regulation and pedagogical guidance

A second body of work positions autonomy not as unguided independence but as a competence that is learned through scaffolding. From a social cognitive

standpoint, McPherson and Zimmerman (2002) argued that planning, monitoring, and self-evaluation function as the core mechanisms by which instrumental learners shape their own progress; these mechanisms are teachable and, when taught, transform practice from endurance into strategically organized effort. The bridging device between mechanism and experience is often the capacity to hear oneself with distance. In a performance-pedagogy context, Guillaumier and Salazar (2023) reported that integrating self-recording into instruction sharpened students' reflexivity and made technical weaknesses audibly concrete; although their data come from conservatoire settings, the clarinet-specific implications for secondary learners are direct because embouchure stability, intonation, and phrasing are precisely the features that benefit when listening becomes analytic rather than merely evaluative. A complementary experimental thread concerns where attention is directed while playing. Investigating attentional focus, Duke et al. (2011) showed that orienting attention toward sound goals versus bodily sensations yields different motor outcomes; for fragile tone production on the clarinet, that distinction implies that teacher cues and technological feedback should cooperate to channel attention productively, alternating auditory targets with kinesthetic checks as pieces and passages demand.

Motivation and engagement

A third strand addresses why learners persist, particularly when progress is slow or non-linear. In a mixed-methods study with adolescents, Ouyang (2023) found that mobile applications supported routine formation and reduced attrition when their use was explicitly structured by teachers rather than left to discretionary choice. At a different scale, Yihan et al. (2025) synthesized forty-five studies on digital tools in elementary music education and concluded that achievement and engagement gains are contingent on adult mediation, a finding that translates cleanly to secondary clarinet pedagogy where parental routines and teacher framing can determine whether technology supports or distracts. The mechanisms underlying such effects are captured succinctly by the OPTIMAL theory of motor learning: autonomy support, enhanced expectancies, and an external focus of attention interact to optimize performance and learning (Wulf & Lewthwaite, 2016). In applied music contexts, that interaction appears when students feel trusted to make choices, are given reasons to expect improvement, and are guided to listen outward to sound rather than inward to effort. Correlational evidence with older learners points the same way: Evans and Bonneville-Roussy (2016) linked self-determined motivation to both practice quality and persistence, suggesting that, even as maturational differences exist, the psychological architecture that sustains disciplined practice is similar across levels and can be cultivated earlier than it often is.

Creativity and learner agency

Autonomy expands when learners are positioned as authors of their own musical materials rather than as reproducers alone. Reporting on technology-supported creation, Lan (2018) showed that when students generate or manipulate musical content, ownership deepens and self-direction increases, even when activities are simple and short. This is not an argument for abandoning notation or repertoire; it is a reminder that small acts of authorship can anchor technical work, particularly for instruments like the clarinet where tone building and articulation drills risk becoming detached from expressive purpose. In a more speculative register, Väkevä and Partti (2025) examined generative artificial intelligence (AI) as a collaborator and argued that technology can reposition learners from compliance toward agency; the clarinet-specific translation of that claim is modest yet practical, namely that even metronome-anchored recording cycles can be framed as dialogic partnerships in which the student and the tool take turns directing the next micro-goal. The broader theoretical contour is provided by Burnard (2012), who argued for multiple creativities rather than a singular definition. In this light, clarinet pedagogy that validates diverse pathways such as improvisation on scales, timbral exploration, or digital montage supports autonomy by recognizing that technique and imagination develop in tandem.

Developmental perspectives

Developmental work situates these pedagogical choices across longer arcs of growth and cautions against over-promising when evidence is thin. Reviewing music interventions and child development, Dumont et al. (2017) noted that although positive effects are widely reported, methodological rigor and documentation frequently lag behind the claims, a reminder that small-n or single-case interventions can contribute meaningfully when they are thickly described and analytically careful. From a different vantage, Custodero (2005) observed indicators of flow in children's musical engagement and suggested that immersion and intrinsic motivation emerge early and echo into adolescence; for clarinet study, this implies that designing practice to afford concentrated absorption (clear goals, immediate feedback, balanced challenge) may be as consequential for retention as the choice of exercises themselves. Finally, ensemble-focused research on synchronization and coordination adds the social dimension that introductory pedagogy sometimes neglects: Keller et al. (2014) analyzed the psychological and neurophysiological mechanisms that enable real-time joint action, a reminder that even intensely individual work on tone, breath, and finger fluency is ultimately oriented toward collective sound and that autonomy must be cultivated without severing the sense of belonging that ensemble experiences provide.

Across these strands, a coherent picture emerges of autonomy as a learned, scaffolded capacity that depends on how feedback, attention, motivation, and authorship are organized within and between lessons. Technology figures in this picture not as a substitute teacher but as part of the ecology that carries instructional intent into the long stretches of solitary practice; when its use is deliberately framed, even a single tool can tilt routines toward better focus and more reliable progress (Acquilino & Scavone, 2022; Gao & Li, 2024; Ouyang, 2023; Yihaan et al., 2025). At the same time, the clarinet-specific evidence at the secondary level remains relatively thin, with exploratory contributions pointing the way but leaving many practical questions open. The present work responds to that space by detailing a single-learner, single-application intervention, not to generalize beyond its remit but to provide analytically careful, context-bound evidence that can be read alongside the larger theoretical and empirical literature.

Method

Research Design

This study used a qualitative single-case design to follow one learner across a full school year and to explain how a targeted pedagogical routine worked in practice (Yin, 2018). The aim was to describe process and mechanism rather than to estimate effects for a population. The unit of analysis was the learner's real practice ecology: weekly lessons, home practice, parental support, and a simple digital scaffold. The design allowed close, longitudinal observation with enough detail to show what changed and why.

Setting and Participant

The study was conducted in Türkiye within a state conservatory program at the secondary level, where instrumental training is formally embedded in the curriculum. In this context, clarinet instruction is delivered through weekly one-to-one studio lessons, with two class hours allocated to the instrument per week. The participant was a fifteen-year-old Grade 8 student who had received continuous clarinet education since Grade 5, accumulating three years of consistent training with two weekly lessons across Grades 5, 6, and 7. This regular provision reflects the structured approach typical of conservatory-based music education in Türkiye.

Despite this consistent instruction, progress remained fragile in areas such as tempo stability, articulation, and register-break coordination. A key factor was that, outside of the weekly lessons, home practice lacked systematic scaffolding. In the regular program, students were not routinely encouraged to use external pacing tools such as metronomes during solitary practice. The present study therefore introduced a simple digital scaffold: a metronome application installed on the learner's personal mobile device, embedded into a structured

home practice routine. The aim was to extend the teacher's influence beyond the limited lesson hours and to support disciplined, self-regulated practice in the home environment. While technology integration in music education has increasingly expanded to include advanced tools such as virtual reality and AI (Gao & Li, 2024; Väkevä & Partti, 2025), this intervention adopted a stepwise approach by beginning with a digital metronome.

The rationale was to provide an accessible entry point into technology-enhanced practice and to introduce the learner to structured digital integration in manageable form. Practice took place in a quiet corner equipped with a music stand and the learner's device for metronome pacing and recording tasks. Weekly face-to-face lessons refined technique, set incremental goals, and framed expectations for home practice, while the digital tool sustained structure during daily work. Written informed consent was obtained from the parents and assent from the student before data collection began.

Materials

Repertoire: *Vingt-cinq études faciles et progressives* by Jacques Lancelot, Étude No. 14 (Éditions Musicales Transatlantiques, Paris). This study piece was selected for progressive demands in breath support, even articulation, register-crossing, and rhythmic steadiness.

Technology: a mobile metronome application used to pace practice and provide consistent rhythmic feedback.

Recording: the learner's mobile device for weekly lesson snapshots and selected home-practice takes.

Procedure

The year was organized in two phases: a baseline semester without technology and an intervention semester with a clearly framed metronome routine.

Semester 1: Baseline (no technological scaffold)

- **Weeks 1–2:** Diagnostic baseline. In the lesson, the learner performed a slow long-tone sequence, a register-crossing scale at a self-chosen tempo, and a single read-through of the étude. End-of-week audio snapshots were taken.
- **Weeks 3–4:** Posture and breath planning. Home practice remained unpaced to observe natural tempo drift and articulation habits.
- **Weeks 5–6:** Articulation focus in short étude excerpts. A second diagnostic snapshot closed Week 6.
- **Weeks 7–8:** Register-break coordination with slow movement preparation in lessons. Home practice continued without the metronome.

- **Weeks 9–10:** Phrase structure and planned breaths. The learner marked breath points on the score and compared planned versus actual breaths in the weekly recording.
- **Weeks 11–12:** Consolidation. Repetition of the diagnostic routine from Week 2 for comparability.
- **Weeks 13–14:** Pre-intervention audit. Teacher notes, audio snapshots, and parent remarks on daily practice consistency were compiled to set precise targets for Semester 2.

Semester 2: Intervention (metronome-embedded routine)

A simple weekly “tempo ladder” guided practice. Advancement required **two consecutive clean days** at the current tempo. A **slow-motion replay rule** was used after any breakdown.

- **Week 1:** Re-baseline, then working tempo set at $\text{♩} = 56$. Daily blocks alternated twenty seconds of focused playing with short resets. Each excerpt needed **two clean takes**: correct rhythm and stable coordination at the break.
- **Week 2:** Same tempo. A **record–review–revise** loop began: record the final take, listen once with score in hand, mark mismatches, then play one revised take. A simple parent checklist confirmed block completion without quality judgments.
- **Week 3:** Advance to $\text{♩} = 60$ if two clean days at 56 were achieved; otherwise hold. Lesson time modeled finger preparation and micro-breath adjustments.
- **Week 4:** $\text{♩} = 64$, adding brief articulation contrasts within blocks to avoid shallow tonguing.
- **Week 5:** $\text{♩} = 68$, introducing the slow-motion replay at $\text{♩} = 50$ for eight bars immediately after any collapse, then return to the working tempo.
- **Week 6:** $\text{♩} = 72$, weekend blocks extended by five minutes to stabilize long phrases.
- **Week 7:** $\text{♩} = 76$, each block opened with a stated micro-goal (for example, evenness at the break or clarity on beat two) that was checked against playback.
- **Week 8:** Mid-semester checkpoint. Full étude at the highest stable tempo, side-by-side with Week 1 to review change and reset targets.
- **Weeks 9–12:** Same rule set at $\text{♩} = 80, 84, 88, \text{ and } 92$. Advancement always required two clean days. Any breakdown triggered immediate slow-motion replay before resuming.

- **Week 13:** One-minute continuity segments to confirm phrase-level stability beyond excerpt success.
- **Week 14:** Final recorded run at the highest tempo that preserved tone quality and even articulation, followed by a guided reflection on bodily feel and audible difference.

The metronome carried pacing and countable feedback into home practice. The parent verified completion of blocks. The teacher refined technique in the weekly lesson and set the next attainable rung on the ladder.

Data Collection

Three sources were coordinated across both semesters.

1. Teacher field notes written immediately after each lesson recorded technical events such as break failures, unplanned breaths, and articulation collapses, together with short comments on practice behavior.
2. Audio recordings captured the end-of-week lesson snapshot during Semester 1 and the final take of each practice block during Semester 2.
3. Parent reflective journals documented whether daily blocks were completed and, when relevant, brief comments from the learner about motivation or frustration.

Data Analysis

Analysis proceeded in two passes. First, a longitudinal description aligned notes, recordings, and parent entries by week to track plateaus, increments, the two-day clean-take criterion, and activation of the slow-motion rule. Second, an inductive thematic coding focused on tempo stability, articulation clarity, register-break coordination, breath planning, motivation, and practice discipline. Codes were defined with brief, concrete examples. A code–recode check two weeks later tested stability of interpretation. Disagreements were resolved by returning to dated audio and notes.

Trustworthiness and Ethics

Credibility rested on data triangulation across teacher notes, audio, and parent journals. Member checking occurred in brief end-of-week conversations where preliminary interpretations were shared with the learner and, when present, the parent. Thick description appears in the reporting of concrete procedures such as the two-day criterion, the slow-motion rule, and weekly tempo targets. Dependability was supported by an audit trail of assignments, recordings, and dated notes. Reflexivity was maintained through a short teacher journal that justified pacing and feedback decisions in situ. All procedures followed informed consent, with assent reaffirmed at the start of the intervention semester.

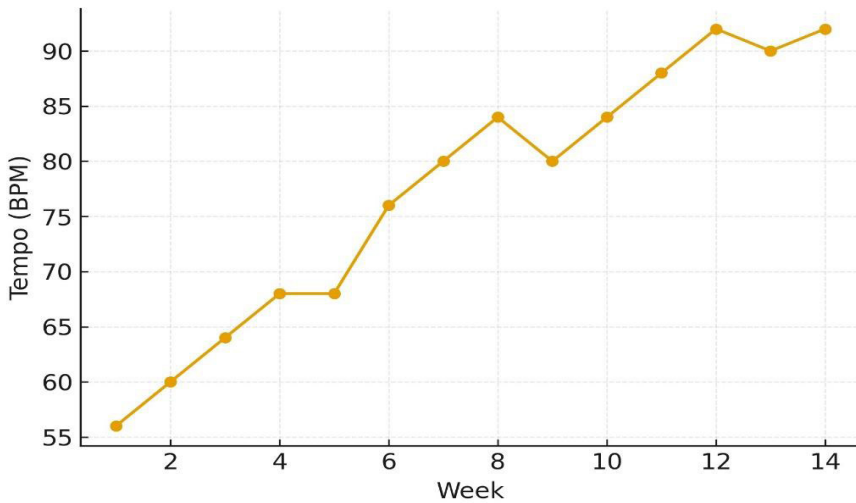
Results

Across the school year the learner progressed from irregular, self-paced work to a structured routine that stabilized tempo, articulation, breath planning, and register-break coordination. Outcomes are reported at three levels: (a) a week-by-week ladder showing stability before tempo increases, (b) checkpoint summaries from baseline to mid-intervention and endline, and (c) section-level reliability around the register break. Practice discipline improved in parallel with musical control.

Tempo stability

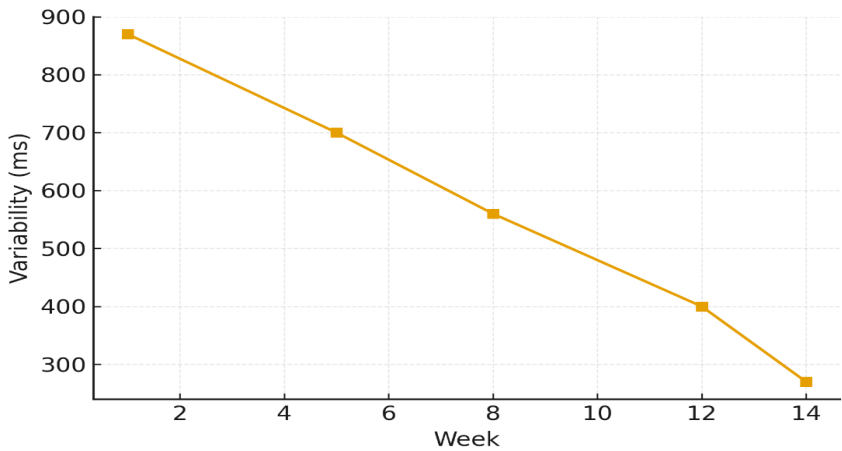
The protocol required two consecutive clean days before any tempo increase. The highest stable tempo rose from 56 BPM in Week 1 to 92 BPM in Week 14, with a brief plateau around Weeks 4–5 (approximately 68 BPM) and a minor dip at Week 9 (approximately 80 BPM) before the final rise (see Figure 1). Timing variability narrowed from approximately 870 ms at baseline to approximately 270 ms by Week 14, indicating steadier pulse control (see Figure 2). Pulse stability on the 1–5 rubric climbed from $M = 2.1$ at baseline to $M = 3.2$ mid-intervention and $M = 4.6$ at endline.

Figure 1 *Highest stable tempo by week across baseline and intervention*



Note. Weekly tempo ladder from 56 BPM (Week 1) to 92 BPM (Week 14).

Figure 2 Timing variability across key weeks

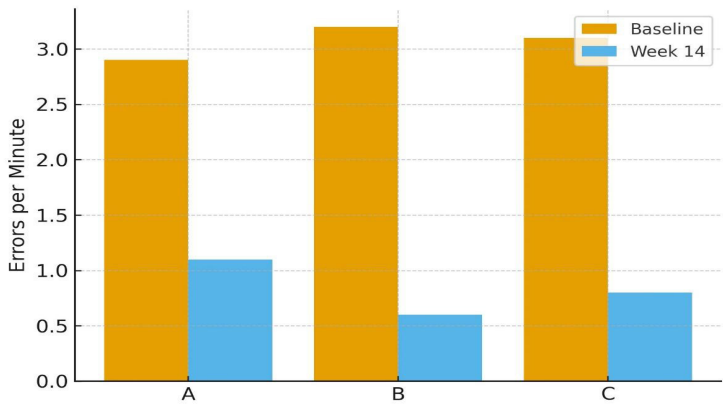


Note. Variability decreased from ≈ 870 ms (Week 1) to ≈ 270 ms (Week 14).

Articulation and register-break coordination

Articulation evenness improved with tempo control, rising from $M = 2.3$ at baseline to 3.3 mid-intervention and 4.4 at endline. Register-break smoothness followed the same trajectory ($M = 2.2$ to 3.0 to 4.6). Section-level analysis showed broad reductions in errors per minute and faster recovery across the étude; typical changes ranged from -1.8 to -2.6 errors/min, consistent with the visual comparison (see Figure 3).

Figure 3 Errors per minute by section (Baseline vs Week 14)



Note. Baseline vs Week 14 values (A: $2.9 \rightarrow 1.1$; B: $3.2 \rightarrow 0.6$; C: $3.1 \rightarrow 0.8$).

Breath planning and phrasing

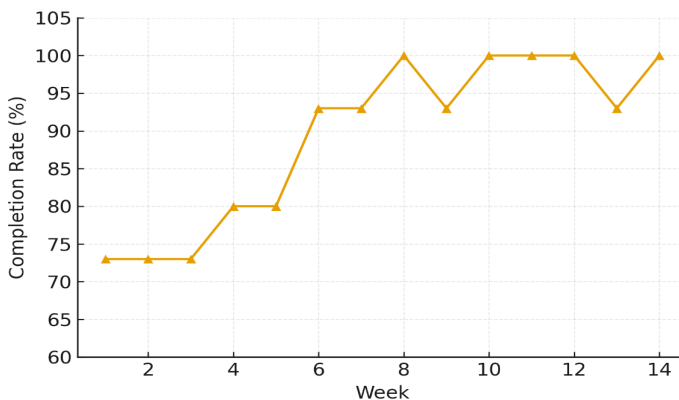
Alignment between marked and realized breath points became more consistent over time. Breath adherence increased from 62% at baseline to approximately 80% mid-intervention and approximately 95% at endline,

yielding fewer late inhalations and steadier tone through phrase endings.

Practice discipline

Practice shifted from time-spent to task-completed. Completion rates trended upward from 73% at baseline to 100% by Week 14, with minor mid-course dips that resolved as routines consolidated. The assignment load stayed constant, suggesting gains were driven by clearer routines and verification rather than volume (see Figure 4). Parallel audio review showed longer sustained counts and steadier beat tracking during home practice.

Figure 4 Practice completion rate by week



Note. 73% (Weeks 1–3) → 80% (Weeks 4–5) → 93% (Week 6–7) → 100% (Weeks 8, 10–12, 14), with brief dips that recovered.

Mechanisms of change

Three routine elements appear central: (1) the two-day clean-take criterion slowed escalation and allowed consolidation at each rung; (2) the record–review–revise loop converted general feedback into specific, audible targets; and (3) the slow-motion replay rule provided a neutral reset when breakdowns occurred, preventing repeated forcing at the limit. Convergence across teacher notes, home recordings, objective beat analysis, and parent checklists supports these interpretations.

Discussion and Conclusion

The findings of this single-case study illustrate how a carefully structured routine, anchored in a simple digital scaffold, can alter the quality and sustainability of clarinet practice in adolescence. The intervention showed that incremental tempo increases, supported by a two-day clean-take criterion, slow-motion replays, and record–review–revise loops, fostered not only technical stability but also greater consistency in motivation and practice discipline. In clarinet pedagogy, where long stretches of solitary work shape progress more decisively than the brief encounters of weekly lessons, these changes highlight

how autonomy is not a given capacity but a learned competence that emerges when scaffolding is appropriately designed (McPherson & Zimmerman, 2002; Guillaumier & Salazar, 2023).

Placed against the wider literature, the results confirm several strands already noted in instrumental pedagogy. First, they align with claims that technology is less a novelty than a structuring device whose pedagogical effect depends on guided, consistent use (Acquilino & Scavone, 2022; Ouyang, 2023). The gradual narrowing of timing variability and the stabilization of articulation in this study echo previous findings that metronome-supported or self-recorded practice promotes attentional focus and reflective monitoring. Second, the motivational gains observed (fewer missed practice days and sustained adherence to breath markings) resonate with the OPTIMAL theory of motor learning, where autonomy support and external focus combine to optimize performance (Wulf & Lewthwaite, 2016). For a clarinetist still consolidating embouchure and phrasing, the reassurance of achievable increments seems to have reinforced expectancies of improvement, a mechanism consistent with Ouyang's (2023) observation that structured digital routines reduce attrition in adolescent learners.

The study also adds nuance to clarinet-specific scholarship, which remains limited at the secondary level. Gao and Li's (2024) work with virtual reality demonstrated that multisensory feedback can expose posture and tonal issues that novices miss. Although the present case used only a metronome application, the parallel is instructive: both studies show that even simple or exploratory technological inputs become effective when framed by teacher mediation and consistent routines. Similarly, evidence that small acts of authorship deepen autonomy (Lan, 2018) finds indirect support here, since the student's self-review of recordings involved making micro-decisions about articulation and breath placement that blurred the line between compliance and agency.

At a broader level, the outcomes affirm that autonomy in clarinet study is scaffolded rather than assumed, and that technology functions best when situated within the relational ecology of lessons, practice, and parental support. The parent checklist in this study did not substitute for motivation but reinforced the external accountability that adolescents often need to stabilize routines. This interplay of social and individual factors mirrors Keller et al.'s (2014) account of music as both a solitary and a collective phenomenon, where even intensely individual clarinet work ultimately points toward ensemble readiness.

The limitations of the study are evident. With only one learner, the findings cannot be generalized statistically. Yet within the frame of case study methodology, the value lies in thick description and analytic generalization (Yin, 2018). By detailing weekly procedures, contextual supports, and specific

mechanisms of change, the study provides transferable insights for clarinet teachers who face similar constraints of limited contact hours and extended periods of home practice. In this sense, the contribution is not to offer universal prescriptions but to supply grounded evidence of how autonomy can be cultivated in real conditions.

In conclusion, the integration of a simple digital scaffold into clarinet pedagogy supported measurable gains in tempo stability, articulation, breath planning, and practice discipline for a secondary student. These improvements are consistent with theoretical accounts of self-regulation, motivation, and attentional focus (Duke et al., 2011; McPherson & Zimmerman, 2002; Wulf & Lewthwaite, 2016), and they extend clarinet-specific literature by showing that even modest interventions can carry instructional intent into daily routines. For Türkiye and comparable contexts where lesson time is scarce and self-practice decisive, such approaches highlight a practical pathway: autonomy is not left to chance but is deliberately nurtured through structured routines, reflective feedback, and the judicious use of technology. Future research may expand to larger cohorts, varied digital tools, and cross-contextual comparisons, but even in its single-case scope, this study demonstrates how carefully framed digital integration can bridge the fragile gap between weekly lessons and the long arc of adolescent musical growth.

Implications

This study shows that clarinet pedagogy at the secondary level benefits when practice is framed through structured routines supported by simple digital tools. The tempo ladder, two-day clean-take rule, and record–review–revise cycle illustrate that autonomy is cultivated, not assumed, aligning with earlier accounts of self-regulated learning (Guillaumier & Salazar, 2023; McPherson & Zimmerman, 2002). The findings confirm that even modest applications are effective when embedded in clear routines, sustaining motivation and focus rather than serving as novelties (Acquilino & Scavone, 2022; Ouyang, 2023; Yihan et al., 2025).

The case also suggests that teachers act less as solitary authorities and more as designers of practice ecologies, combining digital scaffolds, reflective listening, and parental support to reinforce accountability and agency (Lan, 2018). Although limited by a single participant, one tool, and a one-year scope, the thick description enables analytic generalization (Yin, 2018). For contexts such as Türkiye, where lesson hours are scarce, these results imply that structured routines and simple technologies can extend learning beyond the studio and foster sustainable autonomy in adolescent clarinet practice.

References

- Acquilino, A., & Scavone, G. (2022). Current state and future directions of technologies for music instrument pedagogy. *Frontiers in Psychology*, 13, 835609. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.835609>
- Biasutti, M. (2015). Creativity in virtual spaces: Communication modes employed in online music composition. *Thinking Skills and Creativity*, 17, 117–129. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2015.06.002>
- Burnard, P. (2012). Rethinking ‘musical creativity’ and the notion of multiple creativities in music. In O. Odena (Ed.), *Musical creativity: Insights from music education research* (pp. 5–27). Routledge.
- Custodero, L. A. (2005). Observable indicators of flow experience: A developmental perspective on musical engagement in young children. *Music Education Research*, 7(2), 185–209. <https://doi.org/10.1080/14613800500169431>
- Duke, R. A., Cash, C. D., & Allen, S. E. (2011). Focus of attention affects performance of motor skills in music. *Journal of Research in Music Education*, 59(1), 44–55. <https://doi.org/10.1177/0022429410396093>
- Dumont, E., Syurina, E. V., Feron, F. J. M., & van Hooren, S. (2017). Music interventions and child development: A critical review and further directions. *Frontiers in Psychology*, 8, Article 1694. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01694>
- Evans, P., & Bonneville-Roussy, A. (2016). Self-determined motivation for practice in university music students. *Psychology of Music*, 44(5), 1095–1110. <https://doi.org/10.1177/0305735615610926>
- Gao, H., & Li, F. (2024). The application of virtual reality technology in the teaching of clarinet music art under the mobile wireless network learning environment. *Entertainment Computing*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1016/j.entcom.2023.100619>
- Guillaumier, C., & Salazar, D. (2023). *Transforming performance pedagogies: Interactions between new technology and traditional methods* [Research report]. Royal College of Music / Society for Research into Higher Education.
- Keller, P. E., Novembre, G., & Hove, M. J. (2014). Rhythm in joint action: Psychological and neurophysiological mechanisms for real-time interpersonal coordination. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 369(1658), 20130394. <https://doi.org/10.1098/rstb.2013.0394>
- Lan, Y.-J. (2018). Technology enhanced learner ownership and learner autonomy through creation. *Educational Technology Research and Development*, 66(4), 859–862. <https://doi.org/10.1007/s11423-018-9608-8>
- McPherson, G. E., & Zimmerman, B. J. (2002). Self-regulation of musical learning: A social cognitive perspective on developing performance skills. In R. Colwell & C. Richardson (Eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning* (pp. 130–175). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199754397.003.0004>
- Ouyang, M. (2023). Employing mobile learning in music education. *Education and Information Technologies*, 28, 5241–5257. <https://doi.org/10.1007/s10639-022-11353-5>
- Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants. *On the Horizon*, 9(5), 1–6. <https://doi.org/10.1108/10748120110424816>
- Repp, B. H., & Su, Y.-H. (2013). Sensorimotor synchronization: A review of recent research (2006–2012). *Psychonomic Bulletin & Review*, 20(3), 403–452. <https://doi.org/10.3758/s13423-012-0371-2>
- Väkevä, L., & Partti, H. (2025). Generative AI as a collaborator in music education: An action-network theoretical approach to fostering musical creativities. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 24(3), 16–52.
- Wulf, G., & Lewthwaite, R. (2016). Optimizing performance through intrinsic motivation and attention for learning: The OPTIMAL theory of motor learning. *Psychonomic Bulletin & Review*, 23(5), 1382–1414. <https://doi.org/10.3758/s13423-015-0999-9>
- Yihan, L., Cuong, T. V., Kiss, B., Oo, T. Z., Szabó, N., & Józsa, K. (2025). The use and effectiveness of digital tools in elementary music education: A systematic review. *Music & Science*, 8, 1–23. <https://doi.org/10.1177/20592043251363338>
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: design and methods*. Sixth edition. SAGE.
- Zatorre, R. J., Chen, J. L., & Penhune, V. B. (2007). When the brain plays music: Auditory–motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, 8(7), 547–558. <https://doi.org/10.1038/nrn2152>

RETHINKING TITON’S “KNOWING FIELDWORK” THROUGH A FOUCAULDIAN LENS

İsmail Güngör¹

INTRODUCTION

In his “Knowing Fieldwork” (2008), ethnomusicologist Jeff Todd Titon proposes an epistemological perspective rooted in hermeneutic phenomenology, through which he argues that the discipline’s topography can be realigned more humanely. As a result, the main point of the discipline is uncovered, namely that the traditionally dominant modes of fieldwork –analysis, transcription, and explanation– which represent the stance farthest from the musicians, ought to give way to the coming together and knowing of the musicians themselves. The central thesis of this chapter is that the dichotomy across the various dimensions of practice has not only been a theoretical issue but also an ongoing process of re-training one’s perception from the score to the scene, from the notational artifact to the dialogic event (Titon, 2008, pp. 25-29). Within this framework, the traditional fieldwork method introduces a sequence of inquiries meant to assist extraction and closure. The new ethos of experiencing and understanding aims to create a meaning-horizon that is not only human-centered but also co-producer around the lifeworld, which Titon identifies as ethnomusicology’s most significant pivot (Titon, 2008, p. 27).

A Foucauldian approach does not dispute the ethical value of this reorientation. Instead, it raises the issue of the conditions of possibility under which this experiential truth-claim becomes thinkable and credible. To understand knowledge as a form of truth is to invoke a historically specific truth regime –an association of discourse, competency, entitlement, and technology where seeing and saying are brought together. In Foucauldian language, power and knowledge are not outside each other’s realm; they directly imply one another, and every power relation matrix (including fieldwork settings) establishes a knowable domain (Foucault, 1995, p. 27). The experiential turn, likewise, does not denote a transition from power to openness; rather, it reflects a reconfiguration of power/knowledge within the ethnomusicological apparatus that generates and legitimizes claims to truth.

Titon’s case of the blues artist Son House illustrates this displacement. The researcher arrives with an oral-history schedule and suspends the prefigured

¹ Asst. Prof. Dr., İstanbul Okan University Conservatory Music Department, ORCID: 0009-0004-0050-3051, ismail.gungor@okan.edu.tr

questioning when the interlocutor's memory and voice demand a different temporality of narration. The structured interview exemplifies the examination (coupling hierarchical observation and normalizing judgment), whereas the unstructured life narrative activates a confessional economy wherein truth is tethered to self-unfolding under the researcher's care. Both modalities are productive rather than merely reflective; they produce subjects and statements patterned to institutional and ethical expectations (Foucault, 1990, p. 59; 1995, p. 184).

While Titon provides friendship and visiting as research's social basis, French philosopher Michel Foucault encourages us to interpret the ethical shift as a fieldwork technology with a dual aspect. Friendship, according to Titon's meticulous distinction, can be either instrumental (*quid-pro-quo*) or non-instrumental (admiration and care for the Other's flourishing), and peak musicking experiences usually lead to the latter (Titon, 2008, pp. 39-41). Visiting, in the way that Henry Glassie described the *ceilidh*, makes conversation a form of art, and mutual discovery becomes a sought-and-found experience. It is the social basis of fieldwork (Glassie, 1995; Titon, 2008, pp. 39-40). A Foucauldian inflection appreciates this ethos while interrogating how care, decorum, and long-term obligation can function as conduct of conduct –guiding revelation, pacing disclosure, and aligning the interlocutor's voice with archival and editorial norms that uphold downstream legibility and authority (Foucault, 1982, pp. 783-784, 794). Titon's deconstruction of the quest –preparation and apprenticeship, locomotion to a foreign land with writing tools, battling with strange concepts, glorious return– already suggests the institutional circuitry where the fieldwork truths are created and recognized (Titon, 2008, pp. 40-41).

Hence, the matter is not again to make the explanation/understanding opposition but to find approaches to how particular devices and settings have historically linked explanatory and interpretive frameworks. Ethnomusicologist Titon sees the history of the discipline moving from linguisticist comparativism to a humanities-rooted phenomenology (Titon, 2008, pp. 27-29). A Foucauldian archaeology of this also requires rules of formation that allowed narrative, filmic, and hypertextual genres to be truth vehicles and asks what archives –understood not just as repositories but as rule-systems that create and sustain statements– choose and fixate the materials that later become evidence (Foucault, 2002, pp. 129-136). In simpler terms, the experiential turn is not only an ethical correction to the former scientism; it reconstructs the apparatus through which the field delineates objects and subjects, assigns roles, and legitimizes its claims.

This chapter argues that such reconfiguration can be analyzed without sacrificing its ethical and phenomenological gains. The task is twofold. First, to produce a thick description of musicking's deep, slow togetherness –an

epistemic yield irreducible to the propositional (Titon, 2008, p. 29), and second, to trace the media, role-relations, and institutional circuits so that the truths produced are not only convincing but also reflexively accountable for their conditions of production.

THE NATURALIZATION OF UNDERSTANDING AND THE POWER/KNOWLEDGE NEXUS

Having mapped Titon's experiential turn and its Foucauldian problematization in broad strokes, this section turns to the epistemological distinction between understanding and explanation that underpins his proposal.

Titon utilizes the duality of humanities and sciences, which are understanding and explanation, to change ethnomusicological knowledge from object-analysis to subject-interpretation. Understanding methods are more focused on people and their agreements or experiences lived through, while explanatory ones (hypothesis, inference, law) are inclined to predict and control. When the inquiry is not an extinct object but an interactive/participatory practice analysis, it gives way to interpretation (Titon, 2008, pp. 27-29). The philosophical lineage (Dilthey-Schutz-Gadamer) endorses the presence ethic that puts supervision of telling unstructured narratives, life stories, and phenomenological descriptions over instrumentally structured interviews and data regimes (Titon, 2008, pp. 26-27).

A Foucauldian examination neither dismisses nor merges the distinction; it suspends the presumption that interpretive intimacy automatically confers epistemic privilege. If power and knowledge directly imply one another, then understandings, types, methods, and beliefs must be scrutinized as products of a historically specific regime of truth (Foucault, 1995, p. 27). The experiential turn does not find knowledge in an a priori lifeworld; it alters the entire setup through which statements about musicking are made, distributed, and accepted. Ranking life narrative over structured interview replaces one technology of truth with another –trading calibrated interrogation for confessional self-revelation along with corresponding shifts in power, authorization, and auditability (Foucault, 1990, p. 59; 1995, p. 184).

Titon's Son House vignette perfectly illustrates this exchange in that empathetic listening displaces planned questioning when narrative tempo demands it. The scene is productive, not reflective; the examination produces comparable facts across cases, while confession produces a temporality and texture of truth grounded in memory, emotion, and character –still subject to editorial, archival, and ethical protocols that decide what counts as a credible voice. Hence, even as Titon properly emphasizes differences in knowledge across modalities, a Foucauldian account asks how each genre formats persons

and sounds into readable artifacts, and how consent regimes, review boards, and disciplinary canons authorize these artifacts as knowledge.

This analytical move does not take away the phenomenological aspect; it assigns historical context to the effects of truth. The very provocative statement by Titon –experience meaningful action as music, not read it only as text– is an upfront challenge to the reductive practices of transcription and note-taking (Titon, 2008, p. 29). However, narrative ethnography, ethnographic film/video, and hypertext are not merely neutral channels for transmission; the viewpoint, editing, sound-image synchronization, and hyperlink structure are the different formal features that decide what may be included, communicated, and shown as fieldwork knowledge (Titon, 2008, p. 35). The issue under discussion is not text against experience, but rather the editorial choices that will then decide their articulation, which will act as the laws of enunciability in the archaeological sense (Foucault, 2002, pp. 129-136). Where applicable, Clifford Geertz’s “Deep Play” is a classic example of dialogic narration (Geertz, 1973).

The importance of ethics becomes even clearer in the case of friendship and visiting, where the fulfillment of a heroic quest is replaced by an ontology of conversation, modesty, and mutual discovery (Titon, 2008, pp. 39-41; Glassie, 1995). A Foucauldian interpretation raises the question of how pastoral power –care and guidance– conditions confession by arranging consent, authorship, and accountability within already-given scenes (Foucault, 1982, pp. 783-784, 794). The experiential turn facilitates the production of truths; it does not withdraw from power but rather redistributes its vectors across media, roles, and rituals of speech.

FIELDWORK AS A DISPOSITIF: MEDIA, ROLES, AND THE GOVERNANCE OF KNOWLEDGE

On this basis, the analysis can shift from epistemological distinctions to the concrete assemblage of media and roles through which fieldwork operates as a dispositif.

From a Foucauldian perspective, Titon’s representational forms and relational stances –narrative ethnography, film and video, hypertext and multimedia, visiting and friendship, the demythologized itinerary– do not merely reflect experiential understanding; they transform it through an apparatus that allocates permissions, credentials, and truth-effects (Foucault, 2000, p. 194). The move from transcription to experience is thus a change in apparatus, not a disengagement from power.

Narrative ethnography can purposely reduce the author’s presence to a bit player and let the scene and dialogue interpret the story instead (Titon, 2008, p. 35). Intertextual references like Geertz’s Balinese cockfight essay make it more dialogic (Geertz, 1973). Film combines picture and sound to make the audience

a witness. If treated reflexively, it opens up to the spectators and they become participants in the community's experiential lifeworld (Titon, 2008, p. 35). Hypertext allows for non-linear navigation, keeping the paradox of multiple routes through analysis and testimony by making them accessible (Titon, 2008, p. 35). These media selections are truth-telling methods such as camera angle, voice-over presence or absence, editing pace, hyperlink branching, and the linking of sound, image, and transcript through metadata that are infrastructural decisions determining the extent to which the material is articulate, audible, citable, and circulated among editorial and pedagogical channels (Titon, 2008, p. 35). Thus, Titon warns that experiential media could turn out to be just illustrated lessons or lab demos if they are not very careful and if they do not use the right epistemic grammars (Titon, 2008, p. 35).

Titon's critique of the heroic quest –preparation, inscription devices, travel, struggle, triumphant return– pushes the analysis toward apparatus. Alongside the quest's economy, he places the visitor-to-friend alternative, noting that the victorious return often fails communicatively because knowledge embedded in singular experience resists transmission to those who did not live it (Titon, 2008, pp. 40-41). What returns from the field is never a pure essence; it is a statement whose possibility and authority are preconditioned by schools, review boards, funding agencies, editorial standards, film festivals, syllabi, and documentary infrastructures. Even the visiting-friend paradigm travels through these circuits; its sustainability depends on how institutions recognize and reward it (Titon, 2008, pp. 39-41; Glassie, 1995).

The mapping of these threads –media repertoire, relational spectrum, demythologized itinerary– reveals fieldwork as a knowledge governance process. The examination-centered regimes (structured interviews, tabulated prompts) create comparable differences, while the understanding-centered regimes (confessional genres, dialogic scenes, editorial reflexivity) create authenticating differences. Titon guesses that the latter corresponds to musicking's intersubjective grain; Foucault contends that both are productive technologies. The problem is not about selecting the right essences but rather about their combined and mediated effects.

STRUCTURED INTERVIEWS, LIFE STORIES, AND NORMALIZATION

To specify how these apparatuses operate at the micro-level, this section revisits Titon's autobiographical vignette as a paradigm case.

Titon's autobiographical vignette –arriving with a schedule, suspending it as the interlocutor's memory finds its own rhythm– has become a disciplinary parable for the experiential turn. The structured interview combines hierarchical observation with normalizing judgment, transforming respondents

into standardized units of difference. The unstructured life story transposes discipline into a confessional economy where truth is tethered to self-unfolding under pastoral auspices of care, admiration, and temporal patience (Foucault, 1990, p. 59; 1995, p. 184). Titon shows how relinquishing the schedule allowed the story to unfold through multiple voices, exemplifying a shift from one normalizing circuit to another (Titon, 2008, pp. 25-29, 40-41).

In this modified circuit, the genre is transformed into governance. Choosing life narratives and dialogic scenes not only lightens the tone but also sets up protocols for the production of statements and their auditing. The locus of authenticity shifts from identical answers to the narrators whose memory, feeling, and timing create a moral universe that is understandable. The editorial and archival infrastructures change their mode of operation; transcripts are replaced by narrative sequences that are arranged, metadata associate emotional arcs with performance cues, and recordings and photographs turn into relational nexuses that reactivate intersubjective experience. Not only do documents serve as proof, but they also act as pathways re-establishing connections after departure (Titon, 2008, pp. 25-29).

Confessional truth's transformation into knowledge in different media is not random. It proceeds along the same lines, namely that perspective and scene creation determine at which point events are seen and by whom, editing and narration control what is visible and to what extent, and hypertext preserves uncertainty but at the same time limits the paths that are allowed to be taken (Titon, 2008, p. 35). These are infrastructural choices that set the conditions for the experiential claims to circulate with scholarly authority.

THE ARCHIVE: FIELD DOCUMENTS AS THE LAW OF THE SAYABLE

If fieldwork practices are shaped by such apparatuses, their durability depends on the archival formations that render experiential traces sayable and reusable over time.

Titon resists reducing human action to text alone; he urges us to experience meaningful action as music rather than merely read it as text (Titon, 2008, p. 29). This does not abandon evidence. It exposes archival power. The media disseminating experiential knowledge are rule-bound paths that pre-shape what may be stated, how it can be recalled, and under what descriptions it may be taught or contested. Field notes, photographs, and recordings reawaken ties and scenes after departure. They function as relational media organizing memory, authority, and claim-making (Titon, 2008, pp. 25-29). In archaeological terms, such artifacts enact the law of the sayable, in that they govern the emergence, preservation, and circulation of statements (Foucault, 2002, pp. 129-136).

Consequently, the experiential turn is an archival reconfiguration. Narrative, film, and hypertext do not wipe out the archive; instead, they recreate its formalism. Focalization of narrative allows the ethnographer to be a bit player in the process while still controlling the sequence and pace; film pushes presence through sound and image along with interaction; and hypertext makes a many-worlds scenario available by allowing one to traverse various testimonies and analyses (Titon, 2008, p. 35). Each of these techniques is a veridiction-supporting device –point of view, montage, captioning, waveform, linking– which decides audibility and citability (Titon, 2008, p. 35). If the reflexive recognition of these rules is absent, experiential media will regress to the grammars they tried to dislodge (Titon, 2008, p. 35).

The archival lens reshapes the view of friendship and visitation. They recreate the social ontology of the fieldwork and furnish the conditions of enunciability that make the confessional genres attractive. Decorum guards people's privacy, but at the same time, it organizes turn-taking and, through the narrative forms that make persons and performances representable within disciplinary channels, they become commonplace (Glassie, 1995; Titon, 2008, pp. 39-41). In light of this, two methodological imperatives arise. First, take Titon's challenge seriously and acknowledge the temporalities, textures, and intensities of performance that cannot be summarized in propositional forms (Titon, 2008, p. 29). Second, set up archival rules and specify which narrative and cinematic actions convert happenings into teachable, convincing statements, which hyperlink rules maintain contradiction within the boundaries of editorial responsibility, and which metadata systems respect relational obligations without reducing them to keywords (Titon, 2008, p. 35; Foucault, 2002, pp. 129-136).

ETHICAL PROXIMITY, CONFESSION, AND PASTORAL POWER

Finally, the analysis returns to the ethical textures of proximity and care that both motivate and channel confessional truth-telling in fieldwork.

Titon re-grounds fieldwork ethically in the social ontologies of musicking –friendship, visiting, conversation as art– offering an alternative to extractive epistemologies. Friendship is disentangled from utilitarian partnership and redirected toward the Other's flourishing, and visiting, immortalized in the ceilidh, persists as a dignified practice where conversation joins and rejoins people, sometimes at the cost of discomforts entailed by privacy and modesty (Glassie, 1995; Titon, 2008, pp. 39-41).

Foucauldian critique questions how such proximity yields truth. In the contemporary West, confession is a central method of truth production; pastoral power induces self-revelation through care and guidance, individualizing

and generalizing at once (Foucault, 1982, pp. 783-784, 794; 1990, p. 59). The visitor-friendly figure both resists extraction and sets the scene in which confessional narration becomes possible and desirable, legitimizing life stories, dialogues, and commentaries as fieldwork knowledge. Politeness that protects secrecy also regulates turns, allocates authority, and paces the conversion of memory into a repeatable statement. Hence, proximity redistributes, rather than abolishes, power across pastoral relations conforming to the archival and editorial grammars of experiential ethnography.

The media exhibit this redistribution. Narrative might downplay the author, yet it still depends on the selection of scenes and voice. Film and video can be interactive, but the filming position, cutting, subtitles, and voice-over are all decisions filmmakers have to make, and hypertext continues to have a paradoxical nature through the paths that are assigned (Titon, 2008, p. 35). Every method affects what is possible to disclose and how the disclosure gains the credibility of evidence, and in this way, the personal closeness that is their right is defined differently across classrooms, journals, or festivals. *Powerhouse for God* is in a similar situation, as it shows that preaching, chanting, and singing are commonly done in a pastoral economy, thereby revealing the intertwining of worship, storytelling, and power (Titon, 1988).

CONCLUSION

The experiential shift signifies not the cutting off of power but a reconfiguration of the conditions under which ethnomusicological truths can become sayable, citable, and teachable. Titon shifts the epistemic privilege from transcription and explanatory analysis to lived intersubjectivity and musicking, and a genealogical optic reveals that this shift is made possible by an apparatus comprising role-scripts (visiting/friendship), representational grammars (narrative/film/hypertext), and institutional circuits (review, funding, pedagogy, curation) (Titon, 2008, pp. 25-41). The shift from schedule to story, from laboratory metaphors to conversation scenes, from extractive heroics to hospitality does not eliminate normalization; it rather shifts the location of its power through confessional economies and pastoral relations, thereby allowing some disclosures while barring others (Foucault, 1982, pp. 783-784, 794; 1995, p. 184).

In terms of method, accepting Titon's challenge means preserving performance as a resistant phenomenon against propositional reduction while nevertheless specifying archival rules –such as focalization and scene-craft that stabilize testimony without collapsing plurality, camera and montage arrangements that open reflexive participation instead of simply rehearsing didacticism, and hyperlink structures that curate paradox as an ongoing

interpretive situation (Titon, 2008, p. 35; Foucault, 2002, pp. 129-136). Socially and ontologically, visiting and friendship turn solo victory into shared time even as they keep privacy and make conversation a skilled practice. Thus, a close ethical tie is not an acquired trait but a characteristic of knowledge production, with a criterion of consent linking care to citability, metadata tracking emotional arcs without derailing them, and editorial thresholds that distinguish testimony from indulgence without muffling diversity (Geertz, 1973; Titon, 1988, 2008; Glassie, 1995).

The three genres of narrative, film, and hypertext are considered truth-making laboratories in pedagogy; it is the students and readers who should analyze how point-of-view, montage, and linkage act as laws of enunciability rather than neutral packaging (Titon, 2008, p. 35). Teacher collaboration, in an institutional framework, has to be acknowledged as co-enunciation –shared authority over genre, pacing, and distribution, matched by negotiated authorship and credit practices that are reflective of the actual economies of contribution. In the case of documents, they should be archivally constructed as connections between both parties and not as deposits, meant to re-evoked ties of obligation at a distance while being transparent about curatorial decisions. The end goal in this regard is neither people-less explanation nor chaotic experience, but a disciplined hospitality where the interplay of listening-as-knowing and ruling-as-caring is constantly recalibrated.

REFERENCES

- Foucault, M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8(4), 777-795.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction* (R. Hurley, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1978)
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (A. Sheridan, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1975)
- Foucault, M. (2000). The Confession of the Flesh. In J. D. Faubion (Ed.), *Power* (Essential Works of Foucault, 1954-1984, Vol. 3, pp. 194-228). The New Press.
- Foucault, M. (2002). *The Archaeology of Knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Routledge. (Original work published 1969)
- Geertz, C. (1973). Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight. In *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (pp. 412-453). Basic Books.
- Glassie, H. (1995). *Passing the Time in Ballymenone: Culture and History of an Ulster Community* (Rev. ed.). Indiana University Press.
- Titon, J. T. (1988). *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*. University of Texas Press.
- Titon, J. T. (2008). Knowing Fieldwork. In G. F. Barz & T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (2nd ed., pp. 25-41). Oxford University Press.