

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR-XII

EDİTÖRLER

DOÇ. BAHADIR ÇOKAMAY

PROF. DR. BEGÜM ÖZ

MÜZİK SANATI VE EĞİTİMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR-XII

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

ISBN: 978-625-8824-84-1

E-ISBN: 978-625-8824-85-8

1. Baskı, Temmuz 2026

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-XII

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

ISBN: 978-625-8824-84-1

E-ISBN: 978-625-8824-85-8

VIII+299 s., 160x240 mm

Kaynakça var, dizin yok.

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/mechanik yolla, fotokopi yoluyla ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz.

EĞİTİM
yayınevi

Yayınevi Türkiye Ofis:

Konya: Eğitim Yayınevi Tic. Ltd. Şti., Fevzi Çakmak Mah. 10721 Sok. B Blok, No: 16/B, Safakent, Karatay, Konya, Türkiye

İstanbul: Salon Yayınları, Atakent mah. Yasemen sok. No: 4/B, Ümraniye, İstanbul, Türkiye

Santral: +90 332 351 92 85

Editör hatları: +90 533 151 50 42, +90 507 151 50 43

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

İnternet Satış: www.kitapmatik.com.tr

Whatsapp hattı: +90 553 950 50 37

bilgi@kitapmatik.com.tr

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

Whatsapp hattı: +90 501 651 92 85

bilgi@egitimkitabevi.com

EĞİTİM YAYINEVİ
GRUBU

EĞİTİM
yayınevi

W1

kitapmatik
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

SALON
yayınevi

Kitapmatik
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

EĞİTİM
kitabevi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	VII
HAKEM KURULU	VIII

YAPAY ZEKÂ ÇAĞINDA BESTECİLİK ÜZERİNE BİR İNCELEME.....	1
--	---

Ahmet Kerim Acar

MORTON FELDMAN'IN <i>THE KING OF DENMARK</i> ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ: ZAMAN, NOTASYON VE PERFORMATİF BELİRSİZLİKLER.....	21
---	----

Ahmet Tamer Topuz

BÜLENT AREL'İN BESTECİLİK ANLAYIŞINA BİR BAKIŞ: TEMA VE YEDİ ÇEŞİTLEME'NİN MÜZİKAL ANALİZİ	37
--	----

Baran Doğaç Ünal

BAHADIR ÇOKAMAY'IN “ <i>FIBONACCI'NİN</i> <i>HAVARİLERİ</i> ” BAŞLIKLı ESERİNİN İNCELENMESİ	61
--	----

Mehmet Fatih Turan

EĞİTİMCİLERİN KONSERVATUVAR SOLFEJ SINAVLARINA YÖNELİK GENEL DEĞERLENDİRMELERİ	71
--	----

Filiz Yıldız

TURGAY ERDENER'İN 5 <i>GROTESQUES</i> ESERİ ÜZERİNE BİÇİMSEL, TEKNİK VE ANLATIMSAL BİR İNCELEME.....	93
--	----

Gökçe Ağ

**PİYANO İCRASINDA ARMONİK FARKINDALIK,
ALGISAL YÜK VE DİKKAT SÜREÇLERİ ÜZERİNE
KURAMSAL BİR İNCELEME.....109**

Leyla Bekensir, Berrak Elif Tosun

**NOTA, MEŞK VE İCRA ARASINDA: TÜRK
MÜZİĞİNDE YAZILI VE SÖZLÜ AKTARIM135**

F. Merve Eken Küçükaksoy

***SUNDAY IN THE PARK WITH GEORGETA*
NOKTACILIK ESTETİĞİ VE ENTEGRE MÜZİKAL
YAPI 151**

Metin Bahtiyar

**19. YÜZYILDAN 20. YÜZYILIN ORTALARINA AVRUPA
MÜZİK KÜLTÜRÜNDE PİYANO NOKTÜRNÜNÜN
EVRİMİ: F. CHOPIN'İN FA MİNÖR OP. 55 NO. 1
NOKTÜRNÜ ÜZERİNE ANALİTİK VE YORUMSAL BİR
İNCELEME.....169**

Nargiz Eminova, Leyla Bekensir

**FLÜT EĞİTİMİNDE ÇALGI BAKIM OKURYAZARLIĞI:
EKONOMİKLİK İLKESİ ÇERÇEVESİNDE BİR
ALANYAZIN İNCELEMESİ189**

Yakup Aslan , Merve Çokamay

**ÇİFTE ÇİFTE PAYTONLAR'DAN MARI
KERO'YA: EDİRNE'DEN KUMÇİFTLİĞİ'NE
GAGAUZLARDA YAŞAYAN BİR TÜRKÜ VE BALKAN
ÇEŞİTLEMELERİ 211**

Evrin Kaşıkçı

JOHN H. BECK’İN “10 INTERMEDIATE TIMPANI SOLOS” KİTABININ TİMPANİ TEKNİĞİ VE PEDAGOJİK İŞLEVLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ 245

Oğuzhan Oğuz, Bahadır Çokamay

HISTORICAL, INSTITUTIONAL, AND STRUCTURAL CHARACTERISTICS OF THE MEHTER BAND: AN EVALUATION WITHIN THE CONTEXT OF THE TURKISH MILITARY MUSIC TRADITION..... 267

Sinan Angişhan, Bahadır Çokamay

ÖNSÖZ

Toplumsal ve kültürel hafızanın canlı bir taşıyıcısı olan müzik, yüzyıllar boyunca her dönemin teknolojik ve bilimsel gerçeklikleriyle yeniden şekillenmiştir. Bu yıl on ikincisini hazırladığımız *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar* adlı kitabımız, müzik alanındaki akademik çalışmaların sadece dünün birikimini arşivlemekle kalmayıp, çağın gerektirdiği modern yöntemlerle müziğin geleceğini nasıl inşa ettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Eserde yer alan ondört bölüm; kompozisyon, müzik teorisi, müzikoloji, yorumculuk ve Türk müziği gibi alanlara odaklanarak müziği tarihsel, kültürel, analitik ve sanatsal boyutlarıyla çok yönlü bir biçimde incelemektedir.

Günümüzde müzik araştırmaları; veri tabanlı analizler, dijital arşivler ve özellikle yapay zekâ destekli araçlarla yepyeni bir boyut kazanmıştır. Yapay zekânın besteleme, performans değerlendirme, müzik eğitimi ve akademik yazım gibi süreçlere dâhil olması, araştırmacılar için eşsiz imkânlar sunarken etik, yöntemsel ve estetik sorumlulukları da beraberinde getirmektedir. Temel akademik sorumluluğumuz; teknolojinin sunduğu bu olanakların müziğin insani ve sanatsal özünü gölgelemesine izin vermeden, aksine bu özü daha görünür, erişilebilir ve paylaşılabılır kılmaktır. Kitabımızdaki bölümler; kompozisyondaki yaratıcı süreçlerden müzik teorisindeki kavramsal çözümlemelere, icra pratiklerinden Türk müziğinin gelenek ve dönüşüm ilişkilerine kadar uzanan geniş bir yelpazede bu güncel perspektifi yansıtmaktadır.

Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar serimizin bu on ikinci sayısını önceki kitaplardan ayıran en önemli özellik, kitabımızın ilk defa titiz bir hakem değerlendirme sürecinden geçerek yayıma hazırlanmış olmasıdır. Bu yenilik sayesinde çalışmamızın akademik şeffaflığı, niteliği ve güvenilirliği daha da güçlendirilmiştir.

Eserin hazırlanmasında emeği geçen tüm bölüm yazarlarımıza, kör hakemlik sürecini büyük bir özveriyle yürüten değerli hakemlerimize ve yayım sürecine destek veren Eğitim Yayınevine içtenlikle teşekkür ederiz. Müziğin bilimle, sanatın eğitimle, geleneğin yapay zekâ ve teknolojiyle buluştuğu bu çalışmanın akademisyenlere, öğrencilere ve sanatçılara ufuk açıcı bir kaynak olmasını temenni ederiz.

Editörler

Doç. Bahadır ÇOKAMAY

Prof. Dr. Begüm ÖZ

HAKEM KURULU

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Doç. Dr. Eren ARIN

Doç. İlke KARCILIOĞLU

Dr. Ayşegül GKLEN YILMAZ

Dr. M. Soner YILMAZ

Dr. Erhan ÖZDEMİR

Dr. İlker ÖZÖZTÜRK

YAPAY ZEKÂ ÇAĞINDA BESTECİLİK ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Ahmet Kerim Acar²

GİRİŞ

Teknoloji dünyası, bir yeniliğin ortaya çıkışından ana akım olarak benimsenmesine kadar geçen süreci tanımlayan ve “Teknolojik Beklenti Döngüsü” (Hype Cycle) olarak bilinen aşamalardan geçer (Fenn ve Raskino, 2008, s. 11-12). Bu döngü, bir teknolojinin ilk çıkışıyla yarattığı ani ilgi patlamasını, medyanın şişirdiği aşırı beklentilerin zirve noktasını ve ardından gelen hayal kırıklığı ile nihai olgunlaşma evrelerini açıklar (Fenn ve Raskino, 2008, s. 13-14). Yakın geçmişte bu durumun en çarpıcı örneği Metaverse kavramında yaşanmıştır. Eğlence, medya ve sosyal etkileşim pratiklerini kökünden değiştireceği vaadiyle büyük bir fırtına koparan Metaverse, kısa süre içinde altyapı eksiklikleri ve uygulanabilirlik sorunlarıyla yüzleşerek bu “hype” (aşırı beklenti) aşamasından düşüşe geçmiş ve yerini daha temkinli bir yaklaşıma bırakmıştır (Burak, 2024, s. 1687-1688).

Bugün benzer bir teknolojik döngünün tam merkezinde “Üretken Yapay Zekâ” (Generative AI) sistemleri yer almaktadır. Sadece metin veya görüntü değil, yüksek kalitede müzik ve ses de üretebilen bu algoritmalar, şu an küresel çapta beklentilerin zirve noktasındadır. Ancak Metaverse deneyiminden yola çıkarak, bu muazzam ilginin geçici bir heves mi olduğu, yoksa sanat üretim pratiklerini kalıcı olarak değiştirecek üretken bir platoya ulaşip ulaşmayacağı sorusu kritik bir önem taşımaktadır. Özellikle yaratıcılığın ve insani duygunun en saf hali olarak görülen bestecilik eyleminin bilgisayarlar tarafından saniyeler içinde simüle edilebilmesi, bu yeni teknolojinin salt bir “hype” olmanın ötesine geçip geçemeyeceğini sorgulamayı zorunlu kılmaktadır.

Yapay zekânın müzik üzerindeki bu sarsıcı etkisini doğru okuyabilmek için, müziğin teknolojiyle olan iç içe geçmiş tarihsel serüvenine bakmak gerekir. Sesin fonograf gibi icatlarla fiziksel bir ortama kaydedilmesi, müziği anlık ve uçucu bir performans olmaktan çıkarıp arşivlenebilir, çoğaltılabilir ve üzerinde

1 Bu çalışmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi, analitik yapısı, özgün argümanları ve akademik içeriğin tamamı araştırmacı tarafından oluşturulmuştur.

2 Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü (Müzik Bilimleri). dr.ahmetkerimacar@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-9403-2819>

oyunabilir somut bir nesneye dönüştürerek devrim yaratmıştır (Katz, 2010, s. 14-15). İlerleyen on yıllarda elektronik cihazların, manyetik bantların ve dijital stüdyo yazılımlarının gelişimi, bestecilerin daha önce hiç duyulmamış akustik evrenler inşa etmesini sağlamıştır (Holmes, 2020, s. 45-47). Hatta bu teknolojik evrim o kadar derinleşmiştir ki, stüdyolarda yaratılan dijital aracılık süreçleri, canlı konser performanslarının bile ayrılmaz bir parçası haline gelerek icra ve stüdyo üretimi arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmıştır (Kjus ve Danielsen, 2016, s. 3-4). Bu tarihsel bağlamda değerlendirildiğinde, üretken yapay zekânın müzik dünyasına girişi izole bir sıçrama değil; sesin teknolojikleşme serüveninin en yeni ve sınırları en çok zorlayan aşamasıdır.

Müzik üretim araçlarının tarihsel evrimi, bestecilik pratiğini ve müzikal yaratımın doğasını daima doğrudan şekillendirmiştir. Yüzyıllar boyunca kâğıt ve kalemle sınırlı kalan müzikal düşünce süreci, bilgisayarların ve dijital ses teknolojilerinin gelişmesiyle köklü bir devrim yaşamıştır. 1980’lerde MIDI protokolünün ve dijital enstrümanların standartlaşması, müzik üretiminin altyapısını değiştirerek besteciye daha önce hayal bile edilemeyen bir sonik kontrol ve manipülasyon gücü sunmuştur (Théberge, 1997, s. 72-74). Bu teknolojik sıçramayla birlikte, müzik yazılımları sadece sesin kaydedildiği pasif ortamlar olmaktan çıkmış; Dijital Ses İşleme İstasyonları (DAW), bizzat bestelenebilen ve seslerin baştan aşağı şekillendirildiği bütünlük bir müzik üretim platformuna dönüşmüştür (Bell, 2018, s. 4-5). Benzer şekilde notasyon yazılımları alanında da Dorico ve Sibelius gibi programlar sayesinde besteciler, eserlerini dijital ekranlar üzerinde inşa etme, anında işitsel geri bildirim alma ve matematiksel bir hassasiyetle düzenleyebilme özgürlüğüne kavuşmuştur (Kaschub, 2024, s. 12-13).

Kâğıt-kalemde Dorico, Sibelius ve günümüz gelişmiş DAW sistemlerine geçişin müzik tarihinde yarattığı bu muazzam devrim tartışılmazken, bugün çok daha radikal ve kritik bir soruyla karşı karşıyayız: Üretken yapay zekânın benzeri görülmemiş yükselişi, müzik endüstrisinin belkemiği olan bu yazılımların ve DAW’ların sonunu mu getiriyor? Dijital müzik üretim araçlarının pedagojik ve alana özgü etkileri incelendiğinde, bir yazılımın sunduğu arayüzün ve olanakların bestecinin yaratıcı sürecini nasıl sınırladığı veya genişlettiği açıkça görülmektedir (Pierroux ve Rudi, 2020, s. 124-125). Ancak, algoritmaların kendi başlarına karmaşık müzikal formlar üretebilme kapasitesine ulaşması, insanın bu araçlarla kurduğu geleneksel hiyerarşik ilişkiyi temelden sarsmaktadır. Bir zamanlar bestecinin her notasını tek tek girdiği ve her tınıyı bizzat kendi tasarladığı ana “üretim” merkezleri olan bu yazılımlar, makinenin otonom yaratım yeteneği karşısında ciddi bir varoluşsal kriz yaşamaktadır (Bown, 2021, s. 20-21).

Bu varoluşsal kriz, geleneksel müzik yazılımlarının tamamen ortadan kalkacağından ziyade, işlevlerinin ve kullanım amaçlarının dramatik bir biçimde

dönüşeceğine işaret etmektedir. Geleceğin müzik üretim paradigmalarında, geleneksel notasyon programlarının ve DAW sistemlerinin sıfırdan “yaratım” araçları olmaktan çıkıp; yapay zekânın algoritmik olarak ürettiği ham materyallerin kesildiği, biçildiği ve insan dokunuşuyla ince ayarının yapıldığı birer “çıktı ve düzeltme” (post-produksiyon) platformuna dönüşme ihtimali oldukça yüksektir. Gelişen sistemler artık sadece komut bekleyen itaatkâr mekanizmalar değil, olasılıklar uzayında otonom keşifler yaparak besteciye beklenmedik sanatsal varyasyonlar sunan aktif yaratıcı ortaklar konumundadır (Bown, 2021, s. 41-42). Dolayısıyla besteciler, zaman alan yorucu yapısal inşayı ve temel taslak oluşturma süreçlerini yapay zekâyâ devrederek; mevcut yazılımları yalnızca ortaya çıkan bu algoritmik fikirlerin sanatsal bir süzgeçten geçirilip birleştirildiği ve son estetik rötuşların yapıldığı nihai montaj masaları olarak kullanma eğilimine girecektir.

Doğal dil işleme yeteneklerine sahip Büyük Dil Modellerinin (LLM) müzik üretim alanına entegre olması, “bestecilik dili” kavramında devrim niteliğinde bir değişime yol açmıştır. Yüzyıllar boyunca müzikal fikirlerin kağıda veya dijital ortama aktarılmasında kullanılan nota sembolleri ve MIDI verileri, yerini giderek doğal dille yazılmış “komutlara” (prompt) bırakmaktadır. MusicGen gibi tek aşamalı dil modelleri, sıkıştırılmış ayrıık müzik temsilleri üzerinde çalışarak, yalnızca metinsel betimlemeler üzerinden yüksek kalitede ve karmaşık yapıya sahip ses dalgaları üretebilmektedir (Copet vd., 2023, s. 1). Benzer şekilde, MusicLM gibi sistemler, ortak müzik-metin gömme (joint embedding) uzaylarını kullanarak, kelimelerin anlamsal derinliğini doğrudan işitsel karşılıklarına çevirmekte ve müziği kelimelerle yazılabilir bir formata dönüştürmektedir (Agostinelli vd., 2023, s. 1-2). Bu durum, notaların ve armoni kurallarının yerini, bestecinin zihnindeki tınıyı makineye tarif ettiği edebi kelimelerin aldığı yepyeni bir müzikal iletişim biçimi doğurmuştur.

Bu teknolojik sıçrama, bestecinin rolünü detaylı yapı taşlarını inşa eden bir zanaatkârdan, makinenin sunduğu olasılıkları yöneten estetik bir “küratör”e dönüştürmektedir. Üretken yapay zekâ sistemleri, yaratıcı sürecin teknik icra kısmını büyük ölçüde otomatikleştirirken, insana makinenin olasılık uzayında gezinme ve estetik seçimler yapma sorumluluğunu bırakmaktadır (Manovich, 2023, s. 12-13). İnsan-yapay zekâ ortaklığının (human-AI co-creation) incelendiği vakalarda, müzisyenlerin yönlendirmesi zor olan algoritmalar karşısında “önce üret, sonra küratörlük yap” (generate then curate) stratejisini benimsedikleri; makineden çok sayıda ham materyal elde edip bunları estetik bir süzgeçten geçirerek birleştirdikleri görülmektedir (Huang vd., 2020, s. 3-4). Besteci artık doğrudan kuralları yazan kişi değil, zihnindeki kavramsal uzayları makine aracılığıyla keşfeden, dönüştüren ve ortaya çıkan şaşırtıcı sonuçlara değer biçen bir yönlendiricidir (Boden, 2004, s. 4).

Sonuç olarak, komut mühendisliğinin (prompt engineering) yeni bir yaratıcı araca dönüşmesi, müzik üretiminin teknik bariyerlerini yıkarak süreci amatör kitleler için geniş ölçüde erişilebilir kılmıştır. Geleneksel olarak uzun yıllar süren müzik teorisi eğitimi, enstrüman hakimiyeti veya karmaşık stüdyo yazılımlarının kullanım bilgisini gerektiren müzikal ifade, artık kelimelerini doğru seçebilen herkes için erişilebilir hale gelmiştir. Sıradan kullanıcılar, karmaşık ses mühendisliği aşamalarını atlayarak, yalnızca birkaç kelimelik betimleyici metinler aracılığıyla profesyonel düzeyde, ritmik ve armonik olarak tutarlı müzik eserleri sentezleyebilmektedir (Copet vd., 2023, s. 1). Modellerin devasa eğitim verilerinden öğrendiği bu sentezleme yeteneği, kullanıcıların metin girdilerine dakikalar boyunca tutarlı kalan yüksek sadakatli (high-fidelity) müziklerle yanıt vererek, teknik bariyerleri ortadan kaldırmakta ve yaratıcı katılımı tabana yaymaktadır (Agostinelli vd., 2023, s. 1).

Bu kapsamda bu araştırmanın ana problem cümlesi, “Üretken yapay zekâ teknolojilerinin müzik üretim süreçlerine entegrasyonu, bestecilik pratiğini ontolojik ve teknolojik bağlamda nasıl dönüştürmektedir ve bu dönüşümün müzik eğitime yansımaları nelerdir?” olarak belirlenmiştir. Araştırma kapsamında şu alt problemler ele alınacaktır: Halihazırda kullanılan dijital müzik üretim araçları ile geleneksel kompozisyon yöntemleri arasındaki işlevsel farklar ve yaratıcı krizler nelerdir? “İç duyum” ve “kâğıt-kalem” döneminden “algoritmik ortaklık” (co-creation) ve “prompt mühendisliği” dönemine geçişteki organik bağ ve yöntemsel evrim süreci nasıldır?

Bu araştırmanın amacı, besteciliğin tarihsel teknolojik evrimi ile günümüzdeki yapay zekâ devrimi arasındaki ontolojik ve pratik farkları derinlemesine incelemektir. Halihazırda kullanılan üretken müzik sistemlerinin özellikleri, insan-makine etkileşiminin sınırları ve eylemsel işleniş analiz edilerek, besteciliğin bu değişimdeki yaklaşımının sanatsal bir “kopuş” değil, algoritmik bir “evrim” olduğu ortaya konulacaktır. Ayrıca, bu araçların müziği gelecekte nereye götüreceğine dair kapsamlı bir projeksiyon sunulurken, bestecinin geleneksel “nota yazarı” statüsünden estetik bir “küratör” statüsüne geçişi analitik bir zeminde değerlendirilecektir.

Araştırmanın önemi bağlamında, bu çalışmanın özellikle yapay zekânın “bestecinin yerini alacağı” algısının yarattığı terminolojik ve ontolojik karışıklıkların giderilmesine katkı sunarak, müzisyenlere ve eğitimcilere bu yeni nesil araçların doğru yorumu ve pedagojik entegrasyonu için rehberlik edeceği değerlendirilmektedir. Ayrıca, araştırmanın yapay zekâ çağında “yaratıcılığın kaybı” veya “mekanikleşme” gibi endişelere karşı insan-makine ortaklığına dayanan sağlıklı ve sürdürülebilir bir yaklaşım sunma açısından, çağdaş müzik eğitimi ve kompozisyon pratiği alanına değerli bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Yapay zekâ ve bestecilik pratikleri üzerine yapılan literatür incelendiğinde, uluslararası araştırmaların yanı sıra Türkiye’deki sınırlı sayıdaki makale ve tez çalışmalarının konuya farklı açılardan yaklaştığı görülmektedir. Ulusal literatürde özellikle müzik üretim süreçlerinin dijitalleşmesi ve bu dönüşümün endüstriyel ile hukuki yankıları ağırlıklı olarak incelenmiştir. Yılma Şakalar ve Şakalar (2024), dijitalleşmenin müzik üretiminden dağıtımına kadar yarattığı köklü değişimleri analiz ederken; Ser (2023), yapay zekânın geçmişten günümüze müzik alanındaki algoritmik evrimini tarihsel bir çerçeveye oturtmuştur. Diğer bir araştırma eğilimi ise, yapay zekânın popüler platformlar aracılığıyla otonom üretim yapabilme kapasitesinin doğurduğu kavramsal farklılıkları ve özellikle telif hakkı tartışmalarını karşılaştırmalı olarak ele almaktadır (Yeni, 2024). Bunlara ek olarak, dijitalleşmenin ve kendin-yap (DIY) pratiklerinin amatör müzisyenler için yarattığı fırsat eşitliği tartışılmış (Ateşer, 2022) ve yapay zekâ uygulamalarının müzik eğitime entegrasyonu pedagojik aktarım bağlamında incelenmiştir (Arcagök vd., 2025).

Yapay zekâ destekli müzik üretimi üzerine yapılan uluslararası literatür incelendiğinde, Agostinelli vd. (2023), Copet vd. (2023) ve Huang vd.’nin (2020) araştırmaları ile yurtdışındaki çeşitli çalışmaların konuya pedagojik, bilişsel ve teknolojik bağlamlarda çok farklı açılardan yaklaştığı görülmektedir. Uluslararası çalışmalarda özellikle sistemlerin algoritmik altyapısı ve insan-makine etkileşimindeki dönüşümler ağırlıklı olarak tartışılmaktadır. Copet vd. (2023), müzik üretimini Büyük Dil Modelleri (LLM) ışığında inceleyerek geleneksel nota-ses ayrılığını reddeden “metinden sese” (text-to-audio) bütünlük bir bestecilik okuması sunarken; Agostinelli vd. (2023), modellerin devasa veri setlerinden nasıl beslendiğini işitsel bir perspektifle değerlendirmiştir. Öte yandan Bown (2021), yapay zekânın otonom bir yaratıcı olduğu yanlışlığını ortaya koyarak kalıplaşmış tabuları yıkmış ve “meta-enstrüman” kavramı üzerinden makinenin ortak yaratım (co-creation) kapasitesini derinlemesine incelemiştir. Bunlara ek olarak, sistemin daha az bilinen veya farklı disiplinlerle kesişen boyutları da güncel araştırmalara konu olmuştur; nitekim Louie vd. (2020) acemi kullanıcıların üretim sürecindeki “yönlendirme” kabiliyetlerini, Huang vd. (2020) ise yapay zekâ destekli müzik yarışmaları üzerinden insan-makine ortaklığının pratik ve estetik etkilerini irdelemiştir.

Bahsi geçen ulusal ve uluslararası literatür genel bir çerçevede değerlendirildiğinde; bu çalışmalardan bazılarının (Agostinelli vd., 2023; Copet vd., 2023; Ser, 2023; Yılma Şakalar ve Şakalar, 2024) “Yapay Zekâ”yı ağırlıklı olarak algoritmik altyapısı üzerinden, sadece teknik bağlamıyla veya salt otomasyon ve endüstri ekseninde okuduğu görülmektedir. Buna karşın, diğer birtakım araştırmalar ise (Arcagök vd., 2025; Ateşer, 2022; Bown, 2021; Huang vd., 2020; Louie vd., 2020) doğrudan “insan-makine etkileşimi” (co-creation), demokratikleşme ve pedagojik uygulamalara odaklanmıştır. Her ne

kadar literatürde yöntemin teknolojik, bilişsel veya disiplinler arası altyapısını irdeleyen ufuk açıcı yaklaşımlar (Agostinelli vd., 2023; Bown, 2021; Copet vd., 2023; Huang vd., 2020; Yeni, 2024) mevcut olsa da; genel eğilim, erken dönem “kâğıt-kalem ve DAW” pratikleri ile geç dönem üretken yapay zekâ çalışmaları arasındaki organik bağın koparılması yönündedir. Nitekim bazı analizler, LLM ve prompt mühendisliği uygulamalarını adeta besteciliğin geçmişinden tamamen bağımsız yeni bir icatmış gibi ele alarak yöntemin tarihsel evrimini ve temelini oluşturan ontolojik bütünlüğünü zaman zaman göz ardı etmiştir. Dolayısıyla literatürde, besteciliğin bu iki farklı dönemi arasındaki geçişin bir “yıkım” veya “kopuş” değil, teknolojik krizlerin doğurduğu zorunlu ve organik bir “evrim” olduğunu bütüncül bir karşılaştırmayla ortaya koyacak bir analize ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu çalışmalardan farklı olarak, bu araştırma; geleneksel kompozisyon (DAW/notasyon) ile üretken yapay zekâ yöntemlerini birbirinin alternatifi veya reddi olarak değil, birbirini doğuran zorunlu bir teknolojik evrim süreci olarak ele almakta ve her iki dönemi yaratıcılık, otonomi ve üretim pratiği kriterleri üzerinden karşılaştırmalı bir analize tabi tutmaktadır. Ayrıca, yapay zekânın sadece kuramsal ve algoritmik altyapısı değil, müzik endüstrisinde yarattığı varoluşsal krizler ve eylemsel çözümler de incelenerek çağdaş müzik eğitimi (prompt mühendisliği, yapay zekâ okuryazarlığı) için sürdürülebilir öneriler geliştirilmektedir. Bu bağlamda çalışma, besteciliğin tarihsel evrimi ile günümüzdeki algoritmik dönüşüm arasındaki kopmaz ontolojik bütüne odaklanarak, literatürdeki bu parçalı yaklaşımların bıraktığı boşluğu doldurmayı; müzisyenlere ve müzik eğitimcilerine yeni nesil araçların doğru yorumlanması ve pedagojik entegrasyonu için rehberlik etmeyi amaçlamaktadır.

BESTECİLİĞİN TEKNOLOJİK EVRİMİ: KÂĞITTAN ALGORİTMAYA

Ses kayıt teknolojilerinin icadına kadar uzanan uzun tarihsel evrede bestecilik; fiziksel sesin doğrudan manipüle edilemediği, yaratım sürecinin notasyon sembolleri üzerinden tamamen zihinsel olarak kurgulandığı soyut bir kodlama pratiği olarak var olmuştur. Bestecinin en temel aracı, henüz fiziksel dünyaya aktarılmamış olan sesleri ve yapıları zihninde duyabilmesini sağlayan “iç duyum” yeteneğidir. Müzisyenin eseri zihninde nasıl yarattığını ve işlediğini anlamak müzik psikolojisinin temelini oluşturur; nitekim 15. ve 16. yüzyıl gibi erken dönem bestecileri de müziklerini kâğıda dökmeden önce bütünüyle zihinlerinde tasarlamaktaydılar (Owens, 1997, s. 64-65). Sesin eşzamanlı olarak duyulabildiği ve hatta görsel girdilerin doğrudan sese dönüştürülebildiği günümüz algoritmik bestecilik yaklaşımlarının aksine (Wu ve Li, 2008, s. 1113), erken dönem bestecisi, sesin anlık geri bildirimi olmaksızın tamamen bilişsel sınırları içinde bir akustik tahayyül evreni inşa etmekteydi (Sloboda, 1985, s. 255).

Zihinde tasarlanan müziğin somut bir sembolik düzleme aktarılması ise ciddi bir fiziksel zanaat gerektiriyordu. Bestecinin yegâne materyali kâğıt, mürekkep, tüy kalemler ve “cartella” adı verilen silinebilir tabletlerdi (Owens, 1997, s. 74-75). Kâğıdın son derece pahalı ve değerli bir materyal olması nedeniyle besteciler ilk taslaklarını ve denemelerini arduvaz veya alçıdan yapılmış bu tabletler üzerinde oluşturuyor, düzeltmeleri yapıyor ve ancak eser son haline ulaştığında mürekkepli tüy kalemle kalıcı kâğıda temize çekiyorlardı (Owens, 1997, s. 112, 135). Mürekkep kullanıldığında hata yapmanın bedeli büyüktü; kalıcı düzeltmeler ancak kâğıdın yüzeyinin özel bir bıçakla kazınmasıyla yapılabilirdi (Owens, 1997, s. 136). Bu durum, besteciliği sadece soyut bir işitsel tasarım değil, aynı zamanda son derece dikkat gerektiren ağır bir fiziksel uğraş haline getiriyordu.

Söz konusu soyut kodlama pratiğinin evrensel bir boyut kazanması ve kurumsallaşması, matbaanın icadı, müzik için kullanılması ve notasyonun standartlaşmasıyla gerçekleşmiştir. Müziği matbaada basmak, metin basmaktan teknolojik olarak çok daha zor ve maliyetli bir işti; öyle ki, 15. yüzyıldaki bazı erken dönem basımlarda matbaacılar notaları basmak yerine sayfalarda boşluklar bırakmış ve bu kısımların rahipler tarafından elle doldurulmasını beklemişlerdir (Field, 1991, s. 725). Yüzyıllar içinde zanaatkarlar, matbaa sürecini daha ucuz ve kolay hale getirebilmek için ahşap kalıp, hareketli metal nota tipleri ve gravür gibi çeşitli yenilikçi teknikler geliştirmişlerdir (Field, 1991, s. 725). Günümüzde kullandığımız standart müzik notasyonu kuralları ve görsel stilleri de aslında bu ustaların matbaa teknolojisinin kısıtlılıklarını aşmak için buldukları pratik ve ekonomik çözümler etrafında şekillenerek evrenselleşmiştir.

Bütün bu zihinsel ve fiziksel süreçlerin sonucunda besteci, fiziksel olarak duyulmayan bir sesi matematiksel bir düzleme aktaran bir “sessizlik mimarı” rolünü üstlenmiştir. Yazılan notalar, eserin sesli hali olmaktan ziyade o eserin idealize edilmiş bir temsidir ve müzikal eser, partiyon ile performansın ötesinde kendine has bir varlık durumuyla varlığını sürdürür (Goehr, 2007, s. 2). Performanslar gerçek zamanlı olarak gerçekleşirken ve parçaları birbirini izlerken, eserin kendisi eşzamanlı bir bütünlük olarak tahayyül edilir (Goehr, 2007, s. 3). Ortaya çıkan partiyon, ancak bir icracının fiziksel çabasıyla, o nota metnine bütünüyle sadık kalarak onu sese çevirmesiyle gerçek bir müzikal olaya dönüşebiliyordu. Dolayısıyla bestecilik, yaratıcılığın tamamen zihinde ve kâğıt üzerinde olup bittiği, yazılan notanın tınısal sonucunun ancak icra anında veya provalarda duyulabildiği, bütünüyle gecikmeli bir geri bildirim sürecine dayanmaktaydı.

Yirminci yüzyılın başlarında ses kayıt teknolojilerinin, özellikle de fonografin icadı, müzik tarihinde notasyonun ötesine geçen en büyük devrimlerden

birini tetiklemiştir. Yüzyıllar boyunca yalnızca kâğıt üzerindeki sembollerle ifade edilen ve duyulabilir hale gelmek için icracının yorumuna muhtaç olan müzik, sesin fiziksel olarak kaydedilebilmesiyle birlikte kalıcı ve somut bir nesneye dönüşmüştür. Fonografin sesi yakalama ve yeniden üretme kapasitesi, bestecilere müziği icra anının uçuculuğundan kurtararak sabitleme imkânı tanımıştır (Katz, 2010, s. 14-15). Bu teknolojik sıçrama, müziğin doğasını salt zihinsel ve soyut bir tasarımdan çıkarıp, doğrudan işitilebilir, arşivlenebilir ve tekrar tekrar analiz edilebilir bir akustik gerçekliğe taşımıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından manyetik bant teknolojisinin yaygınlaşması, bestecilik materyalinin doğasını kökünden değiştirerek sesin manipülasyonunda eşi görülmemiş bir özgürlük alanı yaratmıştır. Manyetik bant; kesme, biçme, birleştirme, hız değiştirme ve tersten çalma gibi fiziksel müdahalelere olanak tanıyarak sesin kendisini adeta yontulabilir bir ham madde haline getirmiştir (Holmes, 2020, s. 45-47). Bu dönemde stüdyo, sadece bir kayıt veya aktarım mekânı olmaktan çıkmış, bestecinin doğrudan etkileşime girdiği kapsamlı bir üretim aracına dönüşmüştür. Besteci, akustik olayları manyetik şeritler üzerinde organize ederek, geleneksel enstrümanların fiziksel sınırlarını ve insan icrasının kısıtlamalarını aşan yeni bir işitsel evren inşa etme gücüne kavuşmuştur (Chadabe, 1997, s. 24-26).

Ses kayıt teknolojilerinin sunduğu bu yeni potansiyel, Pierre Schaeffer öncülüğünde gelişen *Musique Concrète* (Somut Müzik) akımıyla sanatsal bir manifestoya dönüşmüştür. Geleneksel besteciliğin soyut nota sembollerinden yola çıkıp sese ulaşma pratiğini tersine çeviren bu yaklaşım, doğrudan kaydedilmiş fiziksel ses materyallerinden yola çıkarak kompozisyon oluşturmayı temel almıştır. Schaeffer, “ses nesnesi” kavramını öne sürerek, tren düdüğü veya metal tıkırtısı gibi gündelik seslerin bağlamlarından koparılarak saf akustik özellikleri üzerinden müzikal bir yapıya dönüştürülebileceğini savunmuştur (Schaeffer, 2017, s. 14-16). Bu estetik kırılma, bestecilikteki geleneksel perde ve armoni hiyerarşisini yıkarak tınıyı ve sesin dokusal özelliklerini yaratım sürecinin merkezine yerleştirmiştir (Manning, 2013, s. 28-30). Benzer bir dönemde Iannis Xenakis, olasılık teorisi ve istatistiksel yöntemleri bestecilik sürecine entegre ederek stokastik müzik kavramını ortaya koymuş ve algoritmik kompozisyonun tarihsel öncülerinden biri olmuştur. Xenakis'in bu yaklaşımı, matematiksel formüllerin müzikal yapıların üretimine sistematik olarak uygulanabileceğini göstererek günümüz yapay zekâ destekli üretim sistemlerinin kavramsal temellerini hazırlamıştır.

Tüm bu teknolojik ve estetik dönüşümlerin nihai sonucu, bestecinin icracıya olan mutlak bağımlılığının müzik tarihinde ilk kez ve kesin olarak kırılması olmuştur. Geçmişte kâğıt üzerinde soyut bir yönerge olarak kalan ve ancak bir virtüözün nefesiyle veya parmaklarıyla hayat bulan partiyon, yerini doğrudan

bestecinin kendi elleriyle şekillendirdiği ve son halini verdiği manyetik banda bırakmıştır (Katz, 2010, s. 98-100). İcracı aradan çekilmiş; müzik, kâğıt üzerindeki bir sembol olmaktan tamamen çıkıp elle tutulur, fiziksel olarak manipüle edilebilir ve her dinlemede birebir aynı şekilde yeniden üretilebilir bir nesneye (audio) evrilmiştir. Bu durum, besteciye aynı zamanda eserin nihai icracısı konumuna yükselterek müzikal üretimin ontolojik yapısında kalıcı bir paradigma değişimi yaratmıştır.

1980’li yıllarda kişisel bilgisayarların evlere ve stüdyolara girmesi, ardından 1983 yılında MIDI (Musical Instrument Digital Interface) protokolünün icat edilip standartlaşmasıyla bestecilik tarihinde “Birinci Kırılma” olarak adlandırabileceğimiz dijitalleşme evresi yaşanmıştır. Bu teknolojik sıçrama, elektronik enstrümanların ve bilgisayarların birbirleriyle ortak bir dilde iletişim kurmasını sağlayarak müzik üretiminin altyapısını kökünden değiştirmiştir (Théberge, 1997, s. 72-74). Önceki dönemin kâğıt-kalem ve fiziksel notasyon pratiği, Dorico ve Sibelius gibi gelişmiş notasyon yazılımlarıyla dijital ekrana taşınmış; böylece besteciler eserlerini matematiksel bir hassasiyetle, çok daha hızlı ve düzenlenebilir bir şekilde görselleştirebilme imkânı bulmuştur.

Bu dönemde yalnızca notasyon pratiği değil, sesin kaydedilmesi ve işlenmesi süreçleri de radikal bir değişime uğramış; geleneksel manyetik bantların yerini Cubase ve Logic gibi Dijital Ses İşleme İstasyonları (DAW) almıştır (Burgess, 2014, s. 162-164). DAW sistemleri, sesin kesilip biçilmesini, kopyalanmasını ve manipüle edilmesini dijital ortamda saniyeler içinde gerçekleştirilebilir hale getirerek fiziksel kurgunun zahmetini tamamen ortadan kaldırmıştır. Bu entegre yazılım ortamları sayesinde kayıt stüdyosu sadece bir aktarım veya arşivleme mekânı olmaktan çıkmış, bizzat bestelenebilen ve programlanabilen bütünleşik bir müzik üretim platformuna dönüşmüştür (Bell, 2018, s. 4-5). Dolayısıyla besteci; sadece melodi ve armoni yazan kişi kimliğinden sıyrılarak aynı anda aranjör, orkestratör ve ses mühendisi rollerini tek başına üstlenmek durumunda kalmıştır.

Bilgisayar destekli bu yeni bestecilik evresinin yaratıcılığa en büyük ve en doğrudan etkisi “anında geri bildirim” mekanizması olmuştur. Geçmişte bir orkestra eserinin tınısal sonucunu duyabilmek için provalara veya icracıların fiziksel eylemine ihtiyaç duyan besteci, artık MIDI dizilimleri ve dijital sanal enstrümanlar aracılığıyla yazdığı her notayı eşzamanlı olarak duyabilme özgürlüğüne kavuşmuştur. Bu anında duyma ve müdahale edebilme imkânı, kompozisyon sürecindeki deneme-yanılma döngüsünü olağanüstü hızlandırmış ve bestecinin zihnindeki işitsel tahayyülü anında test edebilmesini sağlamıştır (Kennedy, 2002, s. 96-98). Zihinsel tasarım ile tınısal gerçeklik arasındaki zaman farkının sıfıra inmesi, müzikal fikirlerin kesintisiz bir akışla duyulabilir formlara dönüşmesini sağlayarak pratiğin bilişsel doğasını yeniden şekillendirmiştir.

Ancak, kişisel bilgisayarların ve DAW sistemlerinin sunduğu bu muazzam işlem gücüne ve çok yönlülüğe rağmen, bu aşamadaki teknoloji ontolojik olarak hala insanın komutlarını birebir uygulayan “itaatkâr” ve pasif bir araç konumundadır. Yazılımlar her ne kadar karmaşık algoritmalarla donatılmış olsalarda, kendi başlarına müzikal kararlar alabilen, estetik inisiyatif kullanabilen veya tepkisel davranışlar sergileyebilen otonom yapılar değildir; yalnızca bestecinin girdiği verileri kusursuzca işleyen araçlar olarak işlev görürler (Bown, Eldridge ve McCormack, 2009, s. 188-189). Teknolojinin henüz aktif bir “yaratıcı ortak” (co-creator) düzeyine erişemediği ve tüm sanatsal otoritenin tamamen insanın elinde olduğu bu dijitalleşme evresi, müzik üretiminde eşî görülmemiş bir hız sağlamış, fakat bir sonraki aşama olan algoritmik kırılmanın da teknik zeminini hazırlamıştır.

GÜNÜMÜZDE KULLANILAN YAPAY ZEKÂ DESTEKLİ MÜZİK ÜRETİM ARAÇLARI

Günümüzde müzik üretimindeki en büyük paradigma değişimi, Büyük Dil Modellerinin (LLM) müzikal veri setleriyle eğitilerek “metinden sese” (text-to-audio) üretim yeteneği kazanmasıdır. Geleneksel yaklaşımlarda bestecilerin nota değerlerini, ritmik yapıları veya armoni kurallarını dijital ortamlara tek tek işlemesi gerekirken; artık sadece doğal dille yazılmış komutlar (prompt) kullanmak yeterli hale gelmiştir. Yeni nesil sistemler, kullanıcının girdiği metinlerdeki tür, tempo, duygu ve enstrümantasyon tanımlarını analiz ederek doğrudan sese dönüştürebilmektedir (Copet vd., 2023, s. 1). Bir metin komutu sayesinde saniyeler içinde doksanlar tarzında, belirgin bir bas yürüyüşüne sahip elektronik ritimler veya dikkat çekici bir saksafon solusunun yer aldığı caz aranjmanları yaratılabilmektedir (Agostinelli vd., 2023, s. 2).

Bu yeniliğin arkasındaki temel teknolojik mekanizma, sürekli bir yapıya sahip olan ham ses sinyallerinin sıkıştırılarak ayrık birimlere (token) dönüştürülmesi ve dil modelleri aracılığıyla işlenmesidir. Üretim sürecinde sistemler, sesi çok ölçekli algoritmalarla ayrık kodlara indirgemekte ve ardından özbağımlı Transformer mimarileri kullanarak bu kodları modellemektedir (Dhariwal vd., 2020, s. 1). Sesi ayrık birimler dizisi olarak haritalandıran bu yapı, müzik üretimini tıpkı bir metin oluşturur gibi “dil modelleme” (language modeling) görevine dönüştürmekte; böylece uzun vadeli yapısal tutarlılığa sahip, yüksek kaliteli akustik sentezler elde edilmesini sağlamaktadır (Borsos vd., 2023, s. 1).

Metinsel ifadelerin ses dalgalarına bu denli pürüzsüz çevrilebilmesi, yapay zekâ mimarilerinde kullanılan “ortak gömme” (joint embedding) uzayları sayesinde gerçekleşmektedir. Geleneksel sistemler katı ve önceden tanımlanmış müzik etiketlerine ihtiyaç duyarken, güncel akustik modeller serbest formdaki doğal dil açıklamalarını ve bunlara karşılık gelen müzik kayıtlarını ortak bir algısal uzayda birleştirir (Huang vd., 2022, s. 1). Bu iki kuleli (two-tower) ortak

gömme mimarisi, devasa ses veri tabanları üzerinden eğitilerek makinenin müzikal soyut kavramları akustik verilerle eşleştirmesine olanak tanır ve modelin yeni metinlere anında üretim tepkileri verebilmesini sağlar (Huang vd., 2022, s. 1).

Tüm bu gelişmelerin sonucunda, müzikal yaratım süreci el emeği gerektiren teknik bir dizilim işi olmaktan büyük ölçüde çıkmış ve dilsel bir ifade formuna evrilmiştir. Dil modelleri, devasa veri tabanlarındaki örüntüleri kullanarak bestecinin metin tabanlı tariflerini anlayan ve bunları eşzamanlı olarak yepyeni akustik formlar halinde sentezleyen ana motor işlevini üstlenmiştir (Agostinelli vd., 2023, s. 1). Bu durum, ses dalgalarını veya MIDI parametrelerini manuel olarak manipüle etme zorunluluğunu ortadan kaldırarak; yaratıcılığı, aklındaki işitsel fikri makineye en doğru kelimelerle aktarabilme yetisine dönüştürmüş ve müzik üretiminin teknik eşiklerini eşine rastlanmamış bir biçimde demokratikleştirmiştir (Copet vd., 2023, s. 1).

Uçtan uca ses üreten “kapalı kutu” platformların aksine, profesyonel bestecilerin geleneksel iş akışlarına entegre olmayı hedefleyen modüler yapay zekâ asistanları müzik üretiminin bir diğer önemli boyutunu oluşturmaktadır. Bu sistemler, doğrudan manipüle edilmesi zor olan karmaşık ses dalgaları (audio) yerine, eserin nota, ritim ve enstrümantasyon bilgilerini içeren sembolik veriler, yani partiyonlar üretmeye odaklanır (Ji vd., 2020, s. 1). AIVA, Boomy veya Amper Music gibi platformlar üzerinden belirli bir stil, tempo veya duygu parametresi seçildiğinde, yapay zekâ bu yönergeler doğrultusunda matematiksel bir altyapı hesaplayarak çok kanallı MIDI (Müzik Enstrümanı Dijital Arayüzü) veya MusicXML verileri ortaya çıkarır. Bu sembolik üretim seviyesi, müziğin temel yapı taşlarının algoritmalar tarafından hızlıca oluşturulmasına olanak tanırken, eserin nihai tınısal karakterini ve detay işçiliğini belirleme görevini besteciye bırakır. Bu modüler araçların profesyoneller için en büyük avantajı, yapay zekânın ürettiği ham partiyonların Cubase, Logic Pro gibi geleneksel Dijital Ses İşleme İstasyonlarına (DAW) veya notasyon yazılımlarına kolayca aktarılabilmesidir. Örneğin, Bach tarzı koraller üretmek üzere eğitilmiş DeepBach modeli, tamamen yönlendirilebilir bir yapıya sahip olup, MuseScore gibi notasyon programlarına entegre bir eklenti (plugin) olarak çalışarak kullanıcının üretim sürecine doğrudan müdahale etmesine olanak tanır (Hadjeres vd., 2017, s. 1). Bu tür gelişmiş entegrasyonlar sayesinde besteci, makinenin sunduğu taslağı bütünüyle ve olduğu gibi kabul etmek zorunda kalmaz; oluşturulan MIDI verileri DAW ortamına alındıktan sonra nota nota, ölçü ölçü ve enstrüman enstrüman değiştirilerek eser, bestecinin kendi sanatsal vizyonuna göre yeniden yontulabilir.

Bu bağlamda yapay zekâ, kontrolü tamamen ele alan ve besteciye devreden çıkararak mutlak bir otorite olmaktan çıkarak, interaktif bir “yaratıcı ortak” (co-creator) veya bestecinin diyalog kurduğu bir “müzikal öteki” (musical other)

işlevi görmektedir (Sturm vd., 2019, s. 10). Makine öğrenmesi algoritmaları, insan yaratıcılığını ikame etmek yerine, müzisyenlerin kendi özgün stillerini eğitebilecekleri, kuralları esneterek beklenmedik sonuçlar keşfedebilecekleri güçlü birer insan-bilgisayar arayüzü olarak konumlanmaktadır (Fiebrink ve Caramiaux, 2018, s. 1). Bestecinin tıkanıdığı noktada ilham verici alternatif bir akor yürüyüşü sunan veya zaman alan altyapısal iş yükünü üstlenen algoritmalar, insanın sanatsal yeteneklerini tehdit eden değil, tam aksine bu yetenekleri destekleyen ve güçlendiren araçlar olarak işlev görür (Carnovalini ve Rodà, 2020, s. 2).

Nihayetinde, modüler asistanlarla yapılan üretim süreci, makinenin sunduğu materyali katı bir dogma olarak değil, esnek bir ham madde olarak ele almayı gerektirir. Gerçek dünya uygulamalarında besteciler, algoritmaların ürettiği melodileri genellikle doğrudan kullanmak yerine; onlara nefes alacak boşluklar (esler) eklemek, oktav aktarımları yapmak, mikrotonal bükülmeler eklemek veya ritmik yapıyı çeşitlendirmek gibi ciddi bir editoryal süreçten geçirirler (Sturm vd., 2019, s. 8-9). Makinenin bazen kurallara körü körüne uyan sıkıcı üretimleri, bazen de kendi mantığı içinde ürettiği şaşırtıcı dizilimler, besteciye alışlagelmiş kompozisyon alışkanlıklarının dışına çıkmaya zorlayarak yeni estetik fikirlerin doğmasını tetikler. İnsan ve makine arasındaki bu sembiyotik ilişki, algoritmanın yüksek hesaplama gücü ile insanın derin duygusal zekâsının ve estetik karar verme yetisinin birbirini tamamladığı yeni bir bestecilik pratiği yaratmaktadır.

Yapay zekânın günümüzdeki müzik üretiminde üstlendiği bir diğer kritik ve yenilikçi rol, sıfırdan yeni bir eser yaratmanın ötesine geçerek mevcut sesleri doğrudan dönüştürme ve işleme (post-produksiyon) aşamasında ortaya çıkmaktadır. Geleneksel algoritmik bestecilik asistanları çoğunlukla sembolik veriler (MIDI veya partiyon) üretmeye odaklanırken, “sesten sese” (audio-to-audio) dönüştürme teknolojileri doğrudan akustik dalga formlarına müdahale eder. Makine öğrenmesi mimarileri, üretim sürecini sadece bir nota dizilimi olarak değil, esere tını (timbre) atanması ve sesin doğrudan sentezlenmesi gibi çok katmanlı bir işitsel görev olarak ele alır (Ji vd., 2020, s. 1). Bu dönüşüm, dijital stüdyo ortamında ses dalgalarını esnek bir ham madde gibi ele alıp yeniden yontmaya olanak tanıyan geniş bir manipülasyon alanı sunar. Bu alandaki en çarpıcı gelişmelerden biri tını aktarımı (timbre transfer) ve stil aktarımı (style transfer) teknolojileridir. Bu algoritmalar sayesinde, bir bestecinin mikrofona mırıldandığı kaba bir melodi çizgisi, yapay zekâ tarafından analiz edilerek sanal bir keman virtüözünün kusursuz icrasına veya tamamen farklı bir şarkıcının ses rengine dönüştürülebilmektedir. Literatürde varyasyonel oto kodlayıcılar (Variational Autoencoders) gibi derin öğrenme teknikleriyle gerçekleştirilen “stil aktarımı”, orijinalinde belirli bir tarz veya enstrüman için tasarlanmamış mevcut bir müzikal parçaya farklı bir estetik karakterin doğrudan uygulanmasını

ifade eder (Carnovalini ve Rodà, 2020, s. 15). Bu sistemler, kullanıcıların kendi fiziksel enstrüman çalma becerilerinin kısıtlamalarını aşarak, makineyi yaratıcı kapasitelerini genişleten bir insan-bilgisayar arayüzü olarak kullanmalarını sağlamaktadır (Fiebrink ve Caramiaux, 2018, s. 2).

Sesten sese işleme araçları, sadece tınıyı değiştirmekle kalmayıp, sesin miks yapısına ve performans dinamiklerine de derinlemesine müdahale etmektedir. Klasik ses mühendisliğinde geri döndürülemez olarak kabul edilen karmaşık ve mikslenmiş bir müzik dosyasındaki vokalleri, davulları veya diğer enstrümanları saniyeler içinde yüksek hassasiyetle birbirinden ayıran kaynak ayrıştırma algoritmaları, çağdaş stüdyoların vazgeçilmez birer parçası haline gelmiştir. Bunun yanı sıra, bilgisayar tarafından üretilmiş duygudan yoksun MIDI veya ses dosyalarına sonradan insan benzeri ifade ekleyen algoritmalar, sesin duysal kalitesini doğrudan optimize etmektedir (Carnovalini ve Rodà, 2020, s. 15). Bu sayede mekanik bir kayıt, yapay zekâ filtrelerinden geçirilerek nefes alan ve nüanslı bir icraya dönüştürülebilmektedir.

Son olarak, post-produksiyon aşamasının en teknik kısımları olan miks ve mastering süreçleri de yapay zekâ destekli eklentiler (plugin) aracılığıyla radikal bir değişime uğramıştır. Profesyonel bir ses mühendisinin yıllar süren eğitimi ve hassas kulak duyumu gerektiren frekans dengeleme, dinamik aralık kontrolü ve mekânsal yerleştirme gibi işlemler, artık algoritmalar tarafından saniyeler içinde analiz edilip uygulanabilmektedir. Bu tür analitik ve sentetik teknolojilerin yaratıcı birer dönüştürücü olarak müzik pratiğine entegre edilmesi (Sturm vd., 2019, s. 2), müzik üretiminin son aşamasındaki yüksek teknik ve maddi eşikleri ortadan kaldırmaktadır. Sonuç olarak besteciler, enerjilerini mühendislik ve akustik dengeleme problemlerinden ziyade salt sanatsal ifadeye ve kompozisyona odaklama özgürlüğüne kavuşmaktadır.

GELECEK PROJEKSİYONU: MÜZİK ÜRETİMİNDE YAPAY ZEKÂ ÇAĞI NASIL OLACAK?

Yapay zekânın müzik üretimindeki geleceği, onun kendi başına otonom ve bilinçli bir “sanatçı” olmasından ziyade, bestecinin hayal gücünü sese dönüştüren yeni nesil bir araç statüsüne evrilmesi yönündedir. İlk başlarda sadece bir heves (hype) ve tek tuşla şarkı çıkaran sihirli bir kutu olarak görülen bu sistemler, olgunluk evresine geçtikçe profesyonel stüdyoların vazgeçilmez bir eklentisine dönüşecektir. Teknolojik beklenti döngüsünde (hype cycle) yaşanan ilk abartılı heyecan ve sonrasında teknolojinin işlevsel bir zemine oturarak ana akım pratiklere entegre olması, yapay zekânın insanın yerini alacak bir rakip değil, yaratıcı bir mekanizma olduğunu göstermektedir (Bown, 2021, s. 25). Otonomi üzerine yürütülen güncel tartışmalar da, makinenin ne kadar gelişmiş olursa olsun gerçek anlamda bağımsız bir yaratıcı eylemliliğe ve yazar (author) kimliğine sahip olamayacağını, asıl yaratıcı kaynağın her zaman

insan niyetine dayandığını ortaya koymaktadır (McCormack vd., 2019, s. 2-3).

Bu ontolojik dönüşümde yapay zekâ, eserin “amacını” belirleyen bir özne değil, müzikal fikirleri olağanüstü bir hız ve çeşitlilikle hayata geçiren akıllı bir “kalem” veya “meta-enstrüman” işlevi görmektedir. Makine öğrenmesi algoritmaları, bestecilerin sisteme kendi özgün stillerini öğretebilecekleri, kuralları esneterek algoritmaların kapasitesini yepyeni ve beklenmedik şekillerde keşfedebilecekleri güçlü bir yaratıcı insan-bilgisayar arayüzü (interface) olarak yeniden tanımlanmaktadır (Fiebrink ve Caramiaux, 2018, s. 1). Müzik bağlamında yapay zekâ araştırmalarının ulaştığı nokta, insan zekâsını taklit etmekten ziyade, besteciye gelişmiş yaklaşımlar ve yeni yapısal zeminler sunarak yaratıcılık için yepyeni temeller inşa etmektedir (Miranda, 2021, s. 3-4). Bu enstrümanlar, sadece verilen komutları işleyen pasif araçlar olmaktan çıkarak bestecinin niyetini genişleten dinamik birer uzantıya dönüşmektedir.

Gelecekte besteci, notaları tek tek yazan veya enstrümanları fiziksel olarak çalan kişi olmaktan çıkıp, tıpkı yetenekli bir orkestrayı yöneten bir şef gibi, yapay zekânın sunduğu sonsuz varyasyonları yönlendiren, filtreleyen ve onlara estetik bir ruh katan “küratör” pozisyonunu kalıcı olarak benimseyecektir. Algoritmaların kısa sürede binlerce farklı müzikal ihtimal üretme gücü, besteciye bu devasa olasılık uzayında gezinerek parçaları birleştiren, bazı taslakları çöpe atıp bazılarını öne çıkaran bir seçici konumuna getirmektedir (Bown, 2021, s. 20). Bu bağlamda, sanat üretimindeki teknoloji tabanlı aracılık eylemi, insan ve dijital dünya arasındaki algısal sınırları yeniden şekillendirmekte ve besteciliği, makinenin sunduğu ham materyali anlamlı bir deneyim haline getirecek şekilde eğitmeye ve yönlendirmeye dayalı bir vizyon işine çevirmektedir (Sivertsen, 2023, s. 3).

Nihayetinde yapay zekâ müziğin nihai amacı değil, insan yaratıcılığının önündeki teknik sınırları kaldıran en güçlü ifade aracı olacaktır. Bilgisayar tarafından üretilen sanat eserlerinde gerçek bir sanatsal niyet, ancak o sistemi kullanan ve sonuçları kültürel bir çerçeveye oturtan insandan gelebilir; algoritmaların insan benzeri motivasyonlara veya sanatsal ifadelerle kendi başlarına sahip olmaları imkansızdır (McCormack vd., 2019, s. 11). Makine ne kadar kusursuz bir armoni ya da karmaşık bir ritim dizisi kurarsa kursun, ortaya çıkan sonuca kültürel ve estetik değerini veren şey insanın dokunuşu ve küratöryel kararlarıdır. Dolayısıyla geleceğin müzik üretiminde yapay zekâ çağı, insanın devreden çıktığı bir senaryo değil; bestecinin sanatsal ifadeyi makinenin işlem gücüyle birleştirerek müzikte yepyeni yaratıcı ufuklara ulaştığı bir dönem olacaktır.

Geleceğin müzik üretiminde yaşanacak en belirgin dönüşüm, yaratıcı süreçteki “insan veya makine” ikiliğinin yerini bütünüyle “insan ve makine” ortaklığına (co-creation) bırakması olacaktır. Bu yeni dönem, makinenin

sadece verilen komutları işleyen pasif bir araç olmaktan çıkarak yaratıcı sürece aktif bir şekilde katıldığı “karma inisiyatifli ortak yaratıcılık” (mixed-initiative co-creativity) kavramıyla tanımlanmaktadır (Yannakakis vd., 2014, s. 1). Geleneksel bestecilik anlayışında yaratıcılık tek bir bireyin zihninde gerçekleşirken, geleceğin stüdyolarında insan ve bilgisayarın yaratıcı rolleri paylaştığı, birbirlerinin müzikal fikirleri üzerinde sırayla çalıştığı ve birbirlerini beslediği (alternating co-creativity) etkileşimli bir diyalog ortamı standart hale gelecektir (Kantosalo ve Toivonen, 2016, s. 1).

Bu ortaklığın pratik yansımaları, harmanlanmış (blended) üretim vakalarında kendini açıkça gösterecektir. Geleceğin standart iş akışlarında bir bestecinin gitarıyla çaldığı basit bir akor yürüyüşünü veya mikrofona mırıldandığı ham bir melodiyi yapay zekâya dinletip, bunu “1920’ler caz orkestrası stiline genişlet” komutuyla anında çok kanallı bir aranjmana dönüştürmesi sıradan bir pratik olacaktır. Metinsel betimlemelerin ve yapısal melodik girdilerin bir arada kullanılarak üretim sürecinin detaylı bir şekilde yönlendirilmesi, müzisyene kendi vizyonu doğrultusunda yüksek kaliteli sonuçlar elde etme imkânı tanıyacaktır (Copet vd., 2023, s. 1). Geliştirilen bu yönlendirme araçları sayesinde besteciler, makinenin ürettiği içeriğin benzerlik oranını ve anlamsal yönünü (örneğin geleneksel veya şaşırtıcı olmasını) kendi estetik hedeflerine uyacak şekilde hassas bir biçimde kontrol edebilecektir (Louie vd., 2020, s. 1).

Harmanlanmış üretim senaryoları, bestecilerin yaratıcı tıkanma noktalarında da en büyük itici güçlerinden biri olacaktır. Besteciler, sözlerini veya ana melodisini kendi yazdıkları bir eserde yeni bir ilhama ihtiyaç duyduklarında, yapay zekâdan alternatif bas yürüyüşleri veya armoni katmanları üretmesini isteyebilecektir. Yapılan güncel vaka çalışmaları, müzisyenlerin yapay zekâ ile sanki stüdyoda başka bir müzisyenle doğaçlama yapıyormuş gibi etkileşime girdiğini; makinenin ürettiği rastlantısal veya kaotik ses kümelerini birer ilham tohumu olarak kullanarak bunun üzerine yepyeni müzikal motifler geliştirdiklerini göstermektedir (Huang vd., 2020, s. 4). İnsanlar, yapay zekânın sunduğu bu bitmek bilmeyen üretim havuzundan en ilginç parçaları küratöryel bir titizlikle seçerek kendi sanatsal dokunuşlarıyla esere entegre edecektir.

Nihayetinde bu etkileşim modeli, makinenin muazzam algoritmik işlem gücü ile insanın duygusal zekâsını ve estetik yargısını kusursuz bir biçimde sentezleyecektir. İnsan-makine ortaklığı, yaratıcı süreçte fikirlerin ortaya atılıp filtrelendiği “genişleme ve odaklanma” döngüsünü katlanarak hızlandırarak müzikal deneme-yanılma kapasitesini olağanüstü bir seviyeye taşıyacaktır (Huang vd., 2020, s. 6). Yapay zekânın rastlantısallığının insan yönlendirmesiyle terbiye edilmesi, teknoloji ile yeni tanışan amatör müzisyenlerin bile sanatsal öz yeterlilik hissini artıracak ve ortaya çıkan kompozisyon üzerindeki yaratıcı sahiplik duygusunu pekiştirecektir (Louie vd., 2020, s. 1). Sonuç olarak gelecek, makinenin insanı saf dışı bıraktığı bir otomasyon çağı değil; insanın makineyi

sanatsal bir uzantısı olarak kullandığı derin ve harmanlanmış bir yaratıcılık çağı olacaktır.

Bestecilik pratiğinde ve dijital araçların kullanımında yaşanan bu köklü teknolojik dönüşüm, müzik eğitimi müfredatlarının da baştan aşağı güncellenmesini zorunlu kılmaktadır. Geleneksel kompozisyon pedagojisi, öğrencilerin yaratıcı süreçlerini desteklemek için yıllarca form, armoni ve kontrpuan gibi teorik temellere odaklanmıştır (Kaschub, 2024, s. 4-5). Ancak günümüzün hızla dijitalleşen ortamında, teknolojinin müzik eğitime entegrasyonu, öğrencilerin yeni üretim araçlarını yalnızca teknik bir eklenti olarak değil, sanatsal ifadelerinin organik ve dönüştürücü bir parçası olarak benimsemelerini gerektirmektedir (Ruthmann ve Mantie, 2017, s. 649-650). Bu entegrasyon, geleceğin müzik okullarında klasik teorik eğitimin yanına makine öğrenmesi modelleriyle ortak üretim yapabilme vizyonunun zorunlu olarak eklenmesi anlamına gelmektedir.

Bu yeni dönemin eğitim felsefesindeki en büyük adımı, geleneksel müzik teorisinin yanına “yapay zekâ okuryazarlığı” kavramının temel bir yetkinlik olarak yerleştirilmesidir. Yapay zekâ okuryazarlığı, bireylerin algoritmik sistemlerin nasıl çalıştığını anlamalarını, onlarla etkili bir şekilde iletişim kurmalarını, problem çözme ve tasarım süreçlerinde bu sistemleri eleştirel bir yaklaşımla değerlendirebilmelerini sağlayan yetkinlikler bütünüdür (Long ve Magerko, 2020, s. 2). Müzik öğrencileri, algoritmaların kapasitelerini ve sınırlarını kavrayarak, yapay zekâ modellerini kendi sanatsal vizyonları doğrultusunda eğitebilecek ve yönlendirebilecek teorik ve pratik donanımına sahip olarak yetiştirilecektir.

Yapay zekâ ile üretim sürecinde ihtiyaç duyulan en yenilikçi beceri ise makineyle doğru iletişim kurabilme sanatı olan müzikal “Prompt (Komut) Mühendisliği”dir. Algoritmik sistemleri yönlendirmek için kullanılan komut mühendisliği, doğuştan gelen veya anında kavranabilen sezgisel bir yetenek değil; pratik yaparak sonradan öğrenilmesi gereken ve alana özgü güçlü bir kelime dağarcığı gerektiren yeni bir tür yaratıcı beceridir (Oppenlaender vd., 2023, s. 1). Geleceğin bestecileri, zihinlerindeki işitsel tasarımı makineye aktarabilmek için sadece notaları değil, akustik parametreleri, stil tanımlarını ve duygusal nüansları da kusursuz bir metinsel ifadeye dönüştürmeyi öğrenecek; ardından makinenin ürettiği ham materyali eleştirel bir kulakla dinleyip estetik bir süzgeçten geçirme (küratörlük) pratiğini ustalıkla icra edecektir.

Tüm bu teknik ve estetik yetkinliklerin yanı sıra, yeni nesil müzik eğitiminin merkezinde dijital etik kavramlarının eksiksiz bir biçimde özümsemesi yer almak zorundadır. Yapay zekânın müzik üretiminde yaygınlaşması; devasa veri setleriyle eğitilen algoritmaların mevcut müzik eserlerini ve dinleyici tercihlerini sömürmesi, yaratıcı insan emeğinin değersizleşmesi ve telif

hakkı sınırlarının bulanıklaşması gibi çok ciddi politik ve ahlaki sorunları beraberinde getirmektedir (Morreale, 2021, s. 105). Bu nedenle çağdaş müzik eğitimi, teknolojinin getirdiği etik risklerin bilincinde olan, teknolojiyi ve onun ürettiği kolaylıkları reddetmek yerine bu sistemleri kendi sanatsal ifadesi için adil, eleştirel ve ustaca kullanan yenilikçi “teknolojik-besteciler” yetiştirmeye odaklanarak bu yeni çağa yön verecektir.

SONUÇ

Bu çalışmada, bestecilik pratiğinin kâğıt-kalemde algoritmik sistemlere uzanan tarihsel evrimi ve üretken yapay zekânın müzik endüstrisinde yarattığı ontolojik dönüşüm incelenmiştir. Yüzyıllar boyunca zihinsel bir soyutlama ve gecikmeli bir geri bildirim süreci olarak işleyen bestecilik, ses kayıt teknolojileri ve DAW (Dijital Ses İşleme İstasyonları) yazılımlarının icadıyla fiziksel ve anlık bir pratiğe dönüşmüştür. Günümüzde ise Büyük Dil Modellerinin (LLM) müzikal üretim süreçlerine entegre olmasıyla bestecilik tarihinde “ikinci dijital kırılma” yaşanmakta; notaların, MIDI verilerinin ve katı armoni kurallarının yerini doğal dille yazılmış metinsel komutlar (prompt) almaktadır. Bu durum, müzikal yaratım sürecini salt teknik bir dizilim işi olmaktan çıkarıp bütünüyle dilsel ve kavramsal bir ifade formuna taşımıştır.

Yaşanan bu algoritmik kırılma, bestecinin sanatsal kimliğini ve üretim sürecindeki rolünü kökünden değiştirmektedir. Geçmişte eserin her bir detayını, notasını ve ritmini sıfırdan inşa eden “zanaatkâr” besteci figürü; günümüzde yapay zekânın sunduğu devasa olasılık uzayında gezinerek alternatifleri ayıklayan, estetik bir süzgeçten geçiren ve nihai yapıyı birleştiren bir “küratör” veya “yönetmen” konumuna evrilmektedir. Geleneksel notasyon yazılımları ve DAW sistemleri ise bu yeni paradigmada sıfırdan müzik yaratma tekeli kaybetmekte; daha çok yapay zekâ tarafından üretilen ham materyallerin kesilip biçildiği, insan dokunuşuyla ince ayarlarının yapıldığı birer post-produksiyon platformuna dönüşme eğilimi göstermektedir.

Güncel yapay zekâ destekli müzik üretim araçları incelendiğinde, teknolojinin hem amatörler hem de profesyoneller için farklı fırsatlar ve ontolojik yaklaşımlar sunduğu görülmektedir. Suno, Udio ve MusicGen gibi “uçtan uca” (end-to-end) üretim yapan generatif platformlar, müzik teorisi bilmeyen veya stüdyo imkânı olmayan geniş kitleler için üretim sürecini çok daha erişilebilir kılarak herkesi aktif birer ortak yaratıcıya dönüştürmektedir. Diğer taraftan, profesyonel bestecilerin iş akışlarına entegre olan modüler asistanlar ve sesten sese (audio-to-audio) manipülasyon araçları, besteciye yüksek düzeyde sanatsal kontrol imkânı sunmakta; sesin miks, mastering ve tını aktarımı gibi ağır teknik süreçlerindeki engelleri ortadan kaldırarak yaratıcı odaklanmayı artırmaktadır.

Yapay zekânın otonom bir “sanatçı” olarak insanın yerini alacağı yönündeki distopik kaygıların aksine, araştırmalar geleceğin üretim modelinin insanı devreden çıkaran bir otomasyon değil, “insan ve makine ortaklığına” (co-creation) dayandığını ortaya koymaktadır. Yapay zekâ, eserin nihai amacını belirleyen bağımsız bir özne değil, bestecinin niyetini ve hayal gücünü çok yönlü bir şekilde sese dönüştüren yeni nesil bir “meta-enstrüman” işlevi görmektedir. Bestecinin tıkaandığı anlarda algoritmik rastlantısallıklardan ilham aldığı, makinenin muazzam işlem gücü ile insanın estetik yargılarının birbirini tamamladığı bu harmanlanmış (blended) üretim vakaları, müzikte yepyeni keşiflerin önünü açmaktadır. Makine ne kadar kusursuz bir akustik form sentezlerse sentezlesin, o esere kültürel ve sanatsal değerini veren yegâne unsur insanın küratöryel tercihleri ve niyetidir.

Üretim pratiğindeki bu köklü dönüşüm, çağdaş müzik eğitimi müfredatlarının da teknolojik gerçekliklere uygun olarak acilen güncellenmesini zorunlu kılmaktadır. Geleceğin müzik okullarında ve konservatuvarlarda geleneksel armoni, form ve enstrüman eğitiminin yanı sıra; yapay zekâ okuryazarlığı, makine öğrenmesi modelleriyle etkili iletişim kurabilme sanatı olan “müzikal komut (prompt) mühendisliği” ve bu sistemlerin doğurduğu etik sorunlar (telif hakları, insan emeğinin değersizleşmesi, veri sömürüsü) temel dersler arasında yer almalıdır. Teknolojiyi reddeden veya onu sanatsal bir tehdit olarak gören tutucu yaklaşımlar yerine, dijital araçların kapasitesini anlayan ve algoritmaları sanatsal vizyonu doğrultusunda ustalıkla yönlendirebilen yenilikçi “teknolojik-besteciler” yetiştirmek, modern müzik pedagojisinin ana hedefi olmalıdır.

Sonuç olarak, üretken yapay zekânın müzik endüstrisine girişi, teknolojik döngüde (Hype Cycle) sıkça karşılaşılan ve çabuk sönen geçici bir “heves” (hype) olmanın çok ötesindedir. Elde edilen veriler ve teknolojik projeksiyonlar, algoritmik araçların kalıcı bir üretkenlik platosuna ulaştığını ve müzik üretim standartlarını geri döndürülemez bir biçimde yeniden şekillendirdiğini kanıtlamaktadır. Yapay zekâ çağında bestecilik; salt bir nota yazımı ve kural dizilimi olmaktan çıkıp dilsel, kavramsal ve küratöryel bir boyuta taşınmış; sanatsal ifade, insan zihni ile makinenin algoritmik potansiyeli arasındaki o büyüleyici diyalogda yepyeni bir evreye girmiştir.

KAYNAKÇA

- Agostinelli, A., Denk, T. I., Borsos, Z., Engel, J., Verzetti, M., Caillon, A., Huang, Q., Jansen, A., Roberts, A., Tagliasacchi, M., Sharifi, M., Zeghidour, N. ve Frank, C. (2023). MusicLM: Generating music from text. *arXiv preprint arXiv:2301.11325*.
- Arcagök, S., Bilgen, Z., Gökden Kaya, N. ve Temel, F. (2025). Müzik eğitiminde yapay zekâ uygulamaları konusunda yapılmış araştırmaların bibliyometrik analizi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(4), 3765-3788.
- Aytemur, B. (2020). Algoritmik kompozisyon yöntemiyle oluşturulan bir eserin orijinalini yansıtmı durumu: Ali Rifat Çağatay örneği. M. Dalkılıç (Ed.), *New developments in education and social sciences içinde* (ss. 653-675). Gece Kitaplığı.
- Ateşer, S. (2022). *Dijital çağda popüler müzik üretiminde demokratikleşme tartışmaları: Kendinyap müzisyenler üzerine sosyolojik bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Bell, A. P. (2018). *Dawn of the DAW: The studio as musical instrument*. Oxford University Press.
- Boden, M. A. (2004). *The creative mind: Myths and mechanisms* (2nd ed.). Routledge.
- Borsos, Z., Marinier, R., Vincent, D., Kharitonov, E., Pietquin, O., Sharifi, M., Teboul, O., Grangier, D., Tagliasacchi, M. ve Zeghidour, N. (2023). AudioLM: A language modeling approach to audio generation. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 31, 2523-2535.
- Bown, O. (2021). *Beyond the creative species: Making machines that make art and music*. MIT Press.
- Bown, O., Eldridge, A. ve McCormack, J. (2009). Understanding interaction in contemporary digital music: From instruments to behavioural objects. *Organised Sound*, 14(2), 188-196.
- Burak, M. F. (2024). Metaverse in the media and entertainment industry: A SWOT analysis. *Social Sciences Studies Journal*, 10(10), 1687-1696.
- Burgess, R. J. (2014). *The history of music production*. Oxford University Press.
- Carnovalini, F. ve Rodà, A. (2020). Computational creativity and music generation systems: An introduction to the state of the art. *Frontiers in Artificial Intelligence*, 3, 14.
- Chadabe, J. (1997). *Electric sound: The past and promise of electronic music*. Prentice Hall.
- Copet, J., Kreuk, F., Gat, I., Remez, T., Kant, D., Synnaeve, G., Adi, Y. ve Défossez, A. (2023). Simple and controllable music generation. *Advances in Neural Information Processing Systems*, 36, 45372-45385.
- Dhariwal, P., Jun, H., Payne, C., Kim, J. W., Radford, A. ve Sutskever, I. (2020). Jukebox: A generative model for music. *arXiv preprint arXiv:2005.00341*.
- Fenn, J. ve Raskino, M. (2008). *Mastering the hype cycle: How to choose the right innovation at the right time*. Harvard Business Press.
- Fiebrink, R. ve Caramiaux, B. (2018). The machine learning algorithm as creative musical tool. <https://arxiv.org/abs/1611.00379>
- Field, C. (1991). [Review of the book *Music printing and publishing*, by D. W. Krummel ve S. Sadie]. *Notes*, 47(3), 725-727.
- Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music* (Rev. ed.). Oxford University Press.
- Hadjeres, G., Pachet, F. ve Nielsen, F. (2017). DeepBach: A steerable model for Bach chorales generation. *Proceedings of the 34th International Conference on Machine Learning*, 70, 1362-1371.
- Holmes, T. (2020). *Electronic and experimental music: Technology, music, and culture* (6th ed.). Routledge.
- Huang, C.-Z. A., Koops, H. V., Newton-Rex, E., Dinculescu, M. ve Cai, C. J. (2020). AI song contest: Human-AI co-creation in songwriting. *Proceedings of the 21st International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2020)*. <https://arxiv.org/abs/2010.05388>
- Huang, Q., Jansen, A., Lee, J., Ganti, R., Li, J. Y. ve Ellis, D. P. W. (2022). MuLan: A joint embedding of music audio and natural language. *Proceedings of the 23rd International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2022)*. <https://arxiv.org/abs/2208.12415>
- Ji, S., Luo, J. ve Yang, X. (2020). A comprehensive survey on deep music generation: Multi-level representations, algorithms, evaluations, and future directions. *arXiv preprint arXiv:2011.06801*.

- Kantosalo, A. ve Toivonen, J. (2016). Modes for human-computer co-creativity in heuristic search-based music generation. *Proceedings of the Seventh International Conference on Computational Creativity*, 1–8.
- Kaschub, M. (Ed.). (2024). *The Oxford handbook of music composition pedagogy*. Oxford University Press.
- Katz, M. (2010). *Capturing sound: How technology has changed music* (Rev. ed.). University of California Press.
- Kennedy, M. A. (2002). Listening to the music: Compositional processes of high school composers. *Journal of Research in Music Education*, 50(2), 94–110.
- Kjus, Y. ve Danielsen, A. (2016). Live mediation: Performing concerts using studio technology. *Popular Music*, 35(3), 1–18.
- Long, D. ve Magerko, B. (2020). What is AI literacy? Competencies and design considerations. *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 1–16.
- Louie, R., Coenen, A., Huang, C. Z., Terry, M. ve Cai, C. J. (2020). Novice-AI music co-creation via AI-steering tools for deep generative models. *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 1–13.
- Manning, P. (2013). *Electronic and computer music* (4th ed.). Oxford University Press.
- Manovich, L. ve Arielli, E. (2024). Artificial aesthetics: Generative AI, art and visual media. <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>.
- McCormack, J., Gifford, T. ve Hutchings, P. (2019). Autonomy, authenticity, authorship and intention in computer generated art. 8th International Conference on Computational Intelligence in Music, Sound, Art and Design (EvoMUSART 2019). <https://arxiv.org/abs/1903.02166>.
- Miranda, E. R. (Ed.). (2021). *Handbook of artificial intelligence for music: Foundations, advanced approaches, and developments for creativity*. Springer.
- Morreale, F. (2021). Where does the buck stop? Ethical and political issues with AI in music creation. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 4(1), 105–113.
- Oppenlaender, J., Linder, R. ve Silvennoinen, J. (2023). Prompting AI art: An investigation into the creative skill of prompt engineering. *arXiv preprint arXiv:2303.13534*.
- Owens, J. A. (1997). *Composers at work: The craft of musical composition 1450-1600*. Oxford University Press.
- Pierroux, P. ve Rudi, J. (2020). Teaching music composition with digital tools: A domain-specific perspective. In K. Knutson, T. Okada ve K. Crowley (Ed.), *Multidisciplinary approaches to art learning and creativity* (pp. 124-145). Routledge.
- Ruthmann, A. ve Mantie, A. (Ed.). (2017). *The Oxford handbook of technology and music education*. Oxford University Press.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on musical objects: An essay across disciplines* (C. North ve J. Dack, Çev.). University of California Press. (Orijinal eserin basım tarihi 1966).
- Ser, A. (2023). Algoritmaların senfonisi: Müzikte yapay zekanın geçmişi, bugünü ve geleceğinin değerlendirilmesi. *MAS Journal of Applied Sciences*, 8(2), 320-328.
- Sivertsen, C. (2023). *Technology-based mediation in the art museum* [Yayımlanmamış doktora tezi]. IT University of Copenhagen.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford University Press.
- Sturm, B. L., Ben-Tal, O., Monaghan, Ü., Collins, N., Herremans, D., Chew, E., Hadjeres, G., Deruty, E. ve Pachet, F. (2019). Machine learning research that matters for music creation: A case study. *Journal of New Music Research*, 48(1), 36-55.
- Théberge, P. (1997). *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology*. Wesleyan University Press.
- Wu, X. ve Li, Z. N. (2008). A study of image-based music composition. *Proceedings of the 2008 IEEE International Conference on Multimedia and Expo*, 1113-1116.
- Yeni, H. C. (2024). *Müzikte dijitalleşme ve yapay zeka uygulamalarının telif hakları bakımından incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yılma Şakalar, G. ve Şakalar, A. (2024). Müzik endüstrisinde dijital dönüşümün stratejik etkileri üzerine bir analiz. *Uluslararası Stratejik Boyut Dergisi*, 3(2), 61-77.

MORTON FELDMAN'IN *THE KING OF DENMARK* ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ: ZAMAN, NOTASYON VE PERFORMATİF BELİRSİZLİKLER¹

Ahmet Tamer Topuz²

GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan estetik yönelimlerle birlikte müzikal düşünce, zaman, form ve besteci otoritesi kavramları etrafında köklü bir dönüşüm geçirerek ilerlemeci form anlayışı ve *belirlilik* (determinacy) üzerinden tanımlanması açısından sorgulanabilir bir hale gelmiştir. Bu bağlamda Morton Feldman, Avrupa merkezli kompozisyon tekniklerinin katılığından bilinçli biçimde uzaklaşarak, müzikal zamanı dramatik gelişimden arındırılmış bir yüzey deneyimi olarak ele alan özgün bir estetik yaklaşım geliştirmiştir. Feldman'ın 1950 yılında kullanmaya başladığı grafik notasyon uygulamaları, bestecinin bu özgün estetik yaklaşımına derinlik kazandırmış ve müzik yazımı ile performans pratiği arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasına zemin hazırlamıştır.

Feldman'ın bütün eserlerinin evrenini, *The King of Denmark* eserinin ise örneklemini oluşturduğu bu çalışma, Feldman ve bestecilik anlayışını zaman, notasyon ve *belirsizlik* (indeterminacy) merkezinde ele alırken, eserin tarihsel ve estetik bağlamına değindikten sonra gerçekleştirilen müzikal analizini içerir. Bestecinin estetik anlayışını besleyen en önemli damarlardan biri olan belirsizlik kavramının bahse konu eserde nasıl ele alındığı, bu kavramın etkilediği parametreler ve sonuçları, yapılan analizin temelini oluşturmuştur. Böylece *The King of Denmark*, yalnızca grafik notasyon örneği olarak değil; müzikal zamanın nesneleşmeden var olduğu, yüzeyin dramatik ilerlemenin yerini aldığı ve icracının eş *besteci* konumuna geldiği bir estetik model olarak ele alınmaktadır.

Bu araştırmanın temel problemi; *The King of Denmark* eserinde belirsizlik kavramının hangi müzikal parametreleri ne ölçüde etkilediğini tespit etmek

¹ 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 metnin içi atıfların doğruluğunun denetlenmesi yazarın sorumluluğunda gerçekleştirilmiştir.

² Sanatta Yeterlik, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü (Kompozisyon ve Orkestra Şefliği), Bağımsız Araştırmacı. ahmet.tamer.topuz@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4084-246X>

ve bu durumun icracının rolünü nasıl dönüştürdüğünü saptamaktır. Bu problem, eserin grafik notasyon yapısı, zaman organizasyonu ve performatif belirsizlikleri üzerinden yanıtlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın önemini belirleyen başlıca etkenler ise şunlardır: Feldman ile ilgili Türkçe çalışmaların oldukça sınırlı olması, *The King of Denmark* eseri üzerine Türkçe hiçbir çalışma yürütülmemiş olması, yapılan analizlerle eserin kompozisyonel açıdan neler ifade ettiğinin açıklanması ve icracının eseri daha iyi özümsemesine yardımcı olabilecek tespitlerin sunulmasıdır. Elde edilen bulguların, müteakip çalışmalar için kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Morton Feldman’ın Estetik ve Bestecilik Anlayışı

1926’da New York’ta doğan Amerikalı besteci Morton Feldman, beş yaşında piyano dersleri almaya başlamış, bir süre sonra ilk küçük eserlerini bestelemiş, 15 yaşında Wallingford Riegger ve Franz Schreker ile kompozisyon çalışmış, 18 yaşından itibaren Stefan Wolpe ile kompozisyon çalışmıştır. Feldman 24 yaşındayken, içgüdülerini dinlemesini tavsiye ederek kendisini yüreklendiren ve sanat anlayışına yön veren en önemli isimlerden biri olan John Cage ile tanışmıştır.

John Cage, Earle Brown, Christian Wolff ve David Tudor gibi isimlerin yanı sıra Mark Rothko, Jackson Pollock, Franz Kline ve Philip Guston gibi soyut dışavurumcu New Yorklu ressamardan oluşan *New York Okulu*, Feldman’ın sanatsal kişiliğine yön verme konusunda oldukça etkili olmuştur. Dohoney Feldman’ın, New York Okulu içinde ideolojik ya da teknik bir programın temsilcisi olmaktan ziyade, estetik yaklaşımı kişisel ilişkiler ve sanatsal etkileşimler üzerinden şekillenen özgül bir konumda yer aldığını ifade etmiştir (Dohoney, 2022, ss. 23–24). Ross’a göre Feldman, Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen tarafından temsil edilen Avrupa avangardında baskın olan *total organizasyon* anlayışından bilinçli olarak uzak durmuş, sesi matematiksel ya da ideolojik bir sistemin işlevsel bir unsuru haline getirmek yerine her sesin kendi fiziksel mevcudiyeti içinde algılanmasına olanak tanıyan bir müzik anlayışını savunmuş, bu yaklaşımda müziği bir argüman değil zamana yayılan bir deneyim olarak ele almıştır (Ross, 2008, s. 506).

Feldman, New York Okulu ve onun sunduğu kültür ve sanat ortamında bulunan ressam arkadaşlarının sanatsal gelişimi üzerindeki etkisini şu şekilde ifade etmiştir: “Ressamlar bana çok şey kattı, direnç kazandırdı. Baskıya, yani izleyici ya da icracılara kendini sevdirmeye baskısına direnmeyi öğrettiler” (Friedman, 2017, s. 120). Bu sayede Feldman geleneğe bağlı kalmaktan ziyade yeni olanı arama konusunda daha kararlı bir yaklaşım benimsemiştir. Bahse konu yaklaşımda etkisi yadsınamayacak kavramlar ise resim sanatından kendi sanat anlayışına aktardığı *inşa*, *yüzey*, *düzlem* ve *durağanlık* kavramları olmuştur.

Feldman, *resim düzlemi* kavramını işitsel alana uyarlayarak müziğinde belirli sistemlere dayalı bir inşa yerine sesleri *işitsel düzlem* içinde dengede tutma arayışını vurgulamış; sistemi (örneğin armoni ya da on iki ton tekniği) sesin *yere düşmesini* engelleyen yapay bir destek olarak kabul ederek, kromatik evrende seçilen sesler arasındaki renk geçişleri ve titreşim ilişkileri üzerinden bir birlik ve denge kurmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, Mark Rothko ve Henri Matisse’te görülen *durağanlık* ve gerilim anlayışıyla paralel biçimde, donmuş ama aynı zamanda titreşen bir statik alan yaratma estetiğine dayanır (Friedman, 2017, ss. 171–172). Bu nedenle müziği çoğu zaman düşük gürlüklerde, yumuşak ataklı ve dramatik karşıtlıklardan arındırılmış bir tını dünyası kurar; *minimum kontrastla düz bir yüzeyi sürdürme* arzusunu öne çıkarır (Friedman, 2017, s. 127). Buradaki süreklilik, tematik gelişimle sağlanan bir ilerleme değil, küçük farklılıkların neredeyse fark edilmeyecek biçimde yinelendiği, kesintisiz bir yüzey hissiyle oluşan zamansal bir devamlılıktır.

Morton Feldman’ın bestecilik anlayışı, geleneğe mesafeli fakat tarih bilincinden kopuk olmayan, yöneme karşı temkinli ve sezgiye açık bir estetik duruşla şekillenmiştir. Schönberg ve Boulez çizgisindeki sistemci yaklaşımlara karşı çıkarak, müziğin *nasıl yazıldığından* çok *nasıl duyulduğuyla* ilgilenmiş, hesaplanabilir olanı akademik olarak nitelendirip kompozisyonu katı yaklaşımlardan kurtarmaya çalışmıştır (Friedman, 2017, ss. 13, 23–24). Onun için kompozisyon, klasik anlamda belirli bir hedefe doğru ilerleyen, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir anlatı değildir; daha çok zorunlu neden-sonuç ilişkilerinden arındırılmış, yan yana gelişlerle kurulan bir zaman örgütlenmesidir (Friedman, 2017, s. 180). Bu yaklaşım, müziği dramatik doruklara ulaşan bir süreç olmaktan çıkarak, yönsüz ve açık uçlu bir işitsel alan haline getirirken, dinleyiciyi beklenti üretmeye değil, sesin o anki varlığına odaklanmaya davet eder. Bu bağlamda Feldman’ın müziği; düşük gürlük seviyelerinde, uzun seslendirme sürelerine sahip, dramatik gelişimden kaçınan, varyasyonu soyutlayarak gizleyen ve sürekliliği mikro değişimler vasıtasıyla kesintili bir akış içinde yeniden tanımlayan bir estetik önerir. Feldman’ın sanat anlayışı, müziği bir anlatıdan çok bir varoluş alanı, bir süreçten çok bir yüzey, bir hedefe ulaşma sürecinden çok zamansal bir deneyim olarak kavramsallaştırır.

Morton Feldman’ın Müziğinde Zaman, Notasyon ve Belirsizlik

Morton Feldman’ın sanat anlayışında zaman, ölçülebilir, bölümlendirilebilir ya da yapılandırılabilir bir unsur olmaktan ziyade, bestecinin müdahalesinden mümkün olduğunca arındırılması gereken bir varlık alanı olarak ele alınmıştır. Feldman, Stockhausen’in zamanı kontrol edilebilir bir parametreye indirgemeye yönelik yaklaşımını eleştirirken bu tutumun zamanı, bestecinin tasarrufuna açık bir nesneye dönüştürdüğünü belirtir. Feldman, zamanın yapılandırılmamış varlığıyla ilgilendiğini; zamanın, bestecinin zihnini ve hayal gücünü pençeleri

altına almadan önceki halini anlamaya çalıştığını vurgulamıştır (Friedman, 2017, s. 94). Bu yaklaşım, zamanı müziğin taşıyıcısı değil, müziğin içinde serbestçe var olduğu bir ortam olarak konumlandırır.

Feldman'ın zaman anlayışı, resimden ödünç aldığı *yüzey* kavramıyla daha da derinleşmiştir. Brian O'Doherty ile yaptığı konuşmada, yüzeyi olan müziğin zamanla *inşa edildiği*, yüzeyi olmayan müziğin ise zamana boyun eğerek ritmik bir ilerlemeye dönüştüğü görüşünü benimsemiştir (Friedman, 2017, ss. 92–93). Feldman bu ayrımı benimsemekle birlikte, zamanla inşa etmenin dahi yeterli olmadığını, zamanın bütünüyle yalnız bırakılması gerektiğini savunmuştur (Friedman, 2017, s. 93). Bu yaklaşımda zaman, bestecinin kontrol ettiği bir yapı taşı değil, müdahale edildikçe anlamını yitiren bir varlık alanıdır.

Feldman'ın zaman anlayışı, özellikle geç dönem yapıtlarında ortaya çıkan *ölçek* fikriyle yeni bir boyut kazanmıştır. 1970'lerin sonlarından itibaren eser sürelerinin radikal biçimde uzaması, biçimsel bir genişleme değil, zamanla kurulan ilişkinin dönüşümüne işaret etmektedir. Feldman, eser bestelerken bir saate kadar biçiminin düşünüldüğünü, bir buçuk saatten sonra ise ölçeğin belirleyici kriter olduğunu, biçimin bir şeyleri parçalara bölerek kolaylıkla elde edilebilirken ölçeğin besteciden çok daha yüksek bir konsantrasyon düzeyi talep ettiğini belirtmiştir (Friedman, 2017, s. 17). Bu bağlamda zaman, biçimsel kararların uygulandığı bir çerçeve olmaktan çıkarak, eserin doğrudan niteliğini belirleyen temel unsur haline gelir. Feldman, bu geç dönem yapıtlarını artık nesneler gibi değil, zaman içinde evrimleşen varlıklar olarak tanımlamıştır.

Feldman'ın zamanı ele alış şekli göz önüne alındığında *boşluk* kavramının, oldukça önemli figürlerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Feldman'ın sanat anlayışında boşluk kavramı, salt sessizliğe indirgenen negatif bir yokluk değil, tıpkı John Cage'te olduğu gibi Doğu düşüncesinde karşılık bulduğu biçimiyle etkin ve kurucu bir varlık alanı olarak ele alınmıştır (Friedman, 2017, s. 12). Bu bağlamda boşluk, sesleri çevreleyen ve onların fiziksel mevcudiyetini görünür kılan bir çerçeve işlevi görür; müzikal dokunun seyrekliliği, düşük gürülük düzeyi ve geniş zaman aralıkları bu estetik anlayışın somut yansımalarıdır. Aynı kavramın resim sanatındaki yüzey ve alan kullanımıyla ilişkilendirilmesi, Feldman'ın müziğinde boşluğu hem işitsel hem görsel bir metafor olarak düşünmesine olanak tanımış; böylece ses ile sessizlik, doluluk ile boşluk arasında hiyerarşik değil, karşılıklı belirleyiciliğe dayalı bir estetik denge kurulmuştur.

Feldman, müziğini ve sanat anlayışını yansıtmada konusunda notasyonu besteciliğinin hiçbir döneminde merkeze almamıştır. Feldman notasyonla ilgili yaklaşımını; müzikal fikirler için uygun bir notasyon bulma girişiminin Boulez'i kariyeri boyunca meşgul ettiğini, kendisininse notasyona dair endişelerinin müziğin icrası esnasında nasıl olacağıyla ilgilenmekten uzak olduğunu, bir

müzik notasyonunun kompozisyonun ne kadarından sorumlu olduğunun tarihin en iyi tutulmuş sırlarından biri olduğunu ifade ederek aktarmıştır (Friedman, 2017, s. 142).

Feldman'ın notasyon anlayışı, müziğin icra sürecini kontrol etmeye yönelik geleneksel besteci reflekslerinden bilinçli bir kopuşu temsil eder. Feldman, grafik notasyon ve belirsizlik kavramlarının yoğun biçimde ilişkilendirilmiş olmasına karşın bu yaklaşımları hiçbir zaman doğaçlamaya dayalı bir özgürlük ideali olarak benimsememiştir. Grafik notasyonu *soyut bir ses serüveni* olarak tanımlayan Feldman, zamanla bu notasyon türünün yalnızca melodiyi değil, icracıyı da özgürleştirdiğini ve bunun müzikal süreklilik ve yüzey üzerinde kurmak istediği kırılgan dengeyi zedelediğini fark ettiğini belirtmiştir (Friedman, 2017, s. 27). Bu farkındalık, grafik notasyonu kalıcı biçimde terk etmesinin temel gerekçesini oluşturur. İcracının varlığının bu denli belirginleşmesi, bestecinin sorumluluğunu icraya devretmiş gibi görünmesi ve bunun müzikal geçişler ile devamlılıklar üzerinde denetim kaybına yol açması bakımından Feldman açısından estetik bir sorun haline gelmiştir.

Feldman'ın grafik notasyonu ele alışındaki özgünlük, belirlilik ve belirsizlik arasındaki hassas dengede yatar. Besteci, John Cage'in rastlantısallığından farklı olarak, grafik notasyonu tınsal bir disiplin aracı olarak kullanmış ve icracıyı bestecinin ses dünyasının içine aktif bir karar verici olarak dahil etmiştir. Bu durum, notasyonun sadece bir talimatlar dizisi olmaktan çıkıp, icracının her dokunuşunda sesin fiziksel varlığını ön plana çıkaran algısal düzenleme aracı haline dönüşmesini sağlamıştır. Feldman, bu yöntemiyle müzik tarihinde icracı ve besteci arasındaki otorite ilişkisini yeniden tanımlamış ve grafik notasyonu avangart müziğin en kalıcı ifade biçimlerinden biri haline getirmiştir.

Feldman 1950 yılında *Projection* serisiyle grafik notasyon kullanımına başlamış, 1953-1958 yılları arasında bu notasyonu kullanmaya ara vermiş, 1969 yılında ise terk etmiştir. Feldman'ın grafik notasyonu terk ettikten sonra geleneksel notasyona yönelmiş oluşunu bir geri çekilme olarak nitelemek yanlış olur. Aksine, onun geç dönem notasyonu, grafik notasyonda aradığı fakat sürdürülemez bulduğu *soyut ses yüzeyini* daha örtük ve denetimli bir biçimde kurma çabasının sonucu olarak nitelendirilebilir. Feldman'ın grafik notasyonla kurduğu ilişki, bu bağlamda, belirlilik ile belirsizlik, özgürlük ile sorumluluk ilişkisine dayanan geçici fakat belirleyici bir estetik evre olarak değerlendirilmelidir.

Feldman'ın müziğini besleyen en önemli kavramlardan biri kuşkusuz belirsizlik olmuştur. Feldman'ın müziğinde bu kavram, seslerin geleneksel kompozisyon kalıplarından ve hafızaya dayalı ilişkilerden özgürleşerek *sesin kendisi* olarak var olmasını sağlayan temel bir araçtır. Feldman, belirsizliği bir sistemi takip etmek için değil, sistemlerin ve tekniklerin ses

üzerindeki egemenliğini kırmak için kullanmıştır. Bu kavramın karşısına konumlandırılabilir olan belirlilik ile belirsizliğin arasındaki gerilim ise Sabbe tarafından Feldman'ın en temel paradoksu olarak tanımlanmış; bu husus müziğin her bir ögesinin son derece belirgin olmasına rağmen, bu öğeler arasındaki ilişkilerin kalıcı bir anlam oluşturmamasının sürekli ertelenmesine dayandırılmıştır (Sabbe, 1996, s. 11).

Feldman'ın belirsizlik anlayışı, onun New York Okulu çevresindeki soyut dışavurumcu ressamlarla kurduğu estetik bağ ile yakından ilişkilidir. Resimde boya yüzeyinin doğrudan fiziksel bir varlık olarak ele alınışı, müzikte sesin benzer biçimde maddesel bir yoğunluk kazanmasıyla karşılık bulmuştur. Bu bağlamda belirsizlik, yalnızca teknik bir araç değil, *anlık deneyimi* mümkün kılan estetik bir stratejidir. İcracı ile ses arasındaki dolaysız temas, müziği tarihsel kalıplardan ve stil referanslarından arındırmayı amaçlamaktadır. Böylece dinleyici, geçmişe referans veren tematik gelişimler yerine, saf bir *şimdi* deneyimiyle karşı karşıya bırakılmıştır.

Feldman'ın 1950'lerin başında geliştirdiği grafik notasyon, müzikal parametrelerin kısmi olarak belirlenip kısmi olarak belirsiz bırakıldığı özgün bir kompozisyon pratiğine işaret etmektedir. *Projection* serisiyle birlikte geleneksel notasyonu terk eden besteci, özellikle ses yüksekliği alanında radikal bir açılım gerçekleştirmiş, belirlenmiş sesler yerine yalnızca *yüksek-orta-alçak* gibi ses bölgeleri (register) tanımlanmış ve ses seçimini icracının anlık kararına bırakmıştır. Bu yaklaşım, müzikal sonucu önceden sabitletmiş bir yapı olmaktan çıkarak performans anına taşımaktadır. *Intersection* serisinde zaman blokları içinde giriş anı ve dinamik yoğunluk gibi unsurların icracıya bırakılması, zamansal organizasyonun da kısmen açık uçlu hale geldiğini göstermektedir. 1960'ların başındaki *Durations* gibi eserlerde ise bu kez ses yükseklikleri belirlenmiş, fakat her bir sesin süresi icracının inisiyatifine bırakılmıştır. Böylece Feldman, farklı dönemlerde farklı parametreleri belirsizleştirerek, kontrol ile açıklık arasında değişken bir denge kurmuştur.

THE KING OF DENMARK

Eserin taslak partiyonunun, Ağustos 1964'te New Yorkluların gününbirlik geziler için sıkça gittikleri Coney Island sahilinde, tek bir öğleden sonra içinde oluşturulduğunu, sahilden gelen uzaktaki yaşam seslerinin Feldman'a yalnızca vurmali çalgılar kullanarak bir ses manzarası besteleme fikrini verdiğini belirten Eberhard Blum, eserin isminin İkinci Dünya Savaşı sırasında Danimarka Kralı X. Christian'ın Alman işgali sırasında sergilediği iddia edilen *sessiz direnişi* konu alan bir hikayeye dayandığını ileri sürmüştür (Blum, 2008, ss. 1–2). Blum tarafından bir süre sonra, halk arasında ortaya çıktığı değerlendirilen bu hikayenin tarihsel olarak doğrulanmamış olduğunun yazısına eklenmesi sağlandıysa da bahse konu anlatıma Ross da kitabında yer vermiş, anlatılagelen

hikayeye ek olarak, Feldman'ın tüm müziğinin aslında hayaletlerle dolu Avrupa dünyasından kopan bir *sessiz protesto* olduğunu ifade ettiğini aktarmıştır (Ross, 2008, s. 507). Cline'e göre Feldman eser tamamlandıktan sonra seçilen dini-politik başlık ile Danimarka Kralı X. Christian'a atıfta bulunmuş, ardından kendi eserinin *Zyklus*'taki *Stockhausen dışavurumculuğuna* ve *dünyanın tüm gürültülü müziğine* karşı sunduğu *sessiz direniş* arasında bir bağ görmüş ve yeni grafik yapıtını *Amerikan cevabı* olarak betimlemiştir (Cline, 2016, s. 66).

The King of Denmark, solo vurmali çalgılar repertuarının erken dönem önemli örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Eserde icracının baget veya malet kullanmaksızın, sesleri yalnızca parmaklar, eller ya da kollar aracılığıyla ve son derece düşük gürlük seviyelerinde üretmesinin zorunlu kılınması; kullanılan grafik notasyonun vurmali çalgıların doğasındaki belirsiz ses yüksekliği yapısına çok uygun oluşu; kullanılacak çalgıların türü ve sayısının büyük ölçüde icracının inisiyatifine bırakılmasıyla sağlanan yaratıcı işbirliği, söz konusu eseri solo vurmali çalgılar için yazılmış yapıtlar arasında özgün ve ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiştir.

***The King of Denmark*'ın Müzikal Analizi**

The King of Denmark'ın müzikal analizinde, armoni, kontrpuan, form yapısı gibi kavramların üzerinde durulduğu geleneksel analiz yöntemleri kullanılarak bir sonuç alınamayacağının açık olması sebebiyle, eserin partisyonu ve eserin başında yer alan açıklama ışığında, *Zaman Kavramı ve Grafik Notasyonun İşlevi*, *Çalgı Seçimi ve Ses Paleti* ile *Performatif Belirsizlik ve İcracı Rolü* başlıkları altında analiz edildiği betimsel bir araştırma tercih edilmiştir. Analizin veri kaynağı, eserin orijinal partisyonu olan 1965 tarihli, 6963 edisyon numaralı C. F. Peters Corporation baskısıdır. Analizlerin tamamı bu partiyon üzerinden gerçekleştirilmiş ve araştırmada yer alan nota örnekleri aynı partiyondan alınmıştır. Yalnızca partiyon üzerinden yürütülmüş olan analizde, eserin farklı icraları arasındaki karşılaştırma kapsam dışında bırakılmıştır. Analizin alt başlıklarına geçmeden önce eser açıklamasının tüm detayları ile anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple sunulan eser açıklaması aşağıdaki gibidir:

1. Yüksek, Orta ve Alçak olarak grafik haline getirilmiştir; her kutu MM = 66–92'ye eşittir. En üst çizgi ya da üst çizginin biraz üzeri çok yüksek, en alt çizgi ya da alt çizginin biraz altı çok alçak anlamına gelir.
2. Rakamlar, her kutu içinde çalınacak seslerin sayısını gösterir.
3. Tüm çalgılar baget veya malet kullanılmadan çalınacaktır. İcracı parmaklarını, elini ya da kolunun herhangi bir bölümünü kullanabilir.
4. Gürlükler son derece düşük olmalı ve olabildiğince eşit tutulmalıdır.
5. Kalın yatay çizgi, salkım sesleri (cluster) belirtir. (Mümkün olduğunda çalgılar değiştirilmelidir.)

6. Romen rakamları, eşzamanlı sesleri gösterir.
7. Büyük rakamlar (Yüksek, Orta ve Alçak alanların tümünü kapsayan), tüm bölgelerinde ve herhangi bir zaman sırayla çalınacak tek sesleri ifade eder.
8. Kesik çizgiler, uzatılmış sesleri gösterir.
9. Vibrafon, motoru kapalı olarak çalınacaktır.

Kullanılan Semboller:

- B** – Çan Benzeri Sesler (Bell-like Sounds)
S – Deri Yüzeyle Çalgılar (Skin Instruments)
C – Zil (Cymbal)
G – Gong
R – Tremolo (Roll)
T.R. – Timpani Tremolo (Tympani Roll)
Δ – Çelik Üçgen (Triangle)
G.R. – Gong Tremolo (Gong Roll)

1. Zaman Kavramı ve Grafik Notasyonun İşlevi

Feldman, geleneksel ölçü birimleri yerine *kutucuk* (grid) sistemini kullanarak zamanı görsel bir alanda bloklar halinde ele almıştır. Her kutucuğun bir zaman birimi olması, müziği çizgisel bir akış olmaktan çıkarmış ve icracının algısal olarak doldurduğu bir alana dönüştürmüştür. Eser açıklamasında her bir kutucuğun MM 66–92 tempoya eşit olduğu belirtilmiş ve böylece tempo belirlenirken dahi icracıya mikro düzeyde belirsizlik temelli bir serbesti tanınmıştır.

Eserin notasyonunda yüksek, orta ve alçak olmak üzere üç temel ses bölgesi belirlenmiş, en üst çizgi ya da üst çizginin biraz üzeri çok yüksek ve en alt çizgi ya da alt çizginin biraz altı çok alçak ses bölgeleriyle alan genişletilmiştir. *Şekil I'*'de örneğine yer verilen notasyon, beş farklı ses bölgesini üç kutucuklu bir blok halinde sunarak yoğunlaştırılmış bir partiyon işlevi kazanmıştır.

1	---	↑	1	↑					↑		R		7
					5			↑	↑	2			5
						R	---		↑	↑			2

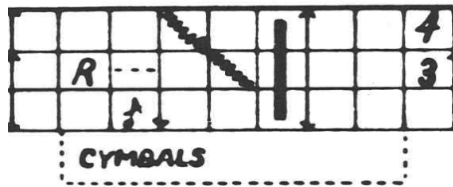
Şekil 1. The King of Denmark'in grafik notasyon örneği

Kutucuklarda yer alan sayıların sadece ses miktarını belirtmesi, ritmik kesinliği yok ederek icracıya esnek bir zaman algısı sunar. Eserin notasyonu, kesin süreler dayatmaktan kaçınarak, ses olaylarının hangi zamansal çerçevede gerçekleşebileceğini belirler. Süsleme notalarının nasıl icra edilmesi gerektiğiyle

ilgili partisyonda herhangi bir açıklamaya yer verilmemesi bu notaların icrasındaki esnekliği arttırırken, öte yandan partisyonda Romen rakamları ile yazılmış ses grupları ve kalın dikey çizgilerle temsil edilen clusterlar, eş zamanlı icra edilmesi gereken ses gruplarını ifade etmektedir.

Partisyonda kesik çizgilerin uzatılmış sesleri gösterdiği belirtilmiştir. Bu kesik çizgilerle sesin ne kadar uzayacağı işaret edilerek zaman organize edilmiştir. Eser içerisinde bu yöntem tremolo çalım tekniğiyle de kombine edilmiştir ve R, G.R. ve T.R. ifadelerinden sonra gelen kesik çizgilerle yazılmıştır. Eser açıklamasında değinilmeyen fakat eser içerisinde sıkça karşılaşılan, kesik çizgilerle benzer fonksiyonu üstlenen uzatma bağlarına da açıklık getirmek gerekir. Geleneksel notasyonda kendisinden sonra herhangi bir nota yer almamasına rağmen bir uzatma bağı bulunduğu, bu sesin susturulmaması ve kendiliğinden sönümlenmesine olanak tanınması gerektiği anlaşılmaktadır. Zorunluluk olmamakla birlikte bu duruma kesinlik kazandırmak adına bağdan sonra *l.v.* (let vibrate) ifadesinin yazıldığı da görülür. Feldman'ın bu eserinde uzatma bağı ve kesik çizgilerin her ikisi de aynı amaçla kullanılmıştır. Fakat kesik çizgilerin nerede biteceği besteci tarafından belirlenmişken, uzatma bağı konulan seslerin süreleri, çalgının özellikleri ve icracının seçeceği çalgının gösterebileceği değişkenlik sebebiyle belirsizdir. Bu durum Feldman'ın belirlilik ve belirsizlik üzerine temellenen paradoksunun mikro düzeyde bir örneğidir.

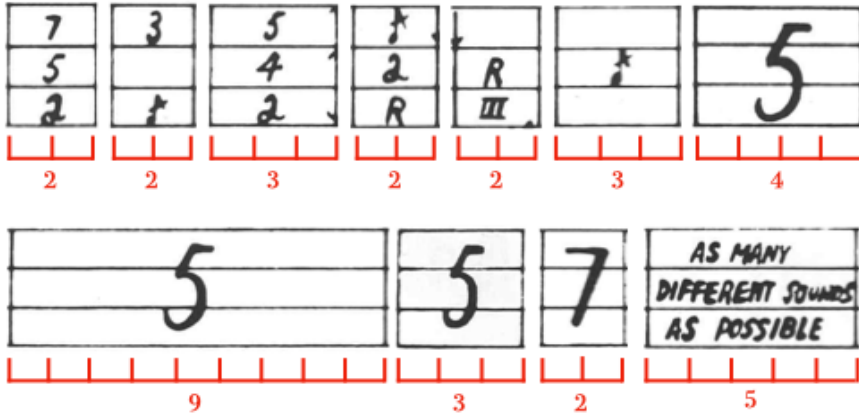
Eserin açıklama kısmında nasıl icra edileceğine dair bir madde bulunmamasına karşın partisyonda yer alan bir diğer husus *glissandolar*dır. Besteci *glissando* yazdığı noktalardan yalnızca bir tanesinin hangi çalgı/çalgı grubu tarafından yapılacağını belirtmiştir. **Şekil 2**'de nota örneğine yer verilen zil/zil grubu *glissandos* dışında, farklı ses bölgelerinde inici veya çıkıcı olarak bulunan *glissandolar*ın, hangi çalgılarla ve nasıl yapılacağına dair herhangi bir açıklamaya yer verilmemiştir.



Şekil 2. Zil/zil grubu glissandos

Eserdeki müzikal yoğunluğu ele almadan önce, eseri oluşturan kutucuklar hakkında ilave bilgi edinilmesi faydalı olacaktır. Eser, **Şekil 1**'de yer alan örnekte olduğu gibi, her biri bir zaman birimi olan standart kutucuklardan meydana gelmiştir. Besteci, eser süresince 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li ve 9'lu bir kutu

kadar yer kaplayan standart dışı kutucuklara da partisyonunda yer vermiştir. **Şekil 3**'te yer alan bahse konu kutucuklar, icracıya tartım ve yorum konularında daha fazla esneklik tanırken, kapladıkları kutucuk sayıları itibariyle birim zamana bağlı kalarak ilk belirlenen kutucuk temposu (MM = 66–92) konusunda seçenek sunmaz.



Şekil 3. Standart dışı kutucuklar

Eser, ses yoğunluğu açısından analiz edilmek istendiğinde iki belirsiz parametre sebebiyle sağlıklı bir analiz yapılamayacağı açıktır. Bu parametrelerden bir tanesi *cluster*ların hangi ses bölgelerinde icra edilmesi gerektiği bilinmesine karşın en az ve en fazla kaç sestten oluşabileceğine dair icracıya tanınan serbestidir. Bir diğer belirsiz parametre ise birden fazla kutucuk alanı işgal eden standart dışı kutucukların, ses alanlarında belirtilen seslerin zamana nasıl yayıldığı ve icracı tarafından nasıl yorumlandığı ile doğrudan bağlantılıdır. Standart dışı kutucukların kapsadığı kutucuklar da göz önüne alındığında, her satırda 46 kutucuğun olduğu toplam dokuz satırdan ve 414 kutucuktan meydana gelen eserdeki en önemli figürlerden biri kuşkusuz boş kutucuklar, yani sessizliktir. Toplamda 154 sessiz kutucuk eserin geneline oranlandığında, %37,19'luk önemli bir oran elde edilir. Eserdeki ses olaylarının yoğunluk düzeyi ve belirli bir düzende olmayışı, dinleyiciyi *ilerleme* beklentisinden uzaklaştırarak sesin anlık varlığına odaklanmaya davet eden bir yaklaşımın ürünüdür. Bu bağlamda *The King of Denmark*'ın müzikal analizinde geleneksel anlamda bir form anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Ses yoğunluğuyla ilgili değinilmesi gereken son husus, eserin son satırında yer alan “AS MANY DIFFERENT SOUNDS AS POSSIBLE” ifadesi yazılı olan, beş kutucuk hacme sahip standart dışı bir kutucuktur. Bu ifade ile besteci hem tını çeşitliliği hem de ses yoğunluğu açısından eserin zirvesi kabul edilebilecek kısmı işaret etmiştir.

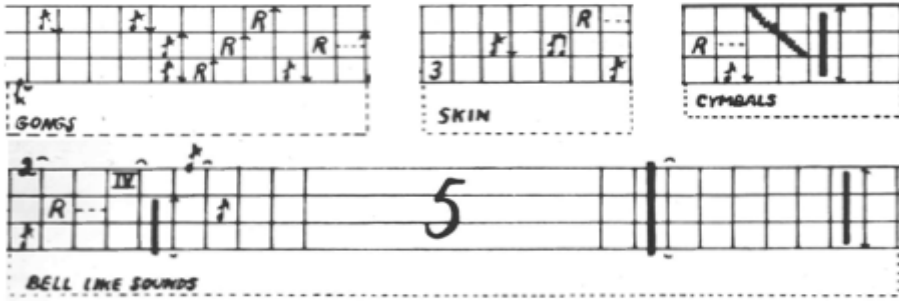
2. Çalgı Seçimi ve Ses Paleti

Solo vurmali çalgılar için bestelenmiş olan eserde hangi çalgıların yer alacağı konusunda, eser açıklamasında bazı çalgıların doğrudan adı ifade edilerek, bazı çalgı ve çalgı gruplarının genel ismi kullanılarak, bazı çalgıların ise kullanılmayacağına dair herhangi bir açıklamaya yer verilmeyerek icra sırasında kullanımının önünü açmak suretiyle yine belirlilik ve belirsizlikler içeren bir çerçeve çizilmiştir.

Feldman'ın eser açıklamasında kullanılmasını belirttiği çalgılar, motoru kapalı çalınması istenen vibrafon, zil, gong, timpani ve çelik üçgendir. Buna ek olarak, eser açıklamasında değinilmediği halde partisyonda açık bir şekilde kullanılması belirtilen çalgı ise, eserin son notasında görev alan glockenspiel veya antique cymbals çalgılarından biridir. Bu noktadan itibaren icracıya çalgı seçimi konusunda tanınan alan genişlemektedir. Çan benzeri sesler ve deri yüzeyli çalgılar ifadeleriyle her ne kadar belirli bir çalgı grubu ya da tını karakteri tarif edilmiş olsa da, bu durum aynı zamanda icracının da yaratıcı yönünü ve estetik anlayışını yansıtabileceği seçimler yapmasının önünü açan bir serbestidir. Elbette bu çalgı seçimleri yapılırken bestecinin gürlük derecelerinin son derece düşük ve mümkün olduğunda eşit tutulmasına dair hassasiyeti göz ardı edilmemelidir. Çalgı kategorilerinden bir diğeri, eserde kullanılacağına dair bir talimat yazılmamasının, kullanımına engel teşkil etmediği çalgılardır. Örneğin ahşap gövdeli çalgılara eser açıklamasında ya da partiyon içinde hiç değinilmemiştir. Bu durum icracının woodblocks veya guiro kullanmasına engel teşkil etmez. Bu düşünceden hareketle icracının, farklı çalgı gruplarını ve farklı tınıya sahip çalgıları Feldman'ın gürlük ve denge konusundaki yaklaşımını gözeterak performansına dahil edebileceği sonucuna varılmıştır. Böylece çalgı seçimi konusunda bazı belirlenmiş hususlar olmasına karşın icracıdan icracıya, performanstan performansa değişebilecek oldukça geniş bir ihtimaller dizisi doğmuştur.

Çalgı seçimiyle doğru orantılı olarak elde edilen ses paleti de genişleme gösterebilir. Belirtilen ya da icracının seçtiği çalgılardan bağımsız olarak, Feldman eserin açıklama kısmında, baget veya malet kullanmaksızın icracının parmaklarını, elini ya da kolunun herhangi bir bölümünü kullanarak eseri çalmasını talep etmiştir. Vurmali çalgıların genel karakterini yansıtan alışlagelmiş birçok artikülasyonu saf dışı bırakan bu talep, dinleyiciyi sesleri rezonans ve sönümlenme süreleri üzerinden algılamaya yönlendirir. Bu durum ise, çalgı seçimi ve elde edilen ses paletinin keşfi süreçleri sonucunda tınının geri planda kalan bir renk unsuru değil, eseri oluşturan yapısal bir parametre olduğunu, besteci tarafından odak noktalarından bir tanesi olarak kabul edildiğini göstermektedir. Buna ek olarak bazı çalgı ve çalgı gruplarını farklı ses bölgelerinde kullanarak, tınıya ses yüksekliği ile derinlik kazandırılmıştır.

Feldman eser süresince tını üzerindeki kontrolünü yer yer arttırmıştır. *Şekil 4*'te hangi çalgı grupları tarafından seslendirilmesi gerektiği belirtilen kesitlere yer verilmiştir. Bu durum bestecinin belirli olanla belirsiz olan öğeler arasında kurduğu dengenin bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir.



Şekil 4. Tını tipinin sınırlandırıldığı kesitler

3. Performatif Belirsizlik ve İcracı Rolü

Besteci ve aynı zamanda *The King of Denmark* eserini icra etmiş bir vurmalı çalgı sanatçısı olan Pratt'e göre, eserlerin icrasında yorum sürecini yönlendiren iki temel bilgi kaynağı öne çıkar: Partisyonla birlikte verilen yazılı kurallar ve partisyon dışı bilgiler. Yazılı kurallar notasyonu açıklarken, partisyon dışı bilgiler besteciyle iletişim ya da analitik araştırma yoluyla elde edilir. *The King of Denmark* eserinde, Feldman'ın icra talimatları birtakım belirsizlikler içerdiğinden, eserin yorumlanması yazılı metnin ötesine geçen analitik bir yaklaşımı gerektirir (Pratt, 1987, s. 70). Bu analitik yaklaşım ile ilgili olarak Hanninen; Feldman'ın müziğinin analiz eden kişiden yoğun bir şekilde iç gözlem yapmasını, müzikal deneyimin niteliksel yönlerini araştırmasını ve buna uygun kavramsallaştırmalar ile metodolojiler geliştirmesini talep ettiğini ifade etmiştir (Hanninen, 2004, s. 228). Bu durumda icracıya, icra öncesi hazırlık sürecinde önemli bir sorumluluk yüklenmiş durumdadır.

Eserde icracının görevini, önceden belirlenmiş ritmik ya da ses yüksekliğine sahip bir yapıyı uygulamaktan ziyade kontrol edebildiği parametreler aracılığıyla kontrol edilemeyen parametreler üzerinde dolaylı bir etki alanı oluşturmak olarak niteleyen Pratt, bu sebeple icracıyı yalnızca eseri seslendiren değil, parametreler arası etkileşimi yöneten etkin bir özne konumuna yerleştirmiştir (Pratt, 1987, s. 75). Zaman kavramı ele alındığında, her bir kutucuğun MM 66–92 tempoya eşit olduğu belirtilmiş, icracıdan belirtilen tempo aralığında bir seçim yapması istenmiştir. Bununla beraber standart dışı kutucuklarda, icracıya ilk bakışta daha geniş bir özgürlük alanı tanınmış gibi görünse de bahse konu kutucukların kapladıkları hacmin gözetilmesi gerektiği, bu kutucukların yalnızca içerdiği sesler arasındaki ritmik ilişki bağlamında icracının özgürlük

alanının genişletildiği ve eserin temposunun icracı tarafından belirlenen tempoda devam etmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

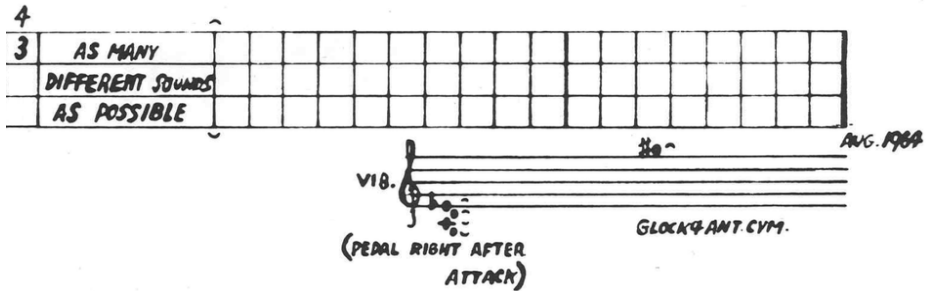
Eserin ritim konusundaki yaklaşımı, icracıya büyük bir özgürlük alanı tanır. Bu alan, standart dışı kutucuklarla genişletilirken, *cluster* ve Romen rakamlarının eş zamanlı icra edilmesi zorunluluğuyla yer yer kısıtlanır. Süsleme notalarının nasıl icra edileceğine dair besteci tarafından çizilmiş sınırlar olmayışı, bu konunun eserin ritim yaklaşımı ve icracının yorumu ekseninde değerlendirilmesine olanak tanır. Buna ek olarak *cluster*ların ses bölgeleri belirlenmiş fakat kaç sestene oluşacağı icracının takdirine bırakılmıştır. *Cluster*larla ilgili bir başka performatif belirsizlik ise eser genelinde yalnızca dört *cluster*ın hangi çalgı veya çalgı grubundan oluşacağını belirtilmiş oluşu, diğerlerinin tıpkı kaç sestene oluşması gerektiği gibi icracının tercihinin bırakılmış oluşudur.

Uzatılmış sesleri belirten kesik çizgiler ve kesik çizgilerle benzer işlev gören uzatma bağlarının hangi çalgı ya da çalgı grubuna yazıldığı partisyonda yer yer belirtilmiş, çoğunlukla hangi çalgı ya da çalgı grubu tarafından seslendirileceği icracının seçim alanına taşınmıştır. Bununla birlikte icracıya, uzatma etkisinin doğru bir şekilde sağlanması için uygun çalgının seçilmesi sorumluluğu da verilmiştir. İstenen etki belirliken hangi çalgı tarafından icra edileceği belirsiz olan bir başka konu *glissandolar*dır. Besteci zil/zil grubu *glissandos*u dışında, eserde yer alan *glissandolar*ın nasıl ve hangi çalgı veya çalgı grubuyla yapılacağı konusunda icracıyı yetkilendirmiştir.

Feldman'ın eser açıklamasında kullanılmasını belirttiği çalgılar, vibrafon, zil, gong, timpani ve çelik üçgen; partisyonda belirttiği çalgılar *glockenspiel* veya *antique cymbals*; hangi çalgı ya da çalgı grubu olduğu doğrudan ifade edilmeksizin genel bir başlık altında grupladığı çalgılar ise çan benzeri sesler ve deri yüzeyli çalgılardır. Bu kapsamda icracıya bırakılmış çalgı tercihleri, ses paleti, tınıyı, ses yüksekliğini ve genel olarak müziğin karakterini şekillendiren unsurların bir kısmının icracı tarafından belirlenmesi anlamına gelir. İracının seçilen ya da belirtilen çalgılar bağlamında önemli bir sorumluluğu, icra sırasında kullanılacak tüm çalgılarla eserin notasyonunda belirtilen beş ses bölgesine göre bir kurulum oluşturmaktır. İracının bir başka sorumluluğu ise, ses bölgelerine uygun bir şekilde oluşturulmuş kurulumdaki çalgıların nasıl icra edileceğini belirlemektir. Feldman, tüm çalgıların baget veya malet kullanılmadan parmaklar, el ya da kolun herhangi bir bölümüyle seslendirilmesini talep etse de; oluşturulan kurulumun niteliği de gözetilerek parmakların, elin ya da kolun herhangi bir bölümünün nasıl ve hangi kombinasyonlarla kullanılacağına dair tercihi yine icracıya bırakmıştır.

The King of Denmark eserinin genelinde belirlilik ve belirsizlik arasındaki denge, eserin son notasına kadar değişiklik göstererek sürmüştür. Daha önce

Zaman Kavramı ve Grafik Notasyonun İşlevi başlığı altında “AS MANY DIFFERENT SOUNDS AS POSSIBLE” ifadesi yazılı olan standart dışı kutucuğun, hem tını çeşitliliği hem de ses yoğunluğu açısından eserin zirvesi kabul edilebilecek kısmı olduğuna değinilmiştir. Eserin bahse konu standart dışı kutucuktan başlayarak sona doğru 23 kutucuktan oluşan kesiti belirlilik ve belirsizlik çerçevesinde ele alındığında, bu beş kutucuk hacme sahip standart dışı kutucuğun belirsizlik kavramının en yoğun kullanımı sebebiyle, belirsizlik açısından da eserin zirvesini teşkil ettiği söylenebilir. Bu kutucuktan yalnızca altı kutucuk sonra vibrafon partisinin porte üzerinde geleneksel notasyonla yazılması, bestecinin eser üzerindeki kontrolünü en yüksek seviyeye çıkarır. Vibrafon partisinde belirlenmiş ses yükseklikleri, pedal kullanımı ve uzatma bağı ile uzayan ses süreleri, icracıya seçim hakkı bırakmayan bir yazımdadır. Yalnızca, vibrafon partisi üzerine yazılmış eserin son notasının glockenspiel veya antique cymbals çalgılarından biriyle çalınabileceğinin belirtilmesi, icracıya tanınmış mikro düzeyde belirsizlik temelli bir serbestidir. **Şekil 5**'te nota örneğine yer verilen eserin son 23 kutucuğu, performatif belirsizliklerin en yoğun ve ardından en seyreltilmiş halde kullanımıyla, belirlilik ve belirsizlik kavramları arasında şekillenen Feldman paradoksunun zirvesini temsil eder.



Şekil 5. Feldman paradoksunun zirvesi

Teorisyen ve aynı zamanda *The King of Denmark* eserini icra etmiş bir vurmalı çalgı sanatçısı olarak Hills, sınırları belirlenmiş ve icracının tercihinin bırakılmış belirsizlikler nedeniyle *The King of Denmark*'ın her icrasının birbirinden farklı olacağını ileri sürmüştür (Hills, 2011, s. 50). Eserin her icrasında yeniden inşa edilmesi sebebiyle icracı salt yorumcu kimliğinden çıkarak besteciyle birlikte üretim sürecine dahil olan, eserin özü değişmeksizin kimliğine katkı sağlayan önemli bir figüre dönüşmüştür. Pratt ise Feldman'ın taleplerine paralel bir şekilde icracının eser içerisinde aldığı kararlarla eseri şekillendirmesi sebebiyle icracıyı eş besteci (co-composer) olarak nitelemiştir (Pratt, 1987, s. 73).

SONUÇ

Morton Feldman'ın *The King of Denmark* adlı yapıtı üzerine gerçekleştirilen bu analiz, bestecinin geleneksel kompozisyon sistemlerine karşı geliştirdiği özgün estetik anlayışının genel prensiplerini ortaya koymaktadır. Feldman, belirli bir ses organizasyonundan ziyade sonuçlarının önemli bir kısmı icracı tarafından belirlenen bir yaklaşım benimsemiş, sesi hiyerarşik ilişkilerden arındırmış ve onu saf bir fiziksel mevcudiyet alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Böylece, müziği çizgisel bir anlatı olmaktan çıkararak, zamanın bütünüyle yalnız bırakıldığı ve dinleyicinin beklenti üretmek yerine anlık tınısal yüzeye odaklandığı bir deneyim zeminine taşımıştır.

Eserin merkezinde yer alan grafik notasyon sistemi, zamanın kutucuklar aracılığıyla adeta mekana dönüşerek yeni bir boyut kazandığı özgün bir yapı sunar. Bu notasyon tercihi, ritmik kesinliği ve tını sürekliliğini askıya alarak, icracının algısal ve tınısal tercihlerini kompozisyonun yapısal bir unsuru haline getirmiştir. Analiz edilen yoğunluk verileri ve boş kutucukların oldukça önemli oranda oluşu (%37,19), sessizliğin Feldman'ın müziğinde sadece bir yokluk değil, seslerin fiziksel varlığını çevreleyen kurucu bir boşluk olduğunu ortaya koymaktadır. Zamanın çizgisel akıştan koparılarak bloklar halinde ele alınması, eserin yönsüz ve açık uçlu karakterini pekiştiren en temel unsur olmuştur.

Feldman, *The King of Denmark* eserinde bazı çalgı ve çalgı gruplarını spesifik olarak belirtmiş, baget ve malet kullanmaksızın eserin hangi koşullarda icra edilmesine dair bir sınırlama getirmiş olmasına karşın, çalgı seçiminde icracıya tanınan geniş inisiyatif alanı, ses paletinin nihai renginin icracının estetik anlayışına bırakıldığını göstermektedir. Bu durum, icracıyı sadece yazılı bir metni seslendiren bir aracı olmaktan çıkarıp, besteciyle yaratıcı bir iş birliği içine giren ve tınısal mimariyi bizzat inşa eden merkezi bir figür konumuna yükseltir.

Sonuç olarak *The King of Denmark*, eserde belirtilen belirli ve belirsiz parametreler, özgün notasyon yapısı ve icracının performans öncesi ve sırasında aldığı kararlar aracılığıyla Feldman estetiğini somutlaştıran bir yapı sunmaktadır. Böylece icracı, eş besteci konumuna gelirken, yalnızca bir icracıdan beklenen temel sorumluluklara yeni sorumluluklar eklendiğini de belirtmek gerekir. Bu analitik çerçeve ışığında, notasyon düzeyinde tamamlanmış bir eser olarak değil, her icrada yeniden inşa edilen bir yapı olarak nitelendirilebilecek *The King of Denmark* eserinin, Feldman'ın özgün estetik anlayışını yansıtan *soyut bir ses serüveni* olarak solo vurmali çalgı repertuarındaki önemli kompozisyonlardan biri olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Blum, E. (2008). *Notes on Morton Feldman's "The King of Denmark"* (P. Söderberg, Çev.). https://www.cnvill.net/files/mfblumking_eng.pdf
- Cline, D. (2016). *The graph music of Morton Feldman*. Cambridge University Press.
- Dohoney, R. (2022). *Morton Feldman: Friendship and mourning in the New York avant-garde*. Bloomsbury Academic.
- Feldman, M. (1965). *The King of Denmark* [Basılı partiyon]. C. F. Peters Corporation.
- Friedman, B. H. (2017). *Sekizinci Cadde'ye selamlar* (D. Dölek, Çev.). Lemis Yayınları. (Orijinal eserin yayın yılı 2000).
- Hanninen, D. A. (2004). Feldman, analysis, experience. *Twentieth-Century Music*, 1(2), 225–251. <https://doi.org/10.1017/S1478572205000137>
- Hills, C. S. (2011). *Graphic notation as means of musical gesture: Examining percussion works by John Cage, Morton Feldman, and Vinko Globokar* [Doktora tezi]. University of Kansas.
- Pratt, D. L. (1987). Performance analysis: Morton Feldman, *The King of Denmark*. *Percussive Notes Research Edition*, 25(3), 70–82.
- Ross, A. (2008). *The rest is noise: Listening to the twentieth century*. Picador.
- Sabbe, H. (1996). The Feldman paradoxes: A deconstructionist view of musical aesthetics. T. DeLio (Ed.), *The music of Morton Feldman* içinde (ss. 9–15). Greenwood Press.

BÜLENT AREL'İN BESTECİLİK ANLAYIŞINA BİR BAKIŞ: TEMA VE YEDİ ÇEŞİTLEME'NİN MÜZİKAL ANALİZİ¹

Baran Doğaç Ünal²

GİRİŞ

1919 yılında doğan Bülent Arel, elektronik müziğin öncülerindendir. Hayatında birçok zorlukla karşılaşmış ve bu zorlukları yaratıcı zekasıyla yenmiştir. Bu zeka şüphesiz kişiliğine de yansımıştır. Kendisi dur durak bilmeden çalışan, yorulmak nedir bilmeyen ve aklına bir fikir geldi mi gerçekleştirmeden duramayan birisinin izlenimini bırakmaktadır. Bülent Arel, İstanbul'da doğmuştur. Ailenin güçlü kadınları tarafından yetiştirilmiş ve çocukluğu içerisinde her zaman sanat ile iç içe büyümüştür.

Bülent'in çocukluğunda bütün aile, Şişlideki dörder katlı ikiz evlerinde, büyükanneler, büyükbabalar, Müzdan'ın ablası Semiramis ile kocası Ziya Bey, onların üç çocuğu, erkek kardeşleri genç elektrik mühendisi Hakkı Dayı bir arada otururlardı. Hakkı Dayı keman çalar, Semiramis ile Müzdan da ona piyano ile eşlik eder, sonatlar çalarlardı. (Ali, 2002, s. 19).

Bülent Arel'in elektroniğe olan ilgisinin, elektrik mühendisi dayısından geldiği düşünülmektedir. Onunla beraber büyümenin, Arel'in mekaniğe ve elektriğe olan yatkınlığının gelişmesinde büyük bir rol oynadığı düşünülebilir. Arel konservatuvara girene kadar, babasının tayinleri nedeniyle birkaç şehirde okumuştur. Galatasaray ortaokulunda okurken, tayin nedeniyle Ankara'da Taş Mektep'e gitmiştir. Bu şehirde, hayatının üzerinde büyük etkisi olmuş Zuckmayer ile tanışmıştır.

Babası Sâfi Bey Ankara'ya tayin edilince, Bülent de ortaokula Taş Mektep'te devam etti. Ankara'da, Hitler Almanyası'ndan kaçıp, Türkiye'ye sığınan ünlü piyanist ve pedagog Eduard Zuckmayer ile tanışması Bülent'in hayatının yönünün değişmesine neden oldu bir bakıma. Zuckmayer hem çok önemli bir müzik adamı hem de çok kültürlü bir insandı. Bülent'in piyanist ve besteci olarak yetişmesinde büyük yardımı oldu. (Ali, 2002, s. 25).

¹ 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.

² Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Bestecilik ve Müzik Teorisi Programı. dogacunal@baskent.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-2022-0524>.

Bülent Arel'in Zuckmayer ile ilişkisi hiç kopmamış ve hayatı boyunca irtibatla kalmışlardır. Arel lise devresine geldiğinde ise, yine babasının işi nedeniyle bu sefer Bursa'ya gitmek zorunda kalmıştır. Arel, 1942'ye kadar meslek olarak ne yapmak istediğine karar verememiştir. 1942'de konservatuvarın giriş sınavını kazanarak dönülmeyecek bir yola ilk adımını atmıştır.

Bülent, lise çağına geldiğinde babasının işi dolayısıyla Bursa'ya taşınmışlardı. Bursa Lisesi ne gidiyor, piyano çalışmaya ve beste denemeleri yapmaya devam ediyor, bu denemeleri Zuckmayer'e gönderiyordu ama henüz hayatında müzik, birinci derecede önemli bir yer tutmaya başlamamıştı. Uçak mühendisi olmak istiyordu önce, sonra lise son sınıfta felsefe ile ilgilenmeye başladı, tam o sırada âşık oldu ve sevdiği kız yüzünden hukuk fakültesine yazıldı. Sonunda ne olduysa oldu, 1942 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın giriş sınavına girdi ve kazandı. Dönüşü olmayan yola girmişti artık. Kompozisyon öğretmeni Necil Kâzım Akses, piyano öğretmeni de Ferhunde Erkin'di. Ernst Praetorius ile orkestra şefliği çalışıyordu. (Ali, 2002, s. 26).

Bülent Arel konservatuvarda çok başarılı bir öğrenci olmuştur. Araştırmanın konusu olan eseri de bu yıllarda daha öğrenciyken yazmıştır. "Konservatuvardaki ilk eseri viyola ve piyano için 1941 yılında yazdığı Sonatin'dir. Öğrencilik yıllarında büyük eser olarak 1. Senfoni, üflemeli çalgılar için Divertimento, yaylılar için iki dördütlü, solo piyano için Tema ve Çeşitlemeleri'ni besteler." (Ali, 2002, s. 28).

Bülent Arel, yıldız bir öğrenci olmasına rağmen konservatuvardan mezun olduğunda Fransa'ya gönderilmemiştir. "Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nün en parlak öğrencisi olarak tanındığı halde, mezun olduğu 1947 yılında açılan yurtdışı devlet bursu sınavına sokulmamış ve hocası Necil Kâzım Akses onun yerine Nevit Kodallı'yı Fransa'ya göndermekte bir sakınca görmemişti." (Ali, 2002, s.18).

Arel mezun olduktan sonra evlenmiş ve ataması başka şehire yaptırıldığından, Ankara'dan uzaklaştırılmıştır.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın yöneticileri ve hocaları, Bülent Arel gibi kültürlü, anadili gibi Fransızca bilen, konser piyanisti olabilecek teknik beceriye ve yorum olgunluğuna erişmiş, çok yetenekli bir besteciye mezuniyetten sonra ne yapacaklarını bilemezler. Paris'e Bülent'i değil de Nevit Kodallı'yı gönderirler önce. Sonra da Bülent'i Ankara'dan uzaklaştırmaya karar verirler; Bülent, o sıralarda İstanbul'da Yeşilköy Pansiyonlu İlkokulu'nda Dame Ninette de Valois'nın kurduğu ilk Türk bale okuluna müzik öğretmeni ve bale piyanisti olarak atanır. Bir çeşit göz önünden uzaklaştırmadır bu, ama Bülent, durumdan yararlanmayı bilir. Bale müzikleri bestelemeye başlar peş peşe. Eski Tarzda Bale Süiti, Haensel ve Gretel, Nasreddin Hoca bale müzikleri, bu bale piyanistliği döneminin ürünleridir hep. İstanbul'da kaldığı süre içinde İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda solfej ve armoni öğretmenliği de yapar Bülent Arel. (Ali, 2002, s. 28).

Askere gidene kadar Arel, bu süre zarfını İstanbul'da geçirmiştir. Askerlik sonrasında Ankara'ya geri dönmüştür. Konservatuvarda dersler vermiş, aynı zamanda Ankara Radyosu'nda tonmeister olarak çalışmaya başlamıştır. Bu sırada ilk evliliği bitmiştir. İkinci evliliğini Selma hanım ile yapmıştır. Bir süre böyle geçtikten sonra Bülent Arel'in hayatında çok önemli bir yere sahip olan Helikon derneğini Arel, eşi ve komşuları Bülent ve Rahşan Ecevit ile kurmuştur. "1952 yılında Bülent ve Selma Arel, komşuları ve yakın dostları Rasin ve Zerrir Arsebük, Bülent ve Rahşan Ecevit ile "Helikon" adını verdikleri bir dernek kurdular." (Ali, 2002, s. 32). Bu dernek ile birçok etkinlik yapılmış ve Ankara'nın sanat damarı beslenmeye başlanmıştır. Bülent Arel, bu dernekte hem müzik direktörü gibi çalışmış hem de orkestra şefliği yaparak eserlerinin seslendirilmesi için imkân yaratmıştır. Zaten onun hayatını değiştiren konserlerden biri de bu dernek içerisinde kurulan bir dördütlü ile gerçekleştirmiştir.

Bülent Arel 1957 yılında Ankara Radyosu Müzik Yayınları'nın şefliğine getirilmiştir. Bu görevde devam ederken eserleri 1957 yılında ilki gerçekleştirilen Ankara Müzik Festivalinde eserleri seslendirilmiştir. 24 Ocak 1957'de araştırmamızın da konusu olan *Tema ve Yedi Çeşitleme* eseri piyanist Selçuk Gündemir tarafından seslendirilmiştir. "24 Ocak 1957'de piyanist Selçuk Gündemir, Arel'in piyano için *Tema ve Çeşitlemeler*'ni çaldı." (Ali, 2002, s. 41). 1957 yılında müzik festivalinde sahnelenen eserinden sonra ona teklif edilen Rockefeller bursu, onun Amerika'ya gitmesini sağlamıştır. Bu burs ona teklif edilmeden önceki Ankara'da olan müzik festivali ve hayatını değiştirecek konser öncesini Filiz Ali şu şekilde aktarmıştır:

18 Ocak 1950 tarihinde Amerikalı şef Robert Lawrence yönetimindeki Riyaseticumhur Senfoni Orkestrası Bülent Arel'in 1. Senfoni'sinin ilk çalınışını gerçekleştirmişti. Hemen ertesi gün yine Ankara Müzik Festivali kapsamında Milli Kütüphane'de ilk çalınışı Helikon Kuartet'i tarafından gerçekleştirilen Kuartet ve Elektronikfrekansmetresi İçin Müzik ile Bülent Arel'in yaşamı tümüyle değişecekti. Konserde kullanılan elektronik aletlerden "sine-wave generator" ya da osilatörü Bülent Arel kendisi tasarlamış ve bir mühendis arkadaşının yardımıyla imal etmişti. Bunlara bir ses yükselticisi (audio amplifier), bir de hoparlör eklenmişti. Besteci, hoparlörü sahnede yarım ay biçiminde oturan kuartet üyelerinin tam ortasına koyduğu masanın altına yerleştirmiş ve masa örtüsünün altına gizlemişti. Kendisi de elinin altında kontrol panosu ile dinleyicilerin arasında oturuyordu. Yaylı çalgılar kuartetinin sesleri arasından ilk elektronik sesler duyulduğunda dinleyicinin nasıl şaşkına döndüğü görülmeye değerdi. (Ali, 2002, s. 42).

Filiz Ali'nin de alıntıladığı : Bülent Arel: *Eğitim problem olan bir konudur müzik* adlı Gösteri yazısında o geceyi ağızından şöyle aktarıyor:

1950'lerin sonunda yaylı çalgılar dörtlüsü ve elektronik bir cihaz için bir parça yazdım. O zaman elimizde elektronik cihazlar hazır yoktu. Bir mühendis arkadaşla benim isteğime göre bir tane osilatör yaptık. En ilkel usüllerle. O eski tramvay kontrolleri gibi bir tane kolu vardı osilatörün, bir de düğmesi vardı. Ben de ibrenin ucuna sıra sıra notaların adını yazdım. Kolu nereye doğru çevirirseniz o ses çıkıyordu. Bu osilatörlü ilk konseri de Ankara'da Milli Kütüphane'de yapmıştık. Hoparlörü masanın altına sakladık. Kimse görmesin, sürpriz olsun diye. Sonra masanın altından sesler çıkmaya başlayınca millet epey şaşırdıydı ve sevdilerdi parçayı. Zaten bu parça sayesinde ben Rockefeller bursu aldım. Konserde meğerse Rockefeller'in temsilcisi varmış. Konserden sonra benimle görüşmeye geldi, "burs ister misiniz?" dedi. Benim o zaman Amerika'dan filan haberim yok tabii. Avrupada Musique Concrète yapıyordu, ondan haberim vardı. Elektronik müzik ise başlangıç olarak vardı Avrupa'da ama o sırada bizim ülkeye plak filan gelmediğinden ne olup bittiğini izleyemiyorduk. (Ali, 2002, ss. 42-43).

Böylelikle 1959 yılında Arel'in Amerika macerası başlamıştır. Columbia – Princeton Elektronik Müzik Merkezinde Vladimir Ussachevsky, Otto Luehning ile beraber çalışmıştır. Burada müthiş bir çalışma temposuna girmiştir. Buradaki çalışmalarıyla Filiz Ali'nin aktardığına göre kendi dilini ve tekniğini geliştirmiştir (Ali, 2002, s. 47).

Avrupa'daki Paris ekolünün musique concrète yaklaşımı ile Köln'deki elektronische musik disiplininin farklı olarak bu okulun stüdyosu ne yapıyordu sorusuna İlhan Mimaroğlu, bu okuldaki sanatsal yönelimi şu şekilde aktarıyor;

Gerçi Columbia-Princeton okulu, herhangi bir ön ilkeyle işe girişmiş değildir. Luening ile Ussachevsky'nin ses kaynaklarına yönelirken önce çalgı sesleri kullanıp sonra bunlara doğa seslerini, hem de elektronik sesleri katma yolundaki geniş görüşlü ve deneyci tutumları okula verimli bir seçmeci toprak sağlamıştır. Ne var ki okulun araçlarının arasına RCA Synthesizer'inin katılması, yöneticiler arasına Milton Babbitt'in girmesi ve yalnız bu aygıt üzerinde besteler verme yolunu tutması, Columbia-Princeton örgütünün düşünsel kuruluşundaki seçmeci kimlikten ayrılarak yalnız elektronik seslere yönelen bir okul diye kendini tanıtan bir kimliğe bürünmesini etkilemiş, okula sonradan katılan besteciler arasında adları en çok duyululardan Bülent Arel ile Mario Davidovsky'nin kaynaklarını yalnız elektronik seslerde aramaları, bu ara elektronik müzik alanına geçici olarak yönelen Charles Wuorinen'in elektronik kaynaklı Time's Encomium adlı yapıtının Pulitzer ödülü kazanması, okulun söz konusu kimliğini güçlendirmiştir. (Mimaroğlu, 1991, s. 54)

Arel 1961 yılında başka bir teklif almıştır. Bu teklif Yale Üniversitesi'nde bir elektronik müzik stüdyosu kurma yönündedir. Arel, bu teklifi kabul etmiş ve stüdyo kurulana kadar New York ve New Haven arasında gidip gelmiştir. 1962 yılında stüdyo kurulduğunda bazı aletler için para çıkmadığı aktarılmıştır. Arel bundan dolayı birçoğunu kendi yapmak durumunda kalmıştır fakat üniversite

tarafından bir türlü elektronik müzik stüdyosu için bir türlü bağış bulunamamış ve olan ödenekler de git gide bitmiştir.

Parasızlıktan Yale stüdyosuna istediği gibi çalışabileceği aletler alınmıyor, Arel de Yale ile Columbia arasında mekik dokumaya devam ediyordu. Kara kara, Türkiye'ye dönmeyi düşünmeye başlamıştı. Yale'de "part-time" kompozisyon hocalığı, Columbia'da "part-time" asistanlık gibi tekliflerin hiçbirini gözü yemiyordu. Zaten Yale işi başlayalı beri doğru dürüst bir şey yazamamıştı. Kafasını hep bir aletin parçası ya da laboratuvarın vidası kurcalamaktaydı. Bülent Ecevit'e mektup yazarak Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Rockefeller'in yardımıyla bir elektronik müzik merkezi kurmayı teklif etti. Ecevit'ten olumlu yanıt gelince hemen harekete geçerek gerekli temasları kurmaya başladı. (Ali, 2002, s. 69).

Bülent Arel'in Amerika'da yaptığı çalışmalar gerçekten göz ardı edilemeyecek kadar öneme sahiptir. Müzik tarihine birçok eser kazandırmış, stüdyoların kurulmasında aktif görev almış, bestecilik için çok önemli isimlerle temas etmiş ve onlarla yan yana çalışmıştır. Varasè, Berio, Ussachevsky, Babbit, Bernstein gibi. Arel, 1962 yılında Türkiye'ye dönmüş ve ülkede 3 sene kalmıştır. 1965'te tekrar Amerika'ya dönerek hayatının sonuna kadar orada yaşamıştır. 24 Kasım 1990 tarihinde Amerika'da hayata gözlerini yummuştur. Filiz Ali'nin Bülent Arel'in yakın arkadaşı Ahmet Gürsoy ile yaptığı konuşma Bülent Arel'in son bizlere şöyle aktarmıştır.

O kadar kendine güveni olan bir insandı ki hastalığının mücadelesini bile her zaman kafasında yapıyordu. Kafasından başka diğer yerlerin çalışmıyor olmasına rağmen -ki kafası gayet güzel çalışıyordu- her konuda konuşuyorduk. Hastalığın verdiği bir yenilgi duygusu vardır. Bülent yenilgi diye bir şey bilmiyordu... (Ali, 2002, s. 153)

Genel olarak bir müzik analizinde kullanılan açıklamalar, karmaşık yapılar içerisinde kullanılan motiflerin gelişim serüvenini takip etmeyi zorlaştırmaktadır. Özellikle tema ve çeşitlemeler formunda, bir motifin eserin başından sonuna hangi aşamalardan geçtiğini sadece kelimelerle anlatmak, analizin nesnelliğini ve anlaşılabilirliğini azaltmaktadır. Bu çalışma geleneksel yöntemlerin yarattığı takip zorluğunu, renk kodlu bir görselleştirme sistemi kullanarak aşmayı ve motifsel gelişim sürecini nota örnekleri üzerinden somutlaştırarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç içerisinde şu soru doğal olarak çıkmaktadır:

Tema içerisindeki karakteristik motifleri kendilerine has renkler ile işaretleyerek bunların çeşitlemeler süresince gelişmesini renklerle ortaya koyarak takip sağlamak, bestecinin yazı diline anlamakta ne tür veriler sağlar?

Arel'in Bestecilik Anlayışı

Arel öğrenciyken anlaşıldığı üzere var olan, üslup ve yazı tekniklerini takip etmiştir. Fakat öğrencilik eserlerinden sonra birçok yeni teknik deneyerek kendi dilini bulmuştur.

Görüldüğü gibi, hocası olan ilk kuşak bestecilerin etkisinde kalarak izlenimcilik ve yeni klasikçilik gibi akımlara yöneldiği öğrencilik yıllarından sonra 12- perde ve dizisellik gibi çağdaş teknikleri keşfeden, 1958 yılından itibaren elektronik müziğin olanaklarını kullanarak bu alanda dünya çapında öncü bir besteci haline gelen Arel, musiki inkılabının dikte ettiği sentez anlayışından tam anlamıyla koparak batı müziğinin o gün ortaya çıkmakta olan çağdaş tekniklerine yönelen ilk cumhuriyet dönemi bestecisi olmuştur. (Işıklı, 2018, s. 45-46)

Arel'in mükemmeliyetçi karakteri tabii ki onun yaratım sürecine de etki etmiştir. Filiz Ali'nin kitabında aktardığı Arel tarafından Usmanbaş'a yazılan mektupta, yaratıcılık sancıları çeken Bülent Arel'in, besteciliği ve müziğin kalitesini ne kadar ciddiye aldığı açıkça ortaya konulmuştur. “Bir gün önce yazdığımı saçma buluyorum... anlayacağın, suratımda bir besteci maskesiyle gezmekten usandım. Artık geri dönmek imkânını da bulamadığım için buna ömrümün sonuna kadar bir mahkûmiyet gibi katlanacağım. Zombiler gibi ruhsuz, şahsiyetsiz, ölü şeyler yaratmaya mecburen katlanacağım.” (Ali, 2002, s. 49).

Kalitesiz yaratımın onu ne kadar üzdüğü ve bundan ne kadar şikayetçi olduğu ortadadır. O müziğine her zaman kendi renklerini yapan bir ressam gibi yaklaşmıştır. “Benim elektronik müzik anlayışım tamamen malzemesini kendi yapan Orta çağ ressam veya heykelticisinin durumu, her rengi, her sesi, her saniye için kendin yapacaksın...” (Ali, 2002, s. 53). Arel'in gerektiğinde bir notayı ya da sesi, istediğine (aklındakine) ulaşana kadar derinlemesine düşünen, bunu da eserlerine yansıtan bir bestecilik anlayışı olmuştur. Daha öğrencilik yıllarında yazdığı *Tema ve Yedi Çeşitleme*'deki tınısal derinlik ve büyük çerçevedeki motiflerin gelişimi fikri, bu derinlemesine düşünme yaklaşımının bir ilk izlenimi olduğu düşünülebilir. Elektronik müzik yazarken de akustik müzik yazarken de onun yaklaşımı budur.

Benim maksadım tamamen duyulmadık sesler yaratmaktır. Ben işin başına gittim doğrudan doğruya. En sade ses dalgalarıyla, onları üst üste koyarak, yeni ses renklerine gittim. Ayrıca da seslerin başlangıcını ve sonunu, sönüşünü değiştirerek, yani sesin zarfını-“envelope” deriz biz ona değiştirerek, muhtelif “timbre”ler yaratmaya çalıştım. Elektronik müziğe bir katkı daha var. a-o-u-ü gibi sesli harfleri sedalandıran şeylere “formant” denir. Mesela aynı sese, aynı perdeye “a” da dedirtebilirsiniz, “ü” ya da “o” dedirtebilirsiniz. Benim müziğimde bu vardır. Elektronik müziğe “formant”ları kattım ve onları kontrol etmeyi öğrendim. (Ali, 2002, s. 47).

Arel, sıfırdan malzemeyi yaratmalı düşüncesini, Helikon derneğini kurduğunda ve resim sergileri açarken aynı şekilde kullanmıştır. 1956'da açtığı sergiden sonra o zamanlar müzik yazamadığında resim yaptığını ve eski olandan sıkıldığı için daha olmamış olanı, yani yeniye aradığını aktarmıştır. *Bülent Arel'in Ankara Yılları (1940 - 1965): Müzik, Radyo ve Siyaset* adlı

makalede, Nahide Işık Demirakın ve N. Işıl Demirakın, Bilge Karasu'dan şu şekilde aktarmıştır; “Yazısında Arel’in “Musiki yazamadığım zaman resim yaparım... eski olandan sıkıldığım için yeniyi ararım” dediğini aktaran Karasu, Arel’in hem müzik hem de plastik sanatlarda bu çeşit şeyleri ilk yapanlardan biri olmasının müzik yapıtlarından daha önemli olmadığını söylemiştir.” (Karasu, 1959, akt. Demirakın & Demirakın, 2019, s. 330).

Arel, *Tema ve Yedi Çeşitleme*’yi yazarken de, elektronik müzik bestelerken de aynı yaratım süreci ve kendine müstesna yaratım dilini kullanır. *Stereo Electronic Music No.1*’de doğuşkanları sistematik biçimde kullanıp polifoniye ön planda tutmuşken, akustik müzikte ise motifsel gelişimi tınısal derinliklerle işlemiştir. “Bülent Arel’in, doğuşkanları sistematik ilişkiler içerisinde kullanması, bir yandan sesleri birbiriyle ilişkilendirirken, diğer yandan, açık ve şeffaf tınılar elde etmesine yol açmaktadır. Doğuşkan frekanslarının üst üste eklenerek kullanılması, aynı zamanda, polifonik düşünceyi ve tınısal çok katmanlılığı ön plana taşımaktadır.” (Boran, 2007, s. 91).

Davidowsky’nin aktardığına göre Bülent Arel, ritmik yapıları oluştururken Türkçe kelimelerin fonetiklerinden yararlanmıştır. “Bülent Arel ritimleri oluştururken Türkçe kelimeler kullanırdı ve kelimelerin fonetiklerini ve ritmik yapılarını müziğindeki ritimlerle özdeşleştirirdi. Dil, müzik için gerçekten çok önemlidir ve Arel bu bağdaştırmayı çok iyi yapardı.” (Davidowsky, 2002, s. 55).

Arel’in Amerika’daki çalışmalarını, kişiliğini ve önemini onun asistanı Mario Davidowsky şöyle aktarıyor;

Eğer Bülent Arel’in müzikteki önemini soracak olursanız, benim kanımca, 1959’da en önemli elektronik müzik bestecisi olduğunu söyleyebilirim. Bir Stockhausen, bir Berio ya da Amerika’daki besteciler kadar önemliydi. Ne yazık ki, bazen tarih doğru insanları doğru yerlere yerleştirmiyor. Sunu bir kez daha söylemem gerekir ki Bülent Arel 1960 ve 61’de New York’daki en önemli elektronik müzik bestecisiydi ve bu üzerinde konuşulması gereken ve bilinmesi gereken çok önemli bir olgudur. Bülent Arel kendini ön plana atmazdı. Ticaretle değil, müzikle ilgilenirdi ve çok idealist biriydi. Örneğin, birşeyler yapardı ve onunla işi bittiğinde hemen başka yollara yönelirdi. Bir önce yaptığı üzerinde durarak onu pazarlama düşüncesinde değildi. (Davidowsky, 2002, s. 50).

Anlaşıldığı üzere Bülent Arel’in yaratım anlayışı sadece müzik yazıp geçmek ya da yüzeysel bir anlatım değildir. Bu anlayış onun müziğinde kendini belli ettiği gibi, yazdığı mektuplardaki dile ve hayatını yaşayış biçiminde bile kendini göstermektedir. O gerektiğinde kendi renklerini icat eden, bir nota üzerine bile uzun uzun düşünen, aklındaki müziğe ulaşana kadar denemekten yılmayan ve ulaştıktan sonra hemen başka yeniliği arayan bir bestecidir.

Yöntem

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi kullanılarak, Bülent Arel'in *Tema ve Yedi Çeşitleme* adlı eseri üzerinde motifsel form analizi yapılarak bestecilik tekniğinin betimsel analizi yapılmıştır.

Araştırma Modeli: Çalışma, Bülent Arel'in *Tema ve Yedi Çeşitleme* eserinin motifsel gelişim mantığını ortaya koymayı hedefleyen nitel ve betimleyici bir incelemedir. Çalışma, eserin motiflerini veri olarak kabul eder ve bu verilerin çeşitlemeler içerisindeki evrimini araştırır.

Analiz Yöntemi: Çalışmanın yöntemi temanın içerisindeki ana motiflerin saptanması, bu motiflere özel renkler atanarak belirlenmesi ve motiflerin eserin bütününde aynı renkler aracılığıyla izinin sürülmesine dayandırılmıştır. Bu bağlamda motifin doğuşu ve sonrasındaki dönüşümleri görsel olarak ortaya dökülmüştür. Bu çalışma Rudolph Reti'nin *The Thematic Process in Music* adlı eserinde ortaya koyduğu *Tematik Süreç* modelini ilham alan bir analizdir. Analizde kullanılan renk kodlu motif takibi, Reti'nin *tematik kontur ve motifsel dönüşüm* olarak tanımladığı bir eserin birbirinden farklı yüzey yapılarının altındaki ortak motifsel çekirdeği saptamaya yönelik sistematik yaklaşımdan ilham almıştır, aynı değildir (Reti, 1951). Reti'nin ortak paydayı bulma düşüncesi bu araştırmada motiflerin nerelere evrildiği üzerinden yorumlanmıştır.

Veri Kaynakları: Çalışmanın birincil kaynağı, New York merkezli American Composers Edition (BMI) tarafından yayınlanan bestecinin el yazması partisyondur. Analizin tamamı bu partiyon üzerinden gerçekleştirilmiş ve araştırmada yer alan nota örnekleri aynı partisyondan alınmıştır. İkincil kaynakları ise bestecinin hayatı hakkında ya da besteciliğiyle alakalı yapılan çalışmalardır. Bu kaynaklardan alıntılar yapılarak ve kaynakçada belirtilerek kullanılmıştır.

Analiz Kriterleri: Kriter olarak karşılaştırmalı motifsel form analizi, renk kodlu ayrıştırma ile yapılmıştır. Bu bağlamda temadaki karakteristik her motif öznel renkler atanarak gösterilmiştir. Operasyonel olarak çeşitlemelerdeki sözü geçen motiflerden geliştirilen (varye edilen) kesitler, aralık, yön, ritmik karakter ve bestecinin kullanım seçimleri esas alınarak, ait oldukları ana motifin rengiyle işaretlenmiştir. Böylece eserin bütününde motifsel süreklilik, görsel bir veri setine dönüştürülmüştür.

Sınırlılıklar: Çalışmanın odağında motifsel gelişim ve dönüşümlerin yer alması sebebiyle diğer analiz parametreleri kapsam dışında tutulmuştur.

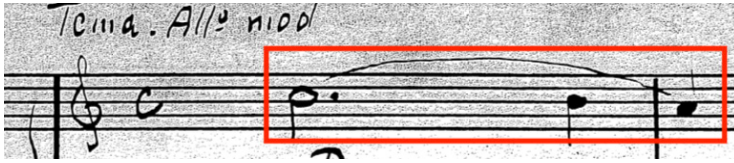
Araştırma içerisinde LLM modeli olan Gemini, ChatGPT ve NotebookLLM editör olarak, kaynakçaların düzenlenmesi ve formata uygun yazım yönünden kullanılmıştır.

Bulgular

Tema ve Yedi Çeşitleme

Eser, Bülent Arel'in öğrencilik eseridir. Piyanist Selçuk Gündemir'e ithaf edilmiştir. El yazmasının sonuna attığı tarih, eserin bitişini 11 Şubat 1947 olarak işaretlemiştir. Eser tema ve yedi çeşitlemeden oluşmaktadır. Eser boyunca geliştirilen motifler, ana tema içerisinde bulunmuş ve her biri bölümü geldikçe detaylandırılarak açıklanmıştır. Ana tema, 16 ölçüden oluşan tema sunuşu içerisinde 4 ölçü a1, 4 ölçü a2, 4 ölçü a3, ve 4 ölçü b1'den oluşmaktadır. Eserdeki yedi çeşitleme, bahsi geçen cümlelerdeki motiflerin gelişmeleriyle kurgulanmıştır. Yani eser klasik bir anlayışla bestelenmiş tema ve çeşitlemelerdir. İlhan Usmanbaş 16 ölçülüden oluşan çeşitlemeyi küçük çeşitleme olarak tanımlamıştır. “Çeşitleme biçimlerinin üç türünün karşılaştırmalı tablosunda görüldüğü gibi ayrılıklar daha çok “tema”nın uzunluğuyla yakından ilgilidir. Chaconne’da sekiz ölçülük bir bölmeli bir biçim iken Küçük Çeşitleme’de 16 ölçülük çift dönem ya da iki bölmeli biçimdir.” (Usmanbaş, 1974, s. 76).

Bu durumda eser çift dönemli küçük çeşitleme tanımına uymaktadır. Eser incelenirken gelişen her motife öznel olarak renk atanmıştır. Söz konusu motifler şu şekildedir



Görsel 1. Ana tema birinci ölçü

Çeşitlemeler içerisinde kırmızı ile gösterilen do, si ve la notaları gelişecektir. Bu gelişme aynı renk ile gösterilecektir.



Görsel 2. Ana tema ikinci ölçü

Çeşitlemeler içerisinde renk ile gösterilen motifler gelişecektir. Bu gelişme aynı renkler ile gösterilecek ve yeri geldikçe nasıl geliştikleri açıklanacaktır.



Görsel 3. Ana tema üçüncü ölçü



Görsel 4. Ana tema yedi ve sekizinci ölçü

Çeşitlemeler içerisinde de gelişecek olan bazı motifler, tema içerisinde de gelişmeye devam etmişlerdir. Sarı ile gösterilen gecikme fikri, ileride farklı armonik bir anlatım ile gelişecektir. Bu gelişme, yeri geldiğinde aynı renk ile gösterilecek ve açıklanacaktır.



Görsel 5. Ana tema on iki on ve on altıncı ölçü arası

Görsel 5'ten de gözlemlenebileceği gibi motifler, tema içerisinde gelişmelerine devam etmektedirler. Mavi ile gösterilen kesitteki kromatik yapı, ilerleyen bölümlerde farklı anlatımlarla gelişecektir. Aynı renk ile gösterilmeye devam edilecektir.

Birinci Çeşitleme

Birinci çeşitleme a1'in ilk motifinin la üzerinden aşağıya yönde gelişmesiyle başlar. Bu ana motif ritmik olarak kısaltılmış, iniş yönü aynı tutulmuş fakat

aralıkları tersten kullanılmıştır. Sekizlik nota değeri ile ara parti yazılma fikri ise, ana temanın eşliğinden geliştirilmiştir. Aşağı yönde gelişen motif çeşitlemenin beşinci, dokuzuncu ve on üçüncü ölçüsünde aynı yaklaşım ile geliştirilmiştir.



Görsel 6. Birinci çeşitleme birinci ölçü

Beşinci ölçünün sol elinde gelen yeşil ile gösterilmiş motif, ana temanın üçüncü ölçüsünde sağ elde gelmiştir. Böylelikle ana temanın içerisindeki ana motiflerden birisi eşliğe geçirilerek melodik odak noktasından alınmış ve eşlik figürüne geliştirilmiştir. Bu gelişim sırasında ritmik ve tınısal bir dönüşüm yaşamamış sadece motifin sadece görevi değişmiştir. Ana tema, beşinci ölçüde gelen sağ eldeki akorların, alt partisine gizlenerek yatay ve dikey bir bütünlük içerisinde geliştirilmiştir. Yine beşinci ölçüde çeşitlemenin ilk gelişim fikri aynı anda ana tema ile beraber aynı üslupla geliştirilmiştir. Altıncı ölçüde yine aynı partide (alto) yeşil motifin ritmik genişletme ile çeşitlendirilen bir gelişmesi mevcuttur.



Görsel 7. Birinci çeşitleme dört, beş ve altıncı ölçü

Birinci çeşitlemenin dokuzuncu ölçüsünde, ana temanın ikinci ölçüsünde kullanılan suslu eşlik fikri(mor), burada ana vuruşlara getirilerek ritmik olarak geliştirilmiştir. Mor motifin aynı zamanda sessizliği tanıtırması, ritmik bir kısaltma olarak da gelişiminin bir göstergesidir. Temanın ana motifi (kırmızı) kendi içerisindeki eşliğin dahil edilmesiyle ile kontrpuantal bir yapıda gelişmeye devam etmektedir. Bu durum, temanın motiflerinin birbiriyle iç içe geçerek varyasyonel dokuyu zenginleştirdiğini kanıtlamaktadır.



Görsel 8. Birinci çeşitleme dokuzuncu ölçü

Bahsi geçen mor ile işaretlenmiş geliştirilen motif, kendisini on ve on birinci ölçüde sessizliğin genişletilmesi ve mor motifin kullanımının arttırılması ile geliştirmeye devam etmiştir. Bu dokunun üstünde ise sonrasında gelecek olan kromatik gelişime kulakları hazırlayan bir pasaj yazılmıştır.



Görsel 9. Birinci çeşitleme on ve on birinci ölçü

Eserin ana motifi, birinci çeşitlemenin sonunda gelişimini sürdürürken, ana temanın sonundaki kromatik (mavi) pasaj, birinci çeşitlemenin sonunda da yapısal bir paralellik oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Bu mavi pasaj, kromatik bir üslup ile yazılmış ve ana temanın sonundaki gibi, majör minör akor gecikmesi ile birinci çeşitlemenin sonuna yerleştirilmiştir.



Görsel 10. Birinci çeşitleme on iki, on üç, on dört, on beş ve on altıncı ölçü

Birinci çeşitleme de ana tema gibi on altı ölçü sürmüştür, fakat formu pekiştirmek için başa dönülmesi yönünde çeşitlemenin sonuna dönüş işareti konulmuştur.

İkinci ve Üçüncü Çeşitleme

İkinci ve üçüncü çeşitleme, üçüncü çeşitlemeden, ikinci çeşitlemenin başına dönmesi yönünde direktif verildiği için beraber incelenmiştir. İkinci çeşitleme, ana motifin sağ elde aşağı yönde gelişmesiyle başlamıştır. Burada ana tema sağ elde bire bir hatırlatılırken, eşlik fikrinde ise kromatik hem inici hem de majör-minör değişim fikri bir pasaj olarak birleştirilmiş ve iki çeşitlemede de enerji tutmak adına bir süreklilik halinde geliştirilmiştir. Bu gelişim fikri üçlü aralıklarla bir süreklilik olarak tasarlanmıştır.



Görsel 11. İkinci çeşitleme bir ve ikinci ölçü

Görsel 12’de sarı renk ile belirtilen ana temanın sonundan gelen motif, birinci çeşitlemenin sonunda kullanılan majör-minör değişim/gecikme fikri, besteci tarafından burada bir çözülme olarak kullanılarak geliştirilmiştir. Böylelikle ana tema, birinci çeşitleme ve burası yapısal bir bütünlük içerisine sokulmuştur. Ana temada yeşil ile işaretlenen ve birinci çeşitlemede eşlik dokusunda kullanılan motif, ses değişimine uğrayarak burada çıkıcı bir yapıda geliştirilmiştir.



Görsel 12. İkinci çeşitleme üçüncü ölçü

İkinci çeşitleme içerisinde ana motif, beşinci ve altıncı ölçüde tekrar gelmiştir. Eserin sekizinci ölçüsünde ana kırmızı motif, fa diyez ile sol elde yukarı yönde ses değişimine uğratılmış ve aynı yeşil motifin ön plandan

çekilmesi gibi ana motifin bu parçası da burada eşlik olarak geliştirilerek kullanılmıştır. Söz konusu motif bu sefer de yeşil renkteki motif ile birbirine geçirilmiş kontrpuantal bir yapıda kurgulanarak on, on birinci ve on ikinci ölçüde gelişmeye devam etmiştir.



Görsel 13. İkinci çeşitleme altı, yedi, sekiz, dokuz, on ve on birinci ölçü

Üçüncü çeşitleme, ana kırmızı motifin aralık yönlerinin değiştirilmesi ile geliştirilerek başlamıştır. İkinci çeşitlemedeki sürekliliği sağlayan üçlü aralıklarla kurgulanmış eşlik yapısı, bu çeşitlemenin sol elinde armonik ve kromatik yapı içerisinde yine yeşil, sarı ve mor motiflerin sürekliliği ile kurgulanarak eşlik dokusu ortaya çıkartılmıştır. Böylelikle ikinci çeşitlemeden süre gelen ritmik enerji korunmuş ve çeşitlemeler birbirine bağlanarak kurgusal yapı bütünlük içerisinde tutulmuştur.



Görsel 14. Üçüncü çeşitleme bir ve ikinci ölçü

İkinci ve üçüncü çeşitleme on altı ölçü süresince kurgulanmıştır. Üçüncü çeşitleme içerisinde yeni bir motif değişim fikri tanıştırılmamış, yoğun olarak ana kırmızı motifin gelişimi ile yazılmıştır.



Görsel 15. Üçüncü çeşitleme on iki, on üç, on dört ve on beşinci ölçü

Dördüncü Çeşitleme

Dördüncü çeşitleme dizisel pasajlar ve ana kırmızı motifinin, sol elde ritmik eklemeler ile gelişmesiyle kurgulanmıştır. Ana motif olan do, si la inici motifin, burada çıkıcı olarak la, si bemol, do re bemole dönüştürüldüğü gözlemlenmiştir.

Bu motifin eşliğinde ise besteci, küçük ikili aralıklarla, çıkıcı yönde hareket eden bir eşlik motifi kurgusu yapmıştır. Bu kurgu, sarı renkle gösterilen motifin ritmik daraltma uygulanarak işleme motifine dönüştürülmesinin gelişimi üzerinden yapılmıştır. Sol elde bahsi geçen motif durmadan çeşitlemenin ritmik karakterini önceki iki çeşitleme gibi tutmuştur. Besteci böylelikle, çeşitlemeler arasındaki süreklilik kurgusunu sağlamlaştırmıştır. Dördüncü çeşitleme, ritmik daraltmalarla ve ritmik dokunun kurguda artırılmasıyla gelişmeye devam etmiş ve tekrar işareti ile başa dönmüştür. Çeşitleme diğer çeşitlemeler gibi on altı ölçüden oluşmuştur.



Görsel 16. Dördüncü çeşitleme birinci ölçü



Görsel 17. Dördüncü çeşitleme on ikinci ölçü ritmik motifin dönüşümü

Beşinci Çeşitleme

Beşinci çeşitleme ana kırmızı motifinin, zaman işaretinin değiştirmesi yönünde, ritmik değerlerin başkalaştırmasıyla gelişerek başlamıştır. Beşinci çeşitleme üç partili bir yazıma sahiptir. Çeşitleme, 31 ölçüden oluşmuş ve tekrar işareti ile başa dönmüştür. Beşinci çeşitleme içerisinde önceki çeşitlemelerden gelişen birçok pasaj gözlemlenmiştir.



Görsel 18. Beşinci çeşitleme birinci, ikinci ve üçüncü ölçü

Ana motif aşağı yönde hareketleyken, eşlik için sonrasında kromatik pasajlara dönüşecek bir melodik minör dizisi kullanılmıştır (mavi). Bu fikir, önceki çeşitlemelerde mavi ile işaretlenen pasaj ve motiflerdeki kromatik yapı ile birleşmiş ve çeşitleme içerisindeki kurguda eşlik yapısını oluşturulmuştur. Kurgusal olarak besteci genel kompozisyonda, bu fikri ikinci, üçüncü ve dördüncü çeşitlemedeki eşlik fikri ile bağlanmıştır. Alto partisinde, sekizinci ölçüsünde gelen motif, ana temanın üçüncü ölçüsünde kullanılan ve yeşil ile işaretlenen motifle tını olarak aynıdır, fakat ritmik olarak burada genişletilerek ve eşlik dokusuna alınarak gelişmeye devam etmiştir.



Görsel 19. Beşinci çeşitleme yedi, sekiz ve dokuzuncu ölçü

Çeşitlemede bas partisinde gelen pasajlar genellikle eşlik halindedir, fakat bu eşlik içerisinde de gelişimler mevcuttur. Genellikle kromatik bir yazıya sahip olan bu partide, onuncu ölçüde başlayan dizisel genişletme, üçüncü çeşitlemedeki kromatik dizisellelikle bağ kurmuştur. Bu eşlik fikri üçüncü çeşitlemede aşağı doğru iken burada yukarı doğru bir kurguda geliştirilmiştir.



Görsel 20. Beşinci çeşitleme on, on bir, on iki, on üç, on dört ve on beşinci ölçü

Görsel 20’de onuncu ölçüde geliştirilen pasaj, bas partisinde kromatik bir gelişim sergilemektedir. Bu pasajın kurgusu, kromatik mavi, majör-minör sarı ve durağan mor motifinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu fikir, on dokuzuncu ölçüde alto partisinde, inici yönde gelerek ve sonrasında çıkıcı yönde değiştirilerek, altı ölçü boyunca gelişir ve yirmi beşinci ölçüde beşinci çeşitlemeye partileri taşır. Böylece bu pasaj kurgusu, içerisinde bulunduğumuz dokuyu ana kırmızı motife taşıyan bir taşıyıcı köprü görevi üstlenmiş olur.



Görsel 21. Beşinci çeşitleme on dokuz ve yirminci ölçü



Görsel 22. Beşinci çeşitleme yirmi beşinci ölçü

Çeşitleme, ana motifin tekrar hatırlatılması sonrasında, inici sol, fa, mi, re motifinin ritmik başkalaşımıyla (yeşil) gelişerek majör akorla üzerinde sona erer.



Görsel 23. Beşinci çeşitleme yirmi altı, yirmi yedi, yirmi sekiz, yirmi dokuz, otuz ve otuz birinci ölçü

Altıncı Çeşitleme

Altıncı çeşitleme, tamamen dikey bir yazı ile bestelenmiştir. Bestecinin bu yazıyı, bilinçli olarak seçtiği ve eserin genelindeki yatay yazıya bir kontrast olması için kurguladığı düşünülmektedir. Dikey yazının dokusallığı içerisindeki eserin ana kırmızı motifi, altere edilerek ve sırası değiştirilerek blok halinde geliştirilmiştir. İkinci ölçüde ise, aralıkları değiştirilerek akorların üst seslerinde gelişimine devam etmiştir.



Görsel 24. Altıncı çeşitleme bir, iki ve üçüncü ölçü

Altıncı çeşitleme, bu motifin tekrarları üzerine kurulmuştur. Motifin her gelişinden sonra ikişer ölçülük taşıyıcı bir kurgu kullanılmış ve motif, her gelişinde kendini küçük yinelemelerle hatırlatmıştır. Bu değişimler şu şekildedir; motifin ikinci gelişinde bas partisi değişmiş, üçüncü gelişinde ise tekrar armonik bir değişime uğrayarak gelişmeye devam etmiştir. Bu aynı motif üzerindeki ısrar, akorların bas seslerinin değiştirilmesiyle farklı armonik dokularında duyurulmuştur.



Görsel 25. Altıncı çeşitleme beş, altı, yedi, sekiz, dokuz ve onuncu ölçü

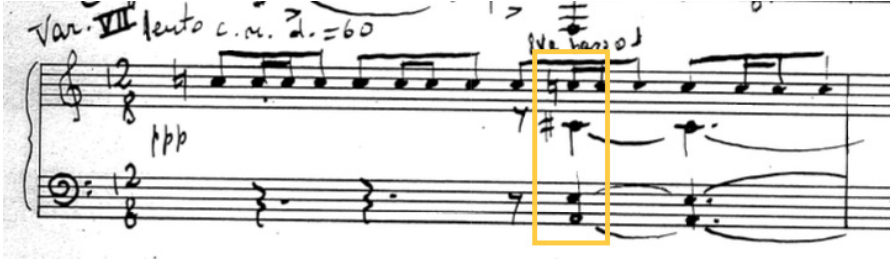
Altıncı çeşitlemenin bu armonik yoğunluğu sadece son üç ölçüde değişmiştir. Bitiş hissini güçlendirmek için yatay yazıya yer verildiği düşünülmektedir. Bu yatay yazı ise ana temadan gelen yeşil renk ile işaretlenmiş motifin sesleri değiştirilerek ve nota eksiltmesi ile türetilmiştir. Altıncı çeşitleme içerisinde kullanılan bazı akorlar, yedinci çeşitlemede kullanılmıştır. Bu çeşitlemeler arası gelişim fikri yedinci çeşitleme içerisinde irdelenmiştir.



Görsel 26. Altıncı çeşitleme on sekiz, on dokuz ve yirminci ölçü

Yedinci Çeşitleme

Yedinci çeşitleme do sesi üzerinde ritmik bir pedalla başlamış ve altıncı çeşitlemenin armonik gelişimini devam etmiştir. Bu ritmik kurgu, üçüncü, dördüncü ve beşinci çeşitlemelerde motif birleşmeleriyle yazılmış kromatik pasajların kontrpuanına bir tezatlık yaratmış ve eserin genel kurgusu altında birleşme sağlamıştır. Çeşitleme, ana temanın sonunda kullanılan majör-minör sarı motif gelişimini burada blok bir majör-minör akoru olarak geliştirmiştir.



Görsel 27. Yedinci çeşitleme birinci ölçü

Altıncı çeşitleme içerisinde kullanılan iki akor, yedinci çeşitleme içerisinde gelişime devam etmiştir. Bu akorlardan ilki, görsel 28’te turuncu ile işaretlenmiş fa diyez, sol, mi bemol akorudur. Bu akor altıncı çeşitlemenin on ikinci ölçüsünden si notasının alterasyonu yapılarak alınmıştır. Altıncı çeşitlemede akor, mi bemol bası üzerinde sol, si ve fa diyez iken, yedinci çeşitlemede çevrilerek, si notası do notasına altere edilerek, fa diyez, sol mi bemol, do bloğuna dönüşmüştür.



Görsel 28. Yedinci çeşitleme ikinci ve üçüncü ölçü



Görsel 29. Altıncı çeşitleme on bir ve on ikinci ölçü

Çeşitleme, 12/8’lik dört zamanlı bir yapı üzerine kurulmuştur. Ritmik pedalın yaratabileceği monoton etkiyi kırmak adına ölçü sonlarına bağlar konulmuştur. Bu bağlar ile yapılan aksatmalar yoluyla, ritmik yapı ve armonik ritim giderek devingen bir karaktere bürünmüştür.



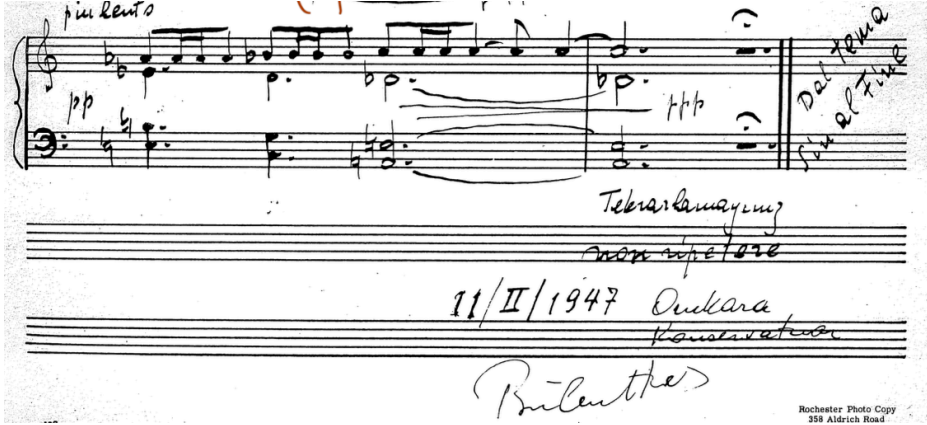
Görsel 30. Yedinci çeşitleme dört, beş, altı ve yedinci ölçü

Eser turuncu ve sarı renkli iki akor arasında değişimlerle ve ritmik pedal içerisindeki nota değişimleri ile altıncı çeşitlemeye atıf yaparak gelişmeye devam etmiştir.



Görsel 31. Yedinci çeşitleme sekiz, dokuz, on ve on birinci ölçü

Görsel 31’de görünen mavi ile işaretlenmiş akor, altıncı çeşitlemenin birinci ölçüsünün son akorundan türetilmiştir. Görsel 24’den gözlemlenebilir. Eser gelişimini, sarı renkle işaretlenmiş majör-minör akoru içerisinde, mavi ve turuncu akorların yer değiştirmesi ve araya eklenen geçiş akorlarıyla sürdürülen armonik devinim ile tamamlamıştır. Bu tamamlanış sonrasında ana temaya geri dönülmesi direktifi verilmiş ve temanın son bir kez, bire bir anımsanmasıyla eser sona ermiştir.



Görsel 32. Yedinci çeşitleme on altı ve on yedinci ölçü

SONUÇ

Araştırmada Bülent Arel'in piyano için yazdığı öğrencilik eseri *Tema ve Yedi Çeşitlemeler* üzerinden Arel'in öğrenciyken bestecilik anlayışının nasıl olduğu sorusu ışığında; Tema'nın nasıl bir yaklaşımla geliştirildiği incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda çeşitlemelerin genel olarak 16 ölçü olarak kurgulandığı, tema ve temadan türetilen motiflerin çeşitlemeler boyunca nasıl bir gelişim sergilediği araştırılmıştır. Arel'in o zamanlardan oluşmaya başlamış besteleme tekniğinin onun hayatına ve eserlerine nasıl yansıdığı, yakınlarına yazdıkları mektuplardan ve hakkında yapılmış araştırmalardan aktarılmıştır.

Tema tonal bir yapıda, iki büyük cümleye ayrılarak kurgulanmış ve toplam on altı ölçüden oluşmuştur. Tema içerisinde, gelecek çeşitlemelerde kullanılacak toplam altı tane motif bulunmuştur. Her bir motife bir renk atanarak nota örnekleri ile gösterilmiştir.

Birinci çeşitleme içerisinde gelişim ana motife, nota eklemesi ve kromatik değişiklikler ile oluşmuş fakat bazı motifler olduğu gibi aynen kullanılmıştır.

İkinci çeşitlemede, birden fazla motif renginin karışımı ile oluşmuş bir eşlik yapısı yazılmıştır. Bu çeşitleme içerisinde ana motifin kendisini aynen hatırlatması ve sonrasında farklı renkteki motifler ile karıştırılarak geliştirildiği gözlemlenmiştir.

Üçüncü çeşitleme, ikinci çeşitlemenin eşlik yapısını, aynı üslupla ara partide kromatik olarak geliştirmiştir. Ana motifin nota sırası ve ritmik değerleri değiştirilerek geliştirilmiştir. Eser bu şekilde yatay bir yazıyla devam ederek sona ermiştir. Tekrar işareti ile ikinci çeşitlemenin başına bağlanmıştır.

Dördüncü çeşitleme, yatay bir yazıda, enerjik bir ritmik karaktere sahiptir. İşleme on altılık notalar bu sefer ara partide olan ana motifin başkalaştırmış haline eşlik ederek, ritmik devinimi taze tutmuştur. Bu bahsi geçen işleme motifinin, ana temanın sonundaki gecikme motifinden (sarı) türetildiği gözlemlenmiştir.

Bu yapı ritmik değerlerin sıkıştırılması ile dördüncü çeşitlemenin sonuna kadar devam etmiş ve dönüş işareti ile başa dönmüştür.

Beşinci çeşitleme, zaman işaretinin tekrarını kırmak adına 6/8'lik zaman işareti içerisinde yazılmıştır. Ana motif 6/8'lik ölçüde üst partide getirilmiştir. Eşlik partisi ise mavi renkteki kromatik yapıyı, melodik minör çatısıyla geliştirmiştir. İnci yeşil motif, ana motifin hemen arkasından eklenerek gelişime devam etmiştir.

Çeşitlemenin onuncu ölçüsünde, beşinci çeşitlemenin ikinci ve üçüncü ölçüde kullanılmış kromatik dizi, dört ölçü boyunca kendini hatırlatıp gelişmiştir. Bu kromatik dizi, eser içerisindeki mavi, sarı ve yeşil renkteki motiflerin birleşmesiyle oluşturulmuştur. Partiler arasına dağılan bu yazı, gelişmeye devam etmiştir. Yirmi beşinci ölçüde gelen çeşitlemenin ana motifinin kendini son kez hatırlatmasıyla çeşitleme sona ermiştir.

Altıncı çeşitlemede ilk kez yatay bir yazı yerine, dikey bir yazı tercih edilmiş ve ana motif akorlar arasındaki seslere dağıtılarak gizlenmiştir. Armonik yapı ve ritim gelişmiş ve çeşitlemenin sonuna kadar devam etmiştir. Bu çeşitleme içerisindeki belirli akorlar, yedinci çeşitlemede aynı şekilde kullanılarak geliştirilmiştir. Bu gelişimler ve akorlar çalışma içerisinde nota kesitleri ve özel renkler ile verilmiştir.

Eserin son çeşitlemesi olan yedinci çeşitleme, üst partide bir do pedalı ile 12/8'lik ölçüde ritmik kalıpla başlamıştır. Bu ritmik kalıp, eserin sonuna kadar devam etmiştir. Üst partide gelen, pedal sesi olan do notasının, yukarı aşağı yönde ikili aralıklar ile geliştirilerek kurgulandığı gözlenmiştir. Yedinci çeşitlemedeki blok akorların ikisinin, altıncı çeşitleme ile arasındaki bağlantıları çalışma içerisinde gösterilmiştir. Eser ana temanın tekrar bire bir hatırlatılmasıyla sona ermiştir. Bestecinin el yazmasına düştüğü tarih, eserin 11 Şubat 1947'de tamamlandığını işaret etmiştir.

Bülent Arel'in bu veriler doğrultusunda öğrencilik eserinde bile derinlemesine düşündüğü ve alışla gelmiş bir form çerçevesinde dahi özgün kalmayı başardığı gözlemlenmiştir. Eser içerisindeki çeşitlemeler arasındaki gelişim fikirleri ve bu fikirlerin bestecilik yönünden uygulanışı, bu düşünceyi desteklemektedir. Araştırmada konu alınan eserin, Arel'in hayatının sonraki aşamalarında; özellikle kendi dilini bulması bağlamında, banal olmamanın ve bestecilik anlayışının açık bir habercisi olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ali, F. (2002). *Elektronik müziğin öncüsü Bülent Arel*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arel, B. (1947/2016). *Tema ve yedi çeşitleme: Theme and seven variations for piano*. American Composers Edition.
- Boran, İ. (2007). *Elektronik müzikte analog dönem ve Bülent Arel'in Stereo Electronic Music No. 1 adlı yapıtı* [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 204427).
- Davidovsky, M. (2002). Bülent Arel, elektronik müzik ve günümüzde bestecilik sorunları (İ. Boran, Çev.). *Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Dergisi*, (3), 50-55.
- Demirakın, N. İ., & Demirakın, N. İ. (2019). Bülent Arel'in Ankara yılları (1940–1965): Müzik, radyo ve siyaset. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 321–342.
- Işıklı, M. T. (2018). *Kuşak ve çağdaşlık sorgulaması üzerinden ikinci kuşak Türk bestecilerinde resmi ideolojiden kopuş ve sosyal yabancılaşma* [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 529896).
- Mimaroglu, İ. (1991). *Elektronik Müzik*. Pan Yayıncılık.
- Reti, R. (1951). *The thematic process in music*. The Macmillan Company.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte biçimler*. Milli Eğitim Basımevi.

BAHADIR ÇOKAMAY’IN “FIBONACCI’NİN HAVARİLERİ” BAŞLIKLİ ESERİNİN İNCELENMESİ¹

Mehmet Fatih Turan²

GİRİŞ

Türk şef ve besteci Bahadır Çokamay³ (1981) pek çok farklı stilde ve topluluk için eserler bestelemiştir. Bestecinin solo, piyano, koro, oda müziği ve orkestra için pek çok eseri bulunsa da 2025 yılında bestelediği “Fibonacci’nin Havarileri” başlıklı pikolo ve klarnet için bestelediği eseri, hem stil hem de topluluk olarak 2017 yılında; anlatıcı, piyano, flüt ve klarnet için bestelediği “Olympos’un Kor Ateşi” eseri ile birlikte ayrı bir konuma sahiptir. Bu eserler çağdaş müzik yazısının birçok özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Çokamay şöyle açıklamıştır:

“Extended teknikleri kullandığım ilk eserim Olympos’un Kor Ateşi (2017) benim için bir dönüm noktasıdır. Buradan saygıyla ve minnetle anmak istediğim Mete Sakpınar hocamın bu eseri yazmam için teşviği olmasa daha empresyonist bir çizgide müzik yazmaya devam edecektim. Bu ilk eserimden sonra çalgıların farklı icra teknikleri daha da ilgimi çekmişti. Uzun zamandır fırsatını bulamadığım bir kurguydu esasında, sanırım zamanını bekliyormuş...” (Bahadır Çokamay, kişisel iletişim, 30 Haziran 2026).

“Fibonacci’nin Havarileri” eserinde ölçü çizgilerinin olmamasının (bazı istisna durumlar dışında) yanında, tam ton dizisi (*whole tone scale*) kullanımı birer örnektir. Bu örnekler Erik Satie’de de görülebilir. Satie, ölçü çizgisini kaldırarak özgün bir notasyon yaratmış, tam ton dizisi gibi kulağın yabancı olduğu diziler kullanmıştır (Akıncı, 2021, s. 142). Eser içinde Pierre Boulez’in dinamikler, ritim, ses rengi ve atak türleri arasında hiyeraşi olmadığını savunarak öncüsü olduğu yeni serializmden (Akıncı, 2021, s. 142) de esinlenmeleri fark etmek mümkün olsa da bu esin, serial kuralları kapsamamıştır.

1 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.

2 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>

3 Ayrıntılı bilgi için; <https://bahadircokamay.com/incelenebilir>.

Fibonacci'nin Havarileri

“Fibonacci'nin Havarileri”, 2025 yılında Bahadır Çokamay tarafından, “Çağdaş Müzik Platformu”nun siparişi üzerine bestelenmiştir. Eser, 4 Ocak 2026 tarihinde Çağdaş Müzik Platformu tarafından düzenlenen “Görülmeveni Duyma: 4 Ocak Dünya Braille Günü Farkındalık Etkinliği”nde ilk kez seslendirilmiştir. İlk seslendiriliş Pulse Ensemble üyelerinden Seray Seyhan (pikolo) ve Dide Keleşoğlu (klarnet) tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Kampüsü, Kongre ve Kültür Merkezi Büyük Salonu'nda gerçekleştirilmiştir.



Görsel 1. Fibonacci'nin Havarileri eserinin ilk seslendirilişinden. Soldan sağa: Seray Seyhan, Dide Keleşoğlu (Çağdaş Müzik, 2026).

Görme engelli bireylere ithafen gerçekleştirilen “Görülmeveni Duyma” organizasyonu bünyesinde yer alan dokuz besteci (Bahadır Çokamay, Efe Özkan, Sude Ergen, Dildar Say, Mehmet Fatih Turan, Evrim Demirel, Koray Sazlı, Turgut Onur Avdan, Ozan Özgüç), seçtikleri dokuz farklı renk için yeni eserler bestelemişlerdir (Çağdaş Müzik Platformu, 2026). Çokamay tarafından altın rengi seçilmiş, eser bu renge atfen bestelenmiştir. Besteci eserin siparişi ve renk seçimi sürecini şu şekilde açıklamıştır:

“Eseri besteleden önce sevgili Mehmet Fatih Turan aracılığıyla Efe Özkan ile tanıştırıldım ve beni Çağdaş Müzik Platformu adındaki bir oluşuma davet ettiler. Bu oluşumun fikri ve organizasyonunu çok beğendim. Seve seve yer alacağımı söyledim. Ardından bu platformun ilk etkinliğinin 4 Ocak 2026 “Dünya Braille Günü” için “Görülmeveni Duyma” mottosuyla yapılacağını öğrendim. Belli renkler ve enstrümantasyon türleri vardı. Ben de bu renkler arasında en ilgi çekici olarak altın rengini ve birbirinden zıt karakterli ancak birbirini tamamlayan pikolo flüt-klarnet kombinasyonunu tercih ettim. Benim için de farklı bir besteleme süreci olacaktı (Bahadır Çokamay, kişisel iletişim, 30 Haziran 2026).”

“Fibonacci’nin Havarileri” eserinde Çokamay’ın hem altın rengi seçmesi hem de başlıkta İtalyan matematikçi Leonardo Fibonacci’ye doğrudan gönderme yapması, Fibonacci dizisi ile altın oran arasındaki bilinen ilişki düşünüldüğünde anlamlı bir bütünlük oluşturur. Bu isim tercihinin karşın eserde stokastik veya Fibonacci dizisi kullanılarak yapılan bir besteleme yaklaşımı görülmemiştir. Dolayısıyla Fibonacci göndermesi teknik değil, kavramsal düzeyde kalmaktadır. Çokamay şu şekilde açıklamıştır:

“Seçtiğim rengin altın olması ilk olarak doğanın kusursuzluğunu bize anlatan altın oran ve dolayısıyla Fibonacci’yi aklıma getirdi. Ardından bunu başka dikkat çekici bir unsurla birleştirmeliyim dedim. Bu arada müziğin içinde altın oran ile ilgili matematiksel bir öge olmadığı doğru. Bence sayılar bize her zaman doğru söylemiyorlar. Sayıların arkasında başka bir giz, başka bir karanlık var. Sayısal zekaya sahip olamamanın getirdiği duygusal zekâ belki de bana bunları söyletiyor; bilemiyorum. Havari kelimesi de adı üzerinde on iki havariden geliyor. Eseri bitirdikten sonra bu çalgı ikilemesi ya da başka topluluklar için de seriyi tamamlayacağım on iki parça olacak. Yani her bir eser bir havariyi anlatacak gibi bir durum. Evet karşıdan bakıldığında eklektik durabilir ancak bir besteci yazdığı ve adını koyduğu müziğiyle dinleyici üzerinde biraz provakatif olmalı, merak ettirmeli (Bahadır Çokamay, kişisel iletişim, 30 Haziran 2026).”

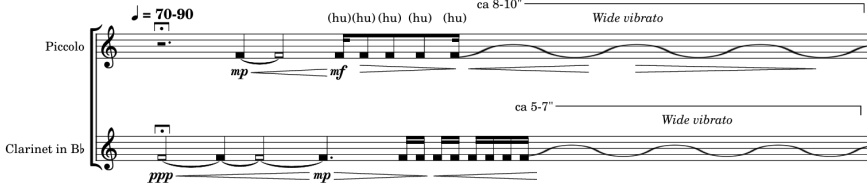
İnceleme

Eser pikolo ve si bemol klarnet için bestelenmiş, herhangi bir ölçü rakamı ve dört istisna dışında ölçü çizgisi kullanılmamıştır. Dinamikler *ppp* (*pianississimo*) ve *fff* (*fortississimo*) gibi geniş bir spektruma dağıtılmış; tempo, dörtlük notaya 70-90 bpm (*Beats per minute*) olarak belirtilmiştir.

Eser, klarnet tarafından gerçekleştirilen *ppp* dinamiğindeki nefes sesi (*air sound*) tekniği ile başlamıştır. Bu teknik iki dudak arasına alınan enstrüman⁴ ağızlığının kapatılıp içine hava üflenmesi veya nefes alınmasıyla gerçekleştirilir (Önertürk, 2022, s.11). Bu tekniğin icracı notlarında belirtilen perdede ve ağızlığın içine üflenerek gerçekleştirilmesi gerektiği belirtilmiş, notasyon olarak kare nota başları seçilmiştir. Klarnet altıncı vuruşa doğru *crescendo* yapmış ve *mp* (*mezzopiano*) dinamiğine ulaşmıştır. Dördüncü vuruşta üst portede klarnete katılan pikolo, *mp* dinamiğindeki nefes sesi tekniği ile klarnete katılmış, *mf* (*mezzoforte*) dinamiği ile daha baskın bir rol izlemiştir. Pikolo partisinde yedinci vuruştan itibaren notaların üzerine “hu” heceleri yazılmış, icracının bu heceleri söyleyerek tekniği seslendirmesi istenmiştir. Bu bölümde klarnetle birlikte ritmik bir hareketlilik de görülmüştür. Sekizinci vuruşta pikolo, geniş vibrato tekniğine geçerek yaklaşık sekiz ila on saniye boyunca farklı bir tını oluşturmuştur. Bu tekniğe *crescendo* ve *decrescendo* ifadeleri eşlik etmektedir; ancak söz konusu dinamik dalgalanmalar yalnızca pikoloya özgüdür. Bu

4 Önertürk çalışmasını flüt özelinde yapmış olsa da bu genişletilmiş tekniklerin pikolo, alto flüt ve bas flütte de uygulanabilmesi sebebiyle (Flute Colors, ty) bu çalışmada “enstrüman” kelimesi tercih edilmiştir.

tercih, pikolonun klarnetten ayrılarak öne çıkmasını ve daha baskın olmasını sağlamıştır.



Şekil 1. Fibonacci'nin Havarileri eserinin ilk portesi (Çokamay, 2025, 1).

Eserin durağan atmosferi ikinci portede pikolo tarafından gerçekleştirilen *ff* (*fortissimo*) dinamiğindeki ıslık (*whistle*) tekniği ile kesintiye uğramıştır. ıslık tekniği, enstrüman deliğine çok yavaş ve ince bir hava akımı yollanması ile elde edilir ve ıslık sesini andırır (Önertürk, 2022, s.10). Bu kısımda *slap tongue* gibi genişletilmiş teknikler (*extended techniques*) kullanılmış, pikolo fa sesi üzerine yerleşmiş ve geniş vibrato tekniğine dönmüştür. Modern müziğin vazgeçilemez tekniklerinden biri olan bu teknik (*slap tongue* veya *pizzicato*), dilin dudak arasına alınarak hava üflemeden tu-ta-tü vokallerinin kullanılması sonucu oluşur (Önertürk, 2022, s.30).

Klarnet partisinde ise “*Press the keys with your fingers while blowing air*” (hava üflerken parmaklarıyla tuşlara bas) şeklinde bir ifade yer almış, pikolonun geniş vibrato tekniğine farklı tını teknikleriyle eşlik etmiştir. Eser tını çeşitliliği yönünden oldukça zengindir. Eserin prömiyerinde yer alan pikolo sanatçısı Seray Seyhan, besteci ile yaptığı çalışmalarda Çokamay’ın özellikle eserdeki tınlar ve efektler üzerine durduğuna dikkat çekmiştir. Çokamay şöyle açıklamıştır:

“Eserin adı, kurgusu, çalgılama arasında organik bir bağ yok. “*Open design*” diyebiliriz. Dinleyici ve icracı bu isimden ve müzikten alması gerekeni alır, bir süre hafızasında taşır ve bir süre sonra günlük yaşamına devam eder. Eserdeki tek planlı kurgu atmosfer yaratma çabası diyebiliriz (Bahadır Çokamay, kişisel iletişim, 30 Haziran 2026).”

Enstrümanlar yedinci porteye kadar eş zamanlı ilerledikleri kısımlarda genel olarak farklı doku ve tınılarda varlık göstermiş, yedinci porte sonrasında birbirlerine tını ve doku olarak daha yakın olmuşlardır. Enstrümanlar ses bölgesi olarak genellikle (on dokuzuncu porte istisna sayılabilir) birbirlerine oldukça yakındır.

İkinci portede yalnızca klarnete ait bir tekrar işareti (ilk ölçü çizgisi) göze çarpar. Pikolo partisinde ise on altılık nota değerinde, dört ila altıncı oktavlar arasında seyreden staccato notalar yer alır; enstrüman, beşinci oktavdaki fa# ve sol sesleri üzerinden tremolo yaparak klarnetin üzerinde salınır. Bu bölümde klarnet, do-fa#, do#-sol ve re-la b olmak üzere üç ayrı tremolo gerçekleştirmiştir.

Bu tremololar, do-do#-re ve fa#-sol-la# ekseninde ilerleyerek kromatik bir yürüyüş oluşturmuş, triton aralıkların birbiri ardına kullanılmasıyla gerilim giderek yoğunlaştırılmıştır. Re-la# tremolosunun tamamlanmasının ardından tekrar işareti sebebiyle bu tremolo yinelenmiştir. Tremolonun ve kromatik yürüyüşün tekrarının hemen ardından her iki enstrümanda da ani bir *pp* dinamiğine düşülmüş; kromatik yürüyüş, iki enstrümanın birlikte gerçekleştirdiği glissandolarla son bulmuştur. Seray Seyhan bu kısmın icra yönündeki zorluğunun üzerinde durmuş ve yapılan görüşmede şöyle bahsetmiştir:

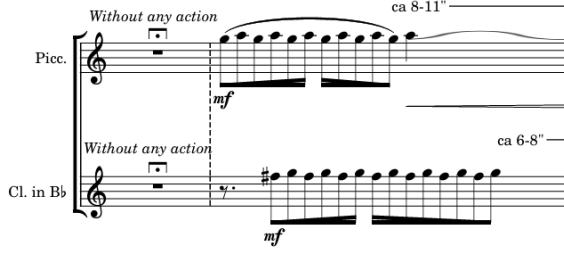
“Flütte sıklıkla karşımıza çıkan geniş vibrato, whistle, slap tongue gibi teknikleri ilk defa pikolo ile seslendirdim. Dolayısıyla bu eseri icra etmek benim için farklı ve faydalı bir deneyimdi. Beni en zorlayan kısım üçüncü dizekteki kromatik çıkış oldu. Besteci bu kısımda ikinci oktavdan başlayarak kromatik sesler içeren bir diziyle mümkün olan en tiz notaya ulaşılmasını istiyor. Her ses arasında da glissando tekniği var. Pikolo çok tize çıkabildiği için burada klarnetin kromatik çıkışı benimkinden daha kısa sürüyordu, dolayısıyla ritmi gittikçe hızlandırarak en üst noktaya aynı anda ulaşmamızı hedefledim. Fiziksel olarak da bu gamda çok fazla nefes harcamam gerekti (Seray Seyhan, kişisel iletişim, 27 Haziran 2026).”

İki enstrümanda da yukarı yönde iki adet ok sembolü yer almış, bu sembol çalınabilecek en tiz sesin seslendirilmesi gerektiğini belirtmek için kullanılmıştır. Glissando ile *pp* dinamiğinden *ff* dinamiğine taşınan enstrümanlar kullanılmış olan sezura ile anlık bir sessizliğin ardından *fff* dinamiğinde çalınabilecek en tiz sesi seslendirmeleri gerektiği yazılmıştır. Çokamay, burada yukarı bakan ok sembolüne ek olarak *“as high as possible”* ifadesini de nota üzerine yazmış, ek olarak birlik notada uzun puandorg kullanmıştır.

Şekil 2. Fibonacci'nin Havarileri eserinin iki ve üçüncü porteleri (Çokamay, 2025, 1).

Bu yüksek desibel ve frekanstaki tınının karşıtı, dördüncü portenin ilk vuruşunda görülmüştür. Birlik nota uzun puandorg burada da kullanılmış, iki enstrüman için de *“Without any action”* ifadesi not edilmiştir.

2



Şekil 3. Fibonacci'nin Havarileri eserinin dördüncü portesi (Çokamay, 2025, 2).

Bu sessizlikle beraber diğer bir ölçü çizgisi (kesik çizgi) kullanılmıştır. Sessizlik, pikolo ve klarnetin *accelerate* ve *decelerate* nota bağları ile bozulmuştur. Bu figür pikolo partisinde la sesi ile geniş vibrato tekniği yapılması ile bitirilmiş, klarnet *accelerate* ve *decelerate* nota bağlarını sürdürmüştür. Pikolo partisi, geniş vibratoyu la minör 7 arpeji ve ıslık tekniği ile bitirmiştir. Bu figürün bir varyasyonu beşinci portede klarnet partisinde tekrar edilmiş, la b minör 7 arpeji ve *slap tongue* tekniği kullanılmıştır. Bu figürlerin ardından yeni bir ölçü çizgisi kullanılmıştır. Bu ölçü çizgisinde diğerlerinden farklı olarak puandare kullanılmıştır.

Yedinci porte "Güvenli bir tempoda" ifadesinin kullanıldığı, görece eserin geri kalanına kıyasla görece daha geleneksel çizgide ilerleyen bir bölümdür. Bölüm yedi ve on sekiz numaralı porteler aralığında sürmüştür. Bölümde üç ayrı ritmik kalıp kullanılmıştır. Bunlardan birincisi, 16'lık üçlemeler; ikincisi, dört 32'lik ve bir 8'lik nota; üçüncüsü ise iki 32'lik ve bir 16'lıktır. Bu cümlelerin her biri üç porte uzunluğundadır. Dokuzuncu portenin sonunda cümlelerin bitmesinin ardından, onuncu portede aynı cümle bir küçük ikili pes sese transpoze edilmiştir. Bu transpoze iki enstrüman için de aynı şekilde yapılmıştır. Seray Seyhan yapılan görüşmede bu kısımdan şöyle bahsetmiştir:

"Öncesinde müzik daha değişken ama sakın bir yapıya sahipken burada birden ritmik bir bölüm geliyor. Bu kısım ortak bir tempo ve aynı ritimlere sahip olduğumuz için beraberlik açısından çok daha rahat bir bölüm oldu. Bu kısımda, zor pasajlar olmasına rağmen müziğin yükselen enerjisi ve stabilitesi ile daha özgüvenli bir performans sergilediğimizi düşünüyorum (Seray Seyhan, kişisel iletişim, 27 Haziran 2026)."

Güvenli bir tempoyla

Şekil 4. Fibonacci'nin Havarileri eserinin yedi – onuncu porteleri (Çokamay, 2025, 3).

13. portede 7. portelerdeki pikolo partisi klarnete, klarnet partisi ise pikoloda kullanılmıştır. 16. portede klarnet partisi bir büyük ikili tiz sese transpoze edilmiş, 18. porte ile birlikte bölüm bitirilmiştir.

Şekil 5. Fibonacci'nin Havarileri eserinin on dokuzuncu portesi (Çokamay, 2025, 6).

19. portede iki ayrı figür (hücre) kalıbı kullanılmış ve porte yaklaşık 30 saniye sürmüştür. Şekil 5 örneğinde de görüldüğü gibi ilk 20 saniyelik kısımda zıt dinamikler kullanılmış, her iki enstrüman da farklı zamanlarda crescendo ve decrescendo yapmıştır. 10 saniyelik kısımda ise iki enstrümanın da dinamik hareketleri paralellik göstermiştir. Seray Seyhan yapılan görüşmede bu kısımdan şöyle bahsetmiştir:

“Aslında ölçü sayısının olmaması aramızdaki iletişimin daha da artmasını sağladı. Bu durumdan dolayı iki partiye de hâkim olmamız ve icra sırasında diğer partiyi sürekli olarak takip etmemiz gerekti. 19. dizekteki gibi kısımlarda hep birbirimizle iletişimde kalıp ona göre hareket ettik. Bu da aramızdaki müzikal diyalogu epey güçlendirmiş oldu (Seray Seyhan, kişisel iletişim, 27 Haziran 2026).”

The image shows two systems of musical notation for measures 20 and 21. The top system is for measure 20, starting at 'ca 20'' and ending at 'ca 25''. It features a Piccolo (Picc.) part and a Clarinet in Bb (Cl. in Bb) part. The Piccolo part has a melodic line with dynamics: *mf*, *ff*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *fff*. The Cl. in Bb part has a melodic line with dynamics: *mp*, *f*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, *mf*, *f*, *pp*, *fff*, *p*, *mf*, *pp*, *f*, *fff*. The Cl. in Bb part is divided into four measures, each with a red box highlighting a specific interval: 'Whole Tone', 'E b m7', 'Whole Tone', and 'Kromatik'. The bottom system is for measure 21, starting at 'ca 25''. It features a Piccolo (Picc.) part and a Clarinet in Bb (Cl. in Bb) part. The Piccolo part has a melodic line with dynamics: *p*, *f*, *ff*, *p*, *pp*, *mf*, *p*, *ff*, *p*. The Cl. in Bb part has a melodic line with dynamics: *fff*, *mf*, *mp*, *B2*, *p*, *pp*, *B2*, *mf*, *p*, *B2*, *fff*, *f*, *mf*, *mp*, *B2*, *fff*, *p*, *mf*, *B2*, *f*, *mf*, *B2*, *mp*, *f*, *B2*, *fff*. The Cl. in Bb part is divided into four measures, each with a red box highlighting a specific interval: 'K2', 'K2', 'K2', and 'K2'.

Şekil 6. Fibonacci'nin Havarileri eserinin 20-21. porteleri (Çokamay, 2025, 6).

20 ve 21. portelerde tüm notalar nota sapları olmadan yazılmış, her bir nota için farklı bir dinamik kullanılmıştır. İki icracı da notaları “uj!” hecesiyle birlikte seslendirmiştir. Şekil 6 örneğinde olduğu gibi 20. portede klarnet partisinde tam ton dizisi mi b minör 7 arpeji, tekrar bir tam ton dizisi ve kromatik dizi görülmüştür. 21. portede ise bir küçük ikili aralığın ardından bir büyük ikili aralığın ardışık olarak kullanıldığı bir dizi kullanılmış, her iki enstrümanda da farklı dinamikler yer almıştır.

22. portede klarnet partisinde üçüncü portede de görülen “hava üflerken parmaklarınla tuşlara bas” şeklinde bir ifade yer almış, pikolo partisinde birlik notaların yanına çeşitli grafik çizimler yapılmış, “ord. overblow/tones (no flutter)” şeklinde bir ifade düşünülmüştür. Pikolo icracısı *mf* dinamiğinden *fff* dinamiğine doğru ilerlemiş, çizilmiş olan grafik baz alınarak icracının o grafiği yansıtan bir icra gerçekleştirmesi istenmiştir.

The image shows two systems of musical notation for measure 22. The top system is for the Piccolo (Picc.) part, featuring a melodic line with dynamics: *mf*, *fff*, *mf*, *fff*. The bottom system is for the Clarinet in Bb (Cl. in Bb) part, featuring a melodic line with dynamics: *mf*, *fff*, *mf*, *fff*. The Piccolo part is divided into two measures, each with a red box highlighting a specific interval: 'ord. overblow/tones (no flutter)' and 'ord. overblow/tones (no flutter)'. The Cl. in Bb part is divided into two measures, each with a red box highlighting a specific interval: 'ord. overblow/tones (no flutter)' and 'ord. overblow/tones (no flutter)'. The Piccolo part has a graphic line above the staff, and the Cl. in Bb part has a graphic line below the staff. The Piccolo part has a text instruction: 'Press the keys with your fingers while blowing air.'

Şekil 7. Fibonacci'nin Havarileri eserinin 22. portesi (Çokamay, 2025, 7).

23 ve 24. porteler “ad libitum” ifadesiyle yazılmıştır. Pikolo partisinde bir ikilik, dört 32’lik ve bir dörtlükten oluşan bir ritmik kalıp; klarnet partisinde ise bir dörtlük, dört 32’lik, ve bir sekizlikten oluşan bir ritmik kalıp kullanılmıştır. Bu ritmik kalıplarda pikolo *p* dinamiğinden *f* dinamiğine; klarnet ise *f* dinamiğinden *p* dinamiğine doğru hareket etmiştir. Bu portelerde tekrar görece geleneksel bir yazıya dönmüştür. Her iki enstrümanın ritmik kalıplarının ilk seslerinde küçük altılı aralıklar kullanılmış, bu sistem 23 ve 24. portelerde de doğrudan korunmuştur. 25. ve son portede 19. portede de görüldüğü gibi sürekli tekrar eden bir figür kalıbı kullanılmıştır. Kalıp niente decrescendo ile gittikçe

gürülüğünü azaltmış, morendo ifadesiyle de bu sönümlenme desteklenmiştir. İki enstrümanın da paralel bir şekilde dört sestten oluşan bir tam ton dizisi kullandığı görülmüştür. Seray Seyhan yapılan görüşmede bu kısımdan şöyle bahsetmiştir:

“Bahadır Hoca genel olarak eserin efektif duyulmasını istedi. Spesifik olarak hatırladığım şey ise, son üç dizekteki inici diziler içeren pasajlarla ilgili. Bu inişleri sanki aşağı düşen bir eşya ya da dökülen bir su gibi düşünebileceğimizi söylemişti ve biraz yavaş başlayıp hızlanarak bu efekti vermemizi istemişti (Seray Seyhan, kişisel iletişim, 27 Haziran 2026).”

ad libitum

Picc.

Cl. in Bb

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Picc.

Cl. in Bb

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

morendo

Picc.

Cl. in Bb

ppp
"Fibonacci" (whisper)

ppp
"Fibonacci" (whisper)

Şekil 8. Fibonacci'nin Havarileri eserinin 23-25. porteleri (Çokamay, 2025, 7).

Bu kısmın ardından eser, iki icracının da *ppp* dinamiğinde “Fibonacci” sözlerini fısıldamasıyla bitmiştir.

SONUÇ

Bahadır Çokamay'ın Fibonacci'nin Havarileri, pikolo flüt ve si bemol klarnet için yazılmış çağdaş Türk müziği repertuvarının yeni örneklerinden biridir. Eser, ölçü çizgilerinin büyük ölçüde kullanılmadığı serbest zaman anlayışı, genişletilmiş çalma teknikleri, grafik notasyon kullanımı ve tını merkezli yaklaşımıyla geleneksel çalgı yazısının dışında yer almıştır. Bununla birlikte eserde belirli bölümlerde daha düzenli ritmik yapılara yer verilmesi (güvenli bir tempoyla bölümü gibi), serbest ve ölçülü zaman anlayışının bilinçli bir karşıtlık içerisinde kullanıldığını göstermektedir.

İnceleme sonucunda, eserin başlığında Leonardo Fibonacci'ye yapılan gönderme ve eserin “Görülmeyi Duyma” etkinliği kapsamında altın rengine atfen bestelenmiş olması, altın oranı çağrıştıran kavramsal bir çerçeve oluştursa da besteleme sürecinde Fibonacci dizisine dayalı doğrudan bir sistemin kullanılmadığı görülmüştür. Bunun yerine eserin temel karakterini; farklı tınların araştırılması, çalgıların sınırlarının zorlanması ve icracılar arasında sürekli iletişim gerektiren esnek bir performans anlayışı oluşturmaktadır. Besteci

ve ilk seslendirilişi gerçekleştiren icracıyla (Seray Seyhan) yapılan görüşmeler de eserin teknik zorluklarının ötesinde tını, efekt ve müzikal etkileşim odaklı bir anlayışla kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Fibonacci'nin Havarileri, çağdaş notasyon tekniklerini, genişletilmiş çalma tekniklerini ve deneysel tını arayışlarını bir araya getiren bir örnek olarak değerlendirilebilir. Eser, hem çağdaş müzik repertuvarına katkı sunmakta hem de pikolo ve si bemol klarnet ikilisi için yazılmış özgün eserler arasında dikkat çekici bir yer edinmektedir.

KAYNAKÇA

Akıncı, Ş. (2021). *Öteki caz*. Pan Yayıncılık.

Çağdaş Müzik Platformu. (t.y.). *Çağdaş müzik*. <https://cagdasmuzik.com/4-ocak-2026-dunya-braille-gunu-organizasyon-raporu/>

Çokamay, B. (2025). *Fibonacci'nin havarileri*.

Flute Colors. (t.y.). *Extended techniques and other flutes*. <https://www.flutecolors.com/blog/52203-2/>

Önertürk, C. (2022). *Çağdaş flüt teknikleri*. Eğitim Yayınevi.

EĞİTİMCİLERİN KONSERVATUVAR SOLFEJ SINAVLARINA YÖNELİK GENEL DEĞERLENDİRMELERİ¹

Filiz Yıldız²

GİRİŞ

Mesleki müzik eğitiminin hemen her kademesinde solfej dersi önemsenir. Öğrenci, sanatçı, eğitimci, icracı, araştırmacı, şef her ne amaçla yetiştirilirse yetiştirilsin, solfej, teori ve dikte bilgi ve becerisinin nitelikli ve yeterli olması beklenir. Solfej, teori, dikte ve kulak eğitimi gibi birbirini tamamlayan alanların öğrenme süreci ile bu sürecin ölçme ve değerlendirilmesine yönelik araştırmaların sınırlı olması dikkat çekmektedir. Özellikle sanatta yeterlik düzeyinde bu alana ilişkin lisansüstü tez çalışmalarının yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Oysa; bilişsel, duyuşsal, devinışsel ve sezışsel olarak kalıcı öğrenme için hangi ölçme ve değerlendirme yaklaşımlarının gerçekleştiği ve bu konuda eğitimci yaklaşımlarının neler olduğu konularında sonsuz çalışma yapma imkânı bulunmaktadır. Farklı yapılanmalarla eğitim öğretim faaliyetlerini sürdüren konservatuvarlardaki solfej dersini yürüten eğitimcilerin çoğunluğunun çalgı eğitimi kökenli olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum alana yönelik eğitimci yetiştirilmesi gerektiği düşüncesini desteklemektedir.

Bu araştırma, konservatuvar solfej dersi eğitimcilerinin solfej derslerine yönelik genel değerlendirmelerini betimlemek amacıyla hazırlanmıştır. Bu çalışmada, eğitimcilere göre solfej dersinin ölçme değerlendirme sorunları, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarında kullandıkları araçlar, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarında kullandıkları diğer ölçme araçları, eğitimcilerin solfej dersi sınav değerlendirme çeşitleri, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarındaki genel puan dağılımı, eğitimcilerin solfej dersi sınavı ölçme sonucuna göre değerlendirme görüşleri, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarındaki değerlendirme ilkelerinin durumu, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarının güvenilirliği ve geçerliliği anlama durumlarıyla ilgili görüşleri, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarının güvenilirliğini artırmak için kullandıkları yöntemler, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarında

¹ Bu çalışma 2022 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında Prof. Dr. Uğur Türkmen danışmanlığında tamamlanan “Konservatuvar Solfej Dersi Sınavlarında Eğitimcilerin Soru Sorma Stratejilerinin Değerlendirilmesi ve Yaklaşım Önerileri” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

² Dr. Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, filizyildiz@aku.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7427-419X

“solfej-teori-dikte değerlendirme ölçeği” kullanma durumları, eğitimcilerin solfej dersi sınavlarının uzaktan olması konusu hakkındaki düşünceleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırma, Batı müziği eğitimi veren devlet konservatuvarlarının solfej dersi eğitimcileri ve sınavlarıyla sınırlıdır. Nitel araştırma tekniklerine dayalı olarak betimsel bir yaklaşımla yürütülmüştür. Araştırma sınırlılıkları kapsamında veriler; ulaşılabilen 21 konservatuvardan 36 solfej eğitimcisi ile yapılandırılmış görüşme yapılmış, elde edilen veriler, nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

Solfej Eğitimi Üzerine

Müzik eğitiminin temel bileşenlerinden biri olan solfej eğitimi, bireyin müziksel işitme, okuma ve yazma becerilerini geliştiren, kuramsal bilgi ile uygulamayı bütünleştiren önemli bir öğretim alanıdır. Solfej nota okuma becerisi kazandırmakla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda müziksel algının, ritim duygusunun ve işitsel farkındalığın gelişimine de katkı sağlamaktadır. Solfej eğitiminin kapsamı, tanımı ve işlevine yönelik farklı araştırmacılar tarafından yapılan açıklamalar, alanın çok boyutlu yapısını ortaya koymaktadır.

Gazimihal (1961, s. 234), solfeji şu şekilde tanımlamaktadır: “Solfej kelimesi, ‘sol’ ve ‘fa’ hecelerinin birleşmesiyle oluşan ‘solfalama’ kelimesinden gelmektedir. Zamanla ‘fa’ hecesi ‘fe’ye dönüşmüştür.”

Bu açıklamayı tamamlar nitelikte, kavramın içerik boyutuna odaklanan tanımlar da bulunmaktadır.

Ammer’in tanımı ise içeriğine yöneliktir. Solfej, Bir çeşit müzikal eğitim hem kulak eğitimini hem de deşifre şarkı söylemeyi içerir. Öğrenci anahtarları, aralıkları, ritmi, işaretleri-kısacası müzikal notasyonun bütün elementlerini tanımayı ve bunları gerçek seslere çevirebilmeyi öğrenir. Genellikle solfej heceleri (do, re, mi, vb.) kullanılır (2004, s. 385). Solfejin bir tanım çerçevesinde ve müzik eğitimi içerisindeki işlevi bakımından da değerlendirilmesi gerekmektedir.

Özaltunoğlu’na göre solfej eğitimi müzik eğitiminin temelidir. Birey almış olduğu doğru solfej eğitimi sonucunda gördüğü eseri çalgı yardımı olmadan deşifre edebilmeli, duyduğu eseri notaya alabilmeli ve müzikal düşüncelerini doğru nota yazısı ile ifade edebilmelidir (2003, s. 39). Bu görüş, solfejin işitsel eğitim boyutunu da içeren daha geniş kapsamlı yaklaşımlarla desteklenmektedir.

Aktüze’ye göre solfej “müzik öğreniminde temel unsurlardan biri olan kulak eğitimi için nota adlarını (ve tonlarını) söyleyerek yapılan çalışmadır. Özellikle Fransızca Solmisation’dan kaynaklanan genel müzik başlangıç eğitimidir” (2010: 534).

Kılıçarslan’a göre (1995, s. 6) solfej dersi öğrencilerin müzik kuramlarını, nota işaretlerini, sesleri ve sürelerini, vurguları ve figürleri ayrıntılı bir biçimde öğrenerek uygulayabildikleri alandır (Akt. Kemalbay, 2025, s. 2637)

Solfej eğitiminin başarısında ritim algısının belirleyici rol oynadığı da vurgulanmaktadır. “Solfej öğreniminde başarıya giden yolun ritimden geçtiğini ifade eden Aydoğan, zihinsel olarak sesleri orantılı biçimde bölemeyen, ritimleri algılayıp anlamlandıramayan öğrencinin bir öğrencinin bu derste yeterince başarılı olamayacağını belirtmiştir” (2002, 27).

Solfeji; müzik yazısını, ölçü sayısına, sesli ve sessiz sürelerine ve sesli sürelerin yüksekliklerine uygun olarak seslendirme olarak tanımlayabiliriz. Bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sezişsel becerilerin bütüncül olarak verildiği bir solfej eğitiminde; teori, dikte ve okuma bilgi ve becerilerinin öğrenciye kazandırılması önemlidir.

Solfej eğitiminin uygulama boyutunda kullanılan kaynaklar da öğretim sürecinin niteliğini doğrudan etkilemektedir. Kalkan (2021, s. 45) solfej çalışmaları ile ilgili sayısız kitap bulunduğunu ama parçaların daha kısa, yalın ve kolay çözümlenebilir olması bakımından Andre Waignein “Solfege Elementaire (2013)”, Henri Classens, “Le Solfege de Debutants (1962)” ve Muammer Sun, “Solfej (1991)” kitapları başlangıç için önermektedir. Fa anahtarının da öğrenilmesiyle, yine Waignein, “10 Etudes de Solfege” ve Pozzoli “Cours Complete de Solfej (2005)” kitabını, ileri seviyelerde ise Adnan Saygun “Töresel Musiki (1967)” kitabını ezgi, ritim ve Türk müzik kültürü bakımından önermektedir.

Bu kaynak çeşitliliği, tarihsel süreçte solfej eğitiminin farklı coğrafyalarda nasıl ele alındığını da göstermektedir. Ernest Alfred Dicks tarafından hazırlanan ve ilki 1898 yılında yayımlanan “A Handbook of Examinations in Music” adlı kitabın içeriğinde İngiltere, İskoçya, İrlanda ve Avusturalya’daki müzik okullarının teori, armoni, kontrpuan, form bilgisi, füg, akustik, müzik tarihi, org ve koro eğitimi hakkında bilgiler, sınav soruları ve sınav içerikleri yer almaktadır. Kitap içerisinde 650 soru cevaplarıyla birlikte bulunmaktadır (1912, 12-13).

Günümüzde ise solfej eğitimi programları ve içerikleri üzerine yapılan akademik çalışmalar, alanın mevcut durumunu ortaya koymaktadır. Erol (2019: 150-165), “Ülkemizde Üç Konservatuvarda Kullanılan Solfej Materyallerinin İncelenmesi” konulu yüksek lisans tezinde 5, 6, 7, 8. sınıf solfej dersi program içeriğinde notasyon, ölçü yapısı ve ritmik değerler, ses malzemesi (tonalite, gamlar ve aralıklar), akorlar, müzikal analiz ve müzik biçimlerine giriş, çalgı bilgisi, müzik terimleri ve işaretleri, müzik tarihi, partiyon okuma, duyuş, dikte ve deşifre; Lise 1 ve lise 2. sınıf müfredatları ise notasyon, partiyon okuma ve çalma, ölçü yapısı ve ritmik değerler, ses malzemesi (tonalite, gamlar

ve aralıklar), armoni kavramı ve fonksiyon kuramı, tonal, modal, makamsal sistemler ve atonalite kavramı, form analizi ile ilgili kavramlar, terminoloji, müzik tarihi ve stil bilgisi başlıklarını ele almıştır. Erol'un tezine bakıldığında üç konservatuvarda (Hacettepe, Mimar Sinan, Mersin Konservatuvarları) kullanılan solfej kaynakları arasında Türk kaynakların kısıtlı olduğu dikkat çekmektedir.

Benzer şekilde, solfej eğitiminde kullanılan yöntem ve kaynaklara yönelik araştırmalar da önemli bulgular ortaya koymaktadır. Yazan (2007), "Konservatuvar Şarkıcılık Lisans Programlarında Solfej Eğitiminde İzlenen Kaynak ve Yöntemlerin Analizi" adlı yüksek lisans tezi konservatuvar şarkıcılık lisans programlarında solfej eğitiminde izlenen kaynak ve yöntemlerin analiz edilmesi amacını taşımaktadır. Programlarında ses eğitimi olan konservatuvarlar araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Örneklem ise, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera-Koro Bölümü, Koro Anasanat Dalı ve Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera-Koro ve Popüler Müzik Şarkıcılığı Anasanat Dalı Lisans Düzeyi Programlarında görevli solfej öğretim elemanları ile lisans birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. İlgili öğretim elemanları ve öğrencilerin solfej eğitimindeki kaynak ve yöntemlerin uygulamalarına ilişkin görüşlerini belirleyen veriler uygulanan anketler yoluyla saptanmıştır. Solfej dersinde en çok zorlanılan konu olarak ilk sırada ezgi diktesinin geldiği, öğrencilerin %84'ünün alanları için solfej eğitimini önemli buldukları, diktelerin yanında, okuma parçalarında ve deşifre çalışmalarında da tonaliteye yeterince yer verilmediği gibi 22 maddelik sonuca ulaşılmış ve solfej eğitiminde izlenen kaynak ve yöntemler analiz edilerek, öneriler getirilmiştir.

Özkoç (2018), "Türk Beşleri'nin Müziklerinden Kesitlerle Solfej Dağarcığı" adlı sanatta yeterlik tezinde; Türkiye'de konservatuvar ve müzik okullarında eğitim alan öğrencileri Türk Beşleri'nin müzikleriyle tanıştırmak fikrinden hareket edilerek, öğrencilerin hemen hepsinin almakta olduğu solfej dersinin bu düşünceyi hayata geçirebilme adına uygun ortam sağlayabileceği düşünülmüş ve Türk Beşleri'nin yapıtlarından oluşturulmuş 20 parça içeren piyano eşlikli solfej dağarcığı hazırlanmıştır. Çalışmada, Türk Beşleri'nden seçilen yapıtlara solfej dağarcığı açısından yaklaşım yöntemi ve seçilen eserlerin solfej parçası biçimine getirilme süreçleri anlatılmış, hazırlanan 20 solfej parçasının notaları piyano eşliğiyle birlikte sunulmuştur. Hazırlanan solfej parçaları piyano eşliğiyle birlikte 5 öğrenciyle okunarak ses kayıtları yapılmıştır. Oluşturulan dağarcık solfej dersinde bilgi ve birikimi olan 4 öğretim elemanına gösterilmiş ve dağarcık üzerine görüşleri alınmıştır. Sonuç bölümünde, öğrencilerin hemen hepsinin Türk Beşleri'nin müziklerini çok tanımadığı, bu dağarcık yoluyla tanınmanın öğrenciler için çok yararlı olduğu, solfej dersi alan diğer öğrenciler için de faydalı olacağı vb. sonuçlara ulaşılmış ve dağarcık parçalarını okuyan

öğrencilerin ve dağarcığı inceleyerek görüş bildiren öğretim elemanlarının düşüncelerinde dikkat çeken noktalar belirtilerek yorumlanmıştır. Araştırmanın sonuçlarına bakıldığında yapılan tez çalışmasının sonuçlarıyla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Öğrencilerin ulusal solfej dağarcığından yararlanmalarının, seslendirecekleri eserleri yorumlama ve analiz edebilme becerilerinde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Müzik Eğitiminde Ölçme ve Değerlendirme

Eğitim sürecinin niteliğini belirleyen en temel unsurlardan biri olan ölçme ve değerlendirme, öğrenme çıktılarının somutlaştırılması ve sürecin iyileştirilmesi açısından büyük öneme sahiptir. Küçükahmet'e (2006, s. 209) göre "1. Ölçme, özelliğin (değişkenin) miktarını gösterir, değerlendirme ise bu miktarın yeterli olup olmadığını ya da amaca uygun olup olmadığını belirtir. 2. Değerlendirme, ölçmeyi de içine alan geniş bir kavramdır. 3. Ölçme, değerlendirmeden önce gelen bir işlemdir. Ölçmeden sonra değerlendirmeye gidilir. 4. Ölçme, daha çok gözlem, değerlendirme ise karşılaştırma, yorum ve yargıya dayanır. 5. Ölçme daha objektif, değerlendirme ise daha çok kişisel kanılara dayanır".

İlkokul ve ortaokullar için hazırlanan MEB (2018) Müzik Dersi Öğretim Programı için Dinleme-Söyleme, Müziksel Algı ve Bilgilenme, Müziksel Yaratıcılık ve Müzik Kültürü öğrenme alanları ve her bir alana yönelik kazanımlar belirlenmiştir. Öğrencilerin belirlenen bu alanlardaki gelişimlerini değerlendirmek ve kazanımlara ulaşmış olup olmadığını belirlemek için farklı ölçme ve değerlendirme yöntemlerini uygulamanın gerekliliği görülmektedir. Bunun yanı sıra programda ölçme ve değerlendirme uygulamalarının etkililiğini sağlamada önceliğin eğitim uygulayıcıları olan öğretmenlerde olduğu vurgulanmıştır (MEB, 2018). Bu sebeple müzik öğretmenlerinin ölçme ve değerlendirme sürecine ilişkin görüşlerini belirleyerek değerlendirmelerde bulunulması, ölçme ve değerlendirmeye ilişkin sorunların tespit edilmesi önemli görülmektedir (Alçın ve İnanıcı, 2020, s. 730). Müzik eğitiminde ölçme ve değerlendirme bir not verme aracının yanında öğretim sürecinin verimliliğini ölçen, öğrenci gelişimini izleyen ve programın başarısını denetleyen dinamik bir mekanizmadır. Bu sürecin en kritik halkasını oluşturan öğretmenlerin sahip olduğu perspektif, eğitimsel hedeflerin gerçek dünyadaki karşılığını belirlemektedir. Mevcut uygulamaların niteliğinin artırılması ve karşılaşılan güçlüklerin giderilmesi adına öğretmen görüşlerinden elde edilen verilerin, müzik eğitimi literatürü için önemli olduğu düşünülmektedir.

Müzik Eğitiminde Kullanılan Performans Testleri Üzerine

Müzik eğitimi, doğası gereği hem teknik beceriyi hem de sanatsal dışavurumu kapsayan karmaşık bir süreci barındırmaktadır. Bu sürecin verimliliğini ölçmek ve geliştirmek amacıyla başvuru performans testleri, eğitimin her aşamasında kritik bir rol oynamaktadır. Nitekim Uçan (2005: 102),

müzik eğitiminde performans testlerinin sağladığı kazanımları üç ana başlık altında toplayarak konunun önemini şöyle vurgulamaktadır:

“1. Müziksel performansın niteliği, süreç ve ürün yönlerinden taşıdığı özellikler, eğitimle gerçekleştirilebilirlik ve ölçülebilirlik dereceleri daha iyi anlaşılır.

2. Öğrencilerin öğrenme düzeyi, eksikliği ve güçlüğü ile öğretimin etkililiği, programın sağlamlığı, öğreticinin sağladığı öğretim hizmetlerinin verimliliği hakkında daha geçerli ve güvenilir bilgiler (veriler) elde edilir.

3. Elde edilen bu bilgilerden yola çıkılarak;

a. Öğrenciler, öğretim, program ve öğretici daha nesnel yöntemlerle değerlendirilir.

b. Öğrencilerin öğrenmelerindeki yanlışlık, eksiklik ve güçlükleri gidermeye dönük olarak daha etkili tamamlayıcı öğretim yapılır ve öğrencilere daha kolay kılavuzluk edilir.

c. Öğretim ve kılavuzluk hizmetleri düzeltilerek daha iyi duruma getirilir.

ç. Performanslardaki gerekli değişikliklere daha kolay ve çabuk gidilir.

d. Performans testlerinin geliştirilmesi doğrultusunda yeni ve daha etkili adımlar atılır”.

Uçan’ın belirttiği bu çok yönlü faydaların realize edilebilmesi, performansın hem sonuç hem de disiplinli bir veri toplama mekanizması olarak görülmesine bağlıdır. Bu noktada Bademci (1998: 3), müziksel performans değerlendirmeyi daha metodolojik bir zemine oturatarak, bu süreci; “birey hakkında karar vermek için sistematik gözlem yoluyla veri toplama süreci” olarak tanımlamaktadır.

Özdemir (2012), “Müziksel Okuma (Solfej) Performans Testi Tasarımı” adlı doktora tezinde; eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dallarında Müziksel İşitme Okuma ve Yazma (MİOY) dersinin müziksel okuma (solfej) boyutunda eğitim-öğretimi olumlu yönde etkileyecek güvenilir, geçerli ve kullanışlı bir performans testi geliştirmeyi amaçlamıştır. Araştırma kapsamında, MİOY dersi öğretim programı incelenip ilgili literatür taranarak müziksel okuma performansını ölçmeye yönelik hedef davranış listesi oluşturulmuş ve belirlenen hedef davranışlar için alan uzmanlarının da görüşlerine başvurulmuştur. Bu hedef davranışlar doğrultusunda oluşturulan performans testinde her bir maddeye ait önem derecelerini belirten katsayıların belirlenmesi için MİOY dersi öğretim elemanlarına anket uygulanmıştır. Katsayıların belirlenmesinden sonra oluşturulan performans testinin güvenilirlik ve geçerlik sınamaları için 2 farklı üniversitenin müzik eğitimi anabilim dallarında yapılan ilk uygulamaya 5 MİOY dersi öğretim elemanı ve 136 öğrenci katılmıştır. Güvenirlik ve geçerlik durumlarının sağlanmasından sonra, performans testinin uygulanabilirliğinin sınanması ve performans testi hakkında MİOY dersi

öğretim elemanlarının görüşlerinin alınması için yapılan ikinci uygulamaya 9 farklı üniversiteden 14 öğretim elemanı ve 430 öğrenci katılmıştır. Araştırma kapsamında geliştirilen ölçme aracının güvenirlik katsayısı 91 olarak saptanmış ve istatistiksel anlamlılık düzeyi 01 olarak belirlenmiştir. Araştırma sonucunda müziksel okuma performansını ölçmeye yönelik geçerli, güvenilir ve kullanışlı bir performans testi geliştirilmiştir.

Araştırmanın Amacı, Önemi ve Sınırlılıkları

Bu araştırma, konservatuvar solfej dersi eğitimcilerinin solfej sınavlarına yönelik genel değerlendirmelerini, görüşlerini ve yaklaşımlarını betimlemek amacıyla hazırlanmıştır.

Konservatuvarlarda verilen solfej eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturan solfej eğitiminde ölçme değerlendirme işlemlerinin niteliğinin geliştirilmesinin mümkün olacağı ve bu çalışmanın öğrencilerin öğrenme süreçlerine katkıda bulunulacağı düşünülmektedir. Konservatuvar solfej eğitimi öğrencilerin temel müzik bilgi ve becerilerini doğrudan etkileyen bir ders ve genellikle ön koşullu bir ders olduğundan, armoniden çalgı eğitimine kadar pek çok dersin alt yapısını oluşturmaktadır. Araştırma, konservatuvar solfej dersi eğitimcilerinin sınav sorusu sorma stratejilerinin ve ölçme değerlendirme işlemlerini nasıl gerçekleştirdiklerinin betimlenmesi ve yeni yöntemlerin tespit edilecek olması bakımından önemlidir.

Araştırma; Pandemi öncesinde en az 2 yıldır aktif olarak Batı müziği eğitimi veren devlet konservatuvarları, ortaokul eğitimi veren ve sadece lisans eğitimi veren devlet konservatuvarlarının Batı müziği eğitimi veren bölümlerinde ders veren solfej eğitimcileriyle ve sınavlarıyla sınırlıdır.

YÖNTEM

Bu çalışma nitel bir araştırma olup betimsel yöntemlere dayalı olarak yürütülmüştür. Betimleyici istatistiklerden (sayı ve yüzdeler) yararlanılmış, ancak herhangi bir istatistiksel test uygulanmadığı için araştırma nicel değildir. Nitel araştırmalarda, “Araştırmacının rolü, inceleme için bir araçtır... Araştırmacı olguların içindedir. Görüşmeci ise araştırmayı yaratan özne konumundadır” (Sönmez ve Alacapınar, 2011, s. 72). “Betimsel analizle özetlenen veriler içerik analiziyle derinlemesine işlenir... birbirine benzeyen veriler belirli kavramlar ve temalar altında toplanır” (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 227; Neuman, 2012, s. 663’ten akt. Karataş, 2015, s. 74).

Bu kapsamda konservatuvarların solfej sınavları değerlendirilmiş, eğitimciler için yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış, uzman görüşü ve etik kurul onayı sonrası uygulanmıştır. Görüşmeler sonucu eğitimcilerin sınav yaklaşımları ve genel değerlendirmeleri belirlenmiştir.

Araştırma 24 konservatuvarı kapsamaktadır ve 21’inden veri toplanmıştır. Üç konservatuvardan veri alınamamış (ikisi katılmamış, biri araştırmacı tarafından yürütüldüğü için dahil edilmemiştir). Toplam 36 eğitimciyle yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Yapılandırılmış görüşme, “halihazır durumu en iyi yansıtacak bilgilere ulaşmak ve hangi görüşlere ne kadar kişinin katıldığını belirlemek amacıyla yapılan görüşme şeklidir” (Cebeci, 2010, s. 105). Yapılandırılmış görüşmede sorular önceden belirlenir ve görüşme sürecinde konuşmanın akışına uygun sorular sorulmaz.

Tablo 1’de yapılandırılmış görüşme yapılan konservatuvarlar eğitimci sayılarıyla birlikte verilmiştir.

Tablo 1. Görüşme Yapılan Konservatuvarlar ve Eğitimci Sayıları

Üniversite Adı	Konservatuvar Adı	Eğitimci Sayısı
Akdeniz Üniversitesi	Antalya Devlet Konservatuvarı	3
Anadolu Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Çukurova Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Dokuz Eylül Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	4
Hacettepe Üniversitesi	Ankara Devlet Konservatuvarı	4
İstanbul Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Mersin Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	2
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	İstanbul Devlet Konservatuvarı	3
Trakya Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Adıyaman Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Ankara Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Başkent Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	2
Giresun Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Harran Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi	Antakya Devlet Konservatuvarı	2
İskenderun Teknik Üniversitesi	Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı	1
Kafkas Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Selçuk Üniversitesi	Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı	2
Trabzon Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	1
Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi	Devlet Konservatuvarı	2
Toplam		36

Tablo 1’e bakıldığında ortaokul eğitimi verilen 10 devlet konservatuvarından 21, sadece lisans eğitimi verilen 11 devlet konservatuvarından 15 solfej eğitimcisi ile yapılandırılmış görüşme yapıldığı görülmektedir.

BULGULAR VE YORUM

Eğitimcilerle yapılan görüşmeler tablolar halinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 2. Eğitimcilere Göre Solfej Dersinin Ölçme Değerlendirme Sorunları

Solfej Eğitimcisi (SE)	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
SE 2	Fixed do ya fazla ağırlık vermek. Müziğin başka parametrelerini göz önüne almamaları. Örneğin diktede vuruş, parçanın grafiği ve aralıklar makul/zeki bir şekilde kurulmuş ancak nota adı doğru olmadığı için hepsini yanlış kabul etmek. Örneğin ezber solfej parçasında ses güzelliğine/müzikaliteye fazla anlam yüklemek. (ne enstrümanla, ne de işitsel kapasiteyle %100 bağlantılı olabildiğini düşünmüyorum)
SE 4	Genellikle ezberden okuma kısmına çok fazla puan verilmektedir. Bu ise hem öğrencinin deşifresini geriletirken hem de teori kısmına yeterince ağırlık verilmemiş olmasıyla sonuçlanmaktadır.
SE 6	Her zaman öğrencilere ikinci şans veriyorum çünkü solfej dersinde gelişme gösterebilmek için belli bir birikime ihtiyaç var. “Umutsuz vaka” dediğimiz öğrenciler kısa süre sonra güzel gelişme gösterebilir. Aksine kulağı iyi fakat yeteneği sınırlı olan çocukların gelişmesi yakında yavaşlıyor ve bazen ayrılmak zorunda kalıyoruz. Sonuç olarak giriş sınavındaki durumu ilerdeki eğitim için çok çok önemli.
SE 9	Aynı gün okuma yazma ve teori sınavlarının yapılması öğrenciyi olumsuz etkilemekte.
SE 11	Müfredat ve sonucunda öğrenciden beklenen seviye belli olan sistemlerde sorun yaşanmaz.
SE 13	Her ders için farklı yaklaşımlar gerekli. Ancak her ders birbirine çok bağlı ve bağımlı. O yüzden üç alanda da öğrenciyi geliştirmek hedeflenmeli ve zayıf olduğu ders mutlaka desteklenmeli.
SE 14	Solfej, deşifre ve dikte aynı puan olmamalı yıllardır puanlamamız bu şekilde. 30 dikte 30 deşifre 30 solfej 10 teori şeklinde. Ama bu puanlamanın değiştirilmesi lazım. Deşifre/solfej - dikte - teori üç ana başlıktan oluşur. Mutasyon dönemindeki öğrencide bazen solfej sıkıntı oluyor, solfej okuyamıyor. Verdiğim deşifre solfejde sıkıntılı oluyor. İşte o zaman puanlamayı özel olarak değiştirebiliyoruz.
SE 17	Öğrenciler yeterli tekrar yapmadığında, genellikle işlenen konuları unuttukları için ciddi sıkıntılar yaşadığını belirtmeliyim. Dışarıdan alınan öğrencilerde de genellikle aynı sorunları görmekteyim. Teknoloji çocukları genel olarak olumsuz yönde etkilemektedir.
SE 20	Belirli bir parametrenin müzikten kopartılarak salt olarak değerlendirilmesi.
SE 21	Çok çeşitli alanları içermesi.
SE 22	Bu dersi şüphesiz ki bütün müzik eğitim kurumları (GSF, Eğitim Fakülteleri ve Konservatuvarlar) aldığı için ve bir Lisans eğitim-öğretim süresi boyunca zorunlu olarak gördükleri için herkes bu dersi verebileceğini ve alan uzmanı olduğu düşünüyor. Fakat bu dersle ilgili ne tam olarak genel bir müfredat var ne de kurumlar arası yakınlık anlamında eşdeğerlilik sağlanmakta... Bu nedenle bu denli önemli olan bir ders için önce ders içeriklerinin netleşmesi ve bununla birlikte sağlıklı bir değerlendirme yapılabilmesi açısından yakın değerlendirmelerin yapılması gerektiğini düşünüyorum.
SE 24	Sesi doğru kullanma ile ilgili problemler.

SE 26	Bence bu dersler, ölçme ve değerlendirme bakımından sorun teşkil etmeyen, öğrencilerin notunun oldukça nesnel biçimde belirlenebildiği dersler.
SE 29	Özellikle okunan solfejleri değerlendirirken tüm bileşenleri bir arada düşünmek gerekiyor (Ton, Ritim, Nüans, Hız, Teorik Bilgiler) Fakat puanlama kısmında bütün bu bileşenlerin bazısında eksikliklerle karşılaşınca değerlendirmek zor oluyor.
SE 31	Öğrencilerin sınavlardaki başarı düzeylerinin derslerdeki gözlemlerimin dışında seyretmesi. Örneğin; bir öğrenci ritmik sorularda başarı gösterirken, diğeri aralıklarda gösterebiliyor. Öğrenciler arasındaki eksiklikler, orantısız bir durum oluşturuyor.
SE 32	Sınav kriterleri doğru yapıldığında ve uygulandığında herhangi bir sorun yoktur.
SE 35	Dersi alan öğrencilerin seviyelerindeki uyumsuzluk, her öğrencinin derse aynı özeni göstermemesi.
SE 36	Heyecan faktörünün kimi öğrencinin performansını düşürmesi.

Solfej eğitimi sınavlarına ilişkin bulgular, ölçme-değerlendirme sürecinde çok çeşitli ve ortak olmayan sorunların bulunduğunu göstermektedir. Eğitimciler; öğrenciler arası bireysel farklılıklar, puanlamanın dengeli yapılandırılmaması ve bazı alanlara (örneğin ezber solfejde müzikalite) aşırı ağırlık verilmesi gibi problemleri vurgularken, az sayıda katılımcı uygun müfredat ve doğru belirlenmiş sınav kriterleriyle bu sorunların aşılabileceğini ifade etmiştir. Bu doğrultuda, sağlıklı bir değerlendirme için solfej, teori, dikte ve kulak eğitimi alanlarına dengeli puan dağılımı yapılması ve her bir alan için ayrı, açık ölçütler geliştirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Pedagojik formasyonun gerekliliği konusunda ise eğitimcilerin bir kısmı bunun zorunlu olmadığını, bir kısmı ise gerekli olduğunu belirtmiş; bu durum, özellikle konservatuvar kökenli eğitimcilerin mesleki deneyimi pedagojinin önüne koymalarıyla açıklanabilir. Buna karşın pedagojik formasyonun yalnızca ölçme-değerlendirme değil, öğretim süreci ve öğrenciyle iletişim açısından da önemli olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca eğitimcilerin büyük çoğunluğu, solfej, teori, dikte ve kulak eğitimi alanlarını birlikte yürütmenin zor olmadığını ve bu alanların birbirini tamamlayan bütüncül bir yapı içinde ele alınması gerektiğini belirtmiştir.

Tablo 3. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavlarında Kullandıkları Araçlar

Kullanılan Araçlar	Evet		Hayır		Toplam	
	Sayı	Yüzde	Sayı	Yüzde	Sayı	Yüzde
Piyano	36	100	0	0	36	100
Dizekli Tahta	30	83,3	6	16,7	36	100
Tahta Kalem	31	86,1	5	13,9	36	100
Tahta Silgisi	31	86,1	5	13,9	36	100
Kitaplar	34	94,5	2	5,5	36	100
Diyapozon	3	8,3	33	91,7	36	100
Nota defteri/Dizekli kâğıt	32	88,9	4	11,1	36	100
Bilgi teknolojileri	21	58,3	15	41,7	36	100

Solfej sınavlarında kullanılan araçlar incelendiğinde tüm eğitimcilerin piyano kullandığı, buna ek olarak dizekli materyallerin yaygın, diyaşonun ise sınırlı düzeyde tercih edildiğı görölmektedir. Ancak solfej ve özellikle dikte eğitiminde farklı çalgı ve toplulukların kullanılması, öğrencinin işitsel gelişimini çeşitlendirecek önemli bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Eğitimcilerin çoğı sınav hazırlama ve değerlendirme süreçlerinde nota yazım programları gibi teknolojilerden yararlanırken, bir kısmı bu araçları kullanmamaktadır. Yaratıcılığa yönelik etkinliklerin ise genellikle derslerde yer aldığı, sınavlarda ise müfredat ve zaman sınırlılıkları nedeniyle daha az tercih edildiğı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, ezgi tamamlama, ritim dönüştürme gibi uygulamaların sınavlara da dahil edilmesi, öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmeleri açısından teşvik edici olabilir.

Tablo 4. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavlarında Kullandıkları Diğer Ölçme Araçları

Diğer Ölçme Araçları	Evet		Hayır		Toplam	
	Sayı	Yüzde	Sayı	Yüzde	Sayı	Yüzde
Portfolyolar (Öğrenci gelişim dosyası)	3	8,3	33	91,7	36	100
Öz değerlendirme	7	19,4	29	80,6	36	100
Gözlem Formları	8	22,2	28	77,8	36	100
Performans değerlendirme çizelgeleri (kontrol listeleri veya dereceleme ölçekleri)	12	33,3	24	66,7	36	100
Tutum ölçekleri	2	5,5	34	94,5	36	100
Kavram haritaları	2	5,5	34	94,5	36	100
Gösteriler, Anektodlar, Tartışmalar, Sergiler, Görüşme (Mülakat), Projeler, Araştırma Kâğıtları vb.	5	13,9	31	86,1	36	100

Eğitimcilerin solfej dersi sınavlarında kullandıkları ölçme araçları dışında kullandıkları diğer ölçme araçlarını kullanma durumlarına bakıldığında oranların genel olarak düşük olduğu görölmektedir. Eğitimcilerin %33,3'ünün en yüksek oranla performans değerlendirme çizelgelerini kullandığı görölmektedir. Bu sonuçlara dayanarak solfej eğitimcilerine “solfej, ölçme değerlendirme, öğretim yöntem ve teknikleri, sınıf yönetimi vb.” konularda “hizmet içi eğitim” verilmesi gerektiğı düşünülebilir.

Tablo 5. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınav Değerlendirme Türleri

Değerlendirme Türü	Eğitimci Sayısı	
	Sayı	Yüzde
Bağıl Değerlendirme	6	16,7
Mutlak Değerlendirme	30	83,3
Toplam	36	100

Eğitimcilerin solfej dersi sınav değerlendirmelerinde %83,3'ünün mutlak değerlendirme, %16,7'sinin bağıl değerlendirme uyguladığı görülmektedir. Bu veriler solfej dersi değerlendirme süreçlerinde mutlak değerlendirme yaklaşımının ağırlık kazandığını ortaya koymaktadır. Bu eğilim, solfej eğitiminin doğası gereği belirli doğruluk ve kesinlik ölçütlerine dayalı performansların ön planda tutulmasıyla ilişkilendirilebilir. Bağıl değerlendirme yaklaşımının sınırlı düzeyde tercih edilmesi ise, bireysel performans farklılıklarının grup içi karşılaştırmadan ziyade ölçüt temelli değerlendirilmesinin daha uygun görüldüğünü göstermektedir.

Tablo 6. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavlarındaki Genel Puan Dağılımı

Puan Dağılımı		Eğitimci Sayısı	
Yazılı	Sözlü	Sayı	Yüzde
50	50	14	38,9
40	60	17	47,2
52	48	3	8,3
28	72	2	5,6
Toplam		36	100

Eğitimcilerin sınavlardaki genel puanlama dağılımına bakıldığında %47,2'sinin sınavlarda yazılıya 40 sözlüyü 60 puan, %38,9'unun yazılıya ve sözlüye 50'şer puan ayırdıkları görülmektedir. Sınavın yazılı bölümünde teori, dikte, duyum; sözlü bölümünde ise solfej, deşifre solfej, ritmik okuma, duyum yapıldığı bilinmektedir. Üç eğitimci dışında solfej okuma sınavına ayrılan puan 50'nin üzerindedir. Bu durumda eğitimciler tarafından okuma sınavlarının yazma sınavlarına göre daha önemli olduğu düşünülebilir.

Tablo 7. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavı Ölçme Sonucuna Göre Değerlendirme Görüşleri

SE	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
SE 1	Sınav performansı başta olmak üzere diğer konuları da göz önünde bulunduruyorum.
SE 2	%10 kadar kanaat kullanıyorum. Geçme notu 70 ise 65 üzeri olanları genelde bütünlemeye bırakmıyorum. Kanaatimi devam/devamsızlık ve çabası üzerinden kullanıyorum.
SE 3	Sınav Performansı başta olmak üzere diğer konuları da göz önünde bulunduruyorum.
SE 4	Sadece sınav durumuna bakarım.
SE 5	Sınav puanını kullanıyorum. Kanaat notumda derslerdeki durumunu dikkate alıyorum.
SE 6	Öğretmenin kanaat notu var. Sınav notuyla toplanır ve sonra ikiye bölünür. Kanaat notu öğrencinin dönem içinde çalışması ve gelişmesi göstermektedir bu yüzden çok önemli tutuluyor.
SE 7	Sınavda sadece sınav performansı değerlendiriliyor.
SE 8	Öncelikli olarak sınav kategorilerinde yer alan başlıklarda öğrencinin sınav anındaki performansına göre ölçme yapılmaktadır. Diğer hususlar ikinci plandadır.
SE 9	Yıl içerisindeki başarısına bakarım.

- SE 10 Sınav performansını değerlendirmiyoruz. Diğer konularla alakalı, öğrencide gördüğümüz güzel şeyleri tebrik ederken yanlış gördüğümüz şeyleri de sözlü olarak uyarıyoruz. Ancak bunlar ölçme ve değerlendirmeyi etkilememektedir.
- SE 11 MEB sistemine bağlı sınıflarda kanaat notu ayrı sınav notu ayrıdır. Bu nedenle sınav performansı ile kanaat ayrı değerlendirilir. Lisans devresinde ders bilgi paketinde sınav şekli nasıl belirlenmişse o şekilde yapılır. Bununla birlikte sistemimizde tüm solfej sınavları (enstrüman sınavlarında olduğu gibi) öğrencinin sınav anındaki performansını değerlendirmektedir.
- SE 12 Yazılı sınavlarda yaptığı hatalara ve okuma sınavlarındaki (Solfej-Müziksel Okuma kısmı 13. soruda açıklanan beklentilere göre) teknik-müzikal performansına göre değerlendirilir. Derse olan ilgisi, ders/sınıf içi performansı, disiplini ve ciddiyeti ders sorumlusunun vereceği ve tamamen farklı hesaplanan kanaat puanı dahilinde değerlendirilir. Sınav dahilinde objektif bir değerlendirme gerçekleştirilebilmesi adına, sınav değerlendirmesine öğrencinin sadece söz konusu sınavdaki performansı değerlendirilir.
- SE 13 İlk dönem hazırbulunuşluğa göre ancak sonra ağırlıklı olarak ders içi katılım ve başarısına göre karşılaştırıyorum.
- SE 14 Hazırbulunuşluk ve elbetteki sene içi durum.
- SE 17 Kanaat olarak ilgisi, hazır bulunuşluğu ve en önemlisi devamsızlığını göz önünde bulundurmaktayım.
- SE 18 Sınav başarısı temel alınır.
- SE 19 Derse katılımı ve ödevlerdeki performansı değerlendirmede bir kriter olarak alınır.
- SE 20 Ders katılımı, dersteği ilgisi ve performansı önem arz eder.
- SE 22 Evet bütünüyle değerlendiriyorum. Mesela verilen ödevler genelde hiçbir zaman yapılmadığı için ders içindeki performansı + ödevlerinin eksiksiz yapılması not hesaplanmasının %20'lik kısmını alıyor. Örneğin öğrenci sınavını 80 üzerinden değerlendirip, geri kalan puanını %20'lik belirtmiş olduğum kısımdan tamamlıyorum.
- SE 23 Solfejde kanaat notu kullanırım.
- SE 24 Sınavı mekanik olarak düşünüyorum kendi içinde değerlendiriyorum
- SE 26 Değerlendirmede mümkün olduğunca sadece sınav anının değerlendirilmesi ve mutlak olması gerektiğini düşünüyorum.
- SE 27 Toplam notu üzerine ekleme yapma durumunda, derse devam ve ilgiyi göz önünde tutmaktayım.
- SE 29 Derse ilgisine ve ödevlere göre değerlendiriyorum.
- SE 31 Kanaat kullanıyorum. Çocuğun yeteneğinden çok gelişimine göre değerlendiriyorum.
- SE 32 Sınav anındaki başarıya göre değerlendiririm.
- SE 33 Sınava göre değerlendiririm.
- SE 34 Derse ilgi, devam ve sınav başarısı.
- SE 35 Derse ilgi ve devam, verilen ödevlerin zamanında ve eksiksiz getirilmesi, derslere eserleri okuma konusunda aktif rol alma vb.

Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavı Ölçme Sonucuna Göre yapmış oldukları değerlendirmede göz önünde bulundurdıkları kriterlere bakıldığında bu soruya 29 eğitimcinin cevap verdiği görülmektedir. 29 eğitimciden 8'i sadece sınav anını değerlendirdiğini, kanaat kullanmadığını söylemiş, 21 eğitimci ise dönem içi başarı, devam-devamsızlık-ödev yapma durumu vb. kriterleri de göz önünde bulundurarak bir puanlama yaptığını belirtmiştir. Sadece sınav anının

değerlendirilmesi sınavda başarısız olmuş fakat derslerde başarılı, devamsızlık yapmayan, ödevlerini yapan bir öğrenci için oldukça olumsuz bir durum olarak görülmektedir. Gözlemlendiği kadarıyla sınav kaygısı pek çok öğrencide görülmektedir ve bu durum sınavlarını olumsuz etkilemektedir. Fakat şu durum da göz ardı edilmemelidir ki, öğrencilerin sınav kaygısını bahane ederek sınav performansının düşüklüğünü bu duruma bağlaması eğitimciler açısından da zorluk oluşturmaktadır.

Tablo 8. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavlarındaki Değerlendirme İlkelerinin Durumu

Değerlendirme İlkeleri	Evet		Hayır		Toplam	
	Sayı	Yüzde	Sayı	Yüzde	Sayı	Yüzde
Sadece sınav anındaki öğrenci başarısının değerlendirilmesi	18	50	18	50	36	100
Derslerdeki başarının değerlendirilmesi	25	69,4	11	30,6	36	100
Öğrenme eksikliklerinin değerlendirilmesi	18	50	18	50	36	100
Solfej eğitim programının değerlendirilmesi	18	50	18	50	36	100
Hazırbulunuşluk düzeyinin değerlendirilmesi	15	41,7	21	58,3	36	100
Rehberlik amacıyla yapılan değerlendirme	3	8,3	33	91,7	36	100
Derslere devamlılığa göre değerlendirme	17	47,2	19	52,8	36	100
Verilen ödevleri yapma durumuna göre değerlendirme	25	69,4	11	30,6	36	100
Ek görüşler:						
<i>SE12; Sınav anının değerlendirilmesi hariç, kalan tüm değerlendirme kalemleri ders sorumlusunun her bir öğrenci için ayrı vereceği kanaat notu dahilindedir. Kanaat notu; verilen eğitim programının yasal içeriğine göre dönem sonu, sınıf geçme veya final ders notunu etkileyebilir veya etkilemeyebilir.</i>						
<i>SE13; Resmi sınav notunda sadece öğrencinin sınav anındaki başarısı etkili oluyor.</i>						
<i>SE32; Her dönem sonunda defter kontrolü yaparak derste anlatılan ya da yapılanlara ne denli ilgi duyduğu ya da ilgi duymuyorsa neden duymadığı hakkında öğrenci ile görüşmeler yaparım. Derslerdeki başarısı tabi ki çok önemlidir. Direkt olarak sınav notuna bir etki uygulamam ama derste yapıp da sınavda heyecanla yapamadığı küçük detaylar için puan kırmam.</i>						

Eğitimcilerin solfej dersi sınavlarındaki değerlendirme ilkeleri incelendiğinde %69,4'ünün derslerdeki başarısına ve verilen ödevleri yapma durumuna göre değerlendirdiği, %50'sinin sadece sınav anındaki öğrenci başarısına, öğrenme eksikliklerinin değerlendirilmesine ve solfej eğitim programına göre değerlendirdiği, %47,2'sinin derslere devamlılığa, %41,7'sinin hazırbulunuşluk düzeyine, %8,3'ünün ise rehberlik amacıyla değerlendirdiği bulgularına ulaşılmıştır. Bu sınavın bir sürece dayalı olduğu en yüksek oranla tabloda da görülmektedir.

Tablo 9. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavlarının Güvenirliğini Artırmak İçin Kullandıkları Yöntemler

Güvenirliği Artırma Yolları	Evet		Hayır		Toplam	
	<i>Sayı</i>	<i>Yüzde</i>	<i>Sayı</i>	<i>Yüzde</i>	<i>Sayı</i>	<i>Yüzde</i>
Öğrencilerimin sınava güdülenmesini sağlarım	27	75	9	25	36	100
Soruları açık ve anlaşılır yazarım	36	100	0	0	36	100
Soruları uygun büyüklükte puntuyla yazarım	34	94,5	2	5,5	36	100
Soruları test formu içerisine sistematik yerleştiririm	14	38,9	22	61,1	36	100
Sorularda baskı hatalarının olmamasına, okunaklı olmasına dikkat ederim	35	97,2	1	2,8	36	100
Sınav süresini yeterli veririm	36	100	0	0	36	100
Sınav ortamının temiz, yeterli düzeyde ısınmış ve aydınlık olmasını sağlarım	33	91,7	3	8,3	36	100
Sınav ortamının gürültülü olmamasına özen gösteririm	36	100	0	0	36	100
Öğrencilerimin kaygı düzeyinin belli bir düzeyde olmasını sağlarım	35	97,2	1	2,8	36	100
Puanlamada objektifliği sağlarım	36	100	0	0	36	100

Bilimsel araştırmalarda veri toplama araçlarının geçerlik ve güvenilirliğinin sağlanması, uzman görüşü alınması ve etik kurallara uyulması zorunludur. Benzer şekilde konservatuvarlardaki solfej ölçme-değerlendirme araçlarının da geçerli ve güvenilir olması için eğitimcilerin iş birliği içinde çalışması ve uzman desteği alması gerekmektedir. Açık soru yazımı, uygun sınav koşulları ve öğrenci kaygısının gözetilmesi önemli olmakla birlikte, özellikle solfej gibi dolaylı (yetenek temelli) ölçümlerde yapı ve kapsam geçerliğini sağlamak için daha sistemli ve titiz yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır.

Tablo 10. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavlarında “Solfej-Teori-Dikte Değerlendirme Ölçeği” Kullanma Durumları

Kullanma Durumu	Eğitimci Sayısı	
	<i>Sayı</i>	<i>Yüzde</i>
Evet	23	63,9
Hayır	13	36,1
Toplam	36	100

Eğitimcilerin %63,9’unun sınavlarda değerlendirme ölçeği kullandığı fakat %36,1’inin kullanmadığı bilinmektedir. Ölçme değerlendirmenin doğru ve güvenilir olması açısından solfej, teori ve dikte için ayrı ayrı değerlendirme ölçeklerinin hazırlanması gerektiği düşünülmektedir. Örnek solfej değerlendirme ölçeği ek 4’te verilmiştir.

Tablo 11. Eğitimcilerin Solfej Dersi Sınavlarının Uzaktan Olması Konusu Hakkındaki Düşünceleri

SE	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
SE 1	Yüz yüze gibi değil maalesef ama eşlikli durumlar dışında diğer alanlarda sorun yaşamıyorum.
SE 2	Verimli olmuyor ancak çalışan öğrenci yine başarılı oluyor.
SE 3	Yüz yüze gibi olmadığı bir gerçek. Ama mevcut şartlar içinde çok da sorun yaşamadan süreci atlatıyorum.
SE 4	Bence yazılı kısmı hiçbir sorun olmadan yapılabilir. Ben birkaç kere gerçekleştirdim. Sınav sırasında dikteyi ses kaydı olarak gönderip, toplam çalınma süresi bittikten sonra dikteleri üniversite sistemine yüklettim. Okuma kısmında eşlikli okumanın eşliği önceden gönderilip öğrencinin sınav sırasında okuması istenerek en ideale yaklaşılr.
SE 5	Ders yaparken idare ediyor olsak da sınavlarda nasıl bir uygulama olur şimdilik bilemiyorum bunu koşullar belirleyecek.
SE 6	Öğretmen için çok zor ve ne yazık ki verim o anki internet kalitesine bağlı. Ayrıca çoğu platformlar müzik sesi için uygun değiller. Konuşmaya yönelik kurulmuşlar
SE 7	Uzaktan eğitim konusu öğretim elemanının teknolojik unsurları kullanabilme becerisi ile değişkenlik gösteriyor.
SE 8	Uygun şartlar sağlanırsa sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilebileceğini düşünüyorum. Uygun olmayan şartlarda ölçme-değerlendirme konusunda sorunlar yaşanması olasıdır.
SE 9	Solfej gibi uygulamalı birden çok öğrenci ile yapılan bir eğitimin uzaktan verilmesi sağlıklı değil.
SE 10	Bağlantı sorunu yaşanabilir.
SE 11	Eğitimin ve öğrenimin en temel ilkelerine aykırı olan “uzaktan eğitim” sistemi, tüm dersler için olduğu gibi özellikle tamamı uygulamaya dayalı olan solfej eğitimi açısından derslerin yapılamaması anlamına gelmektedir.
SE 12	Solfej, doğası ve yapısı itibarıyla anlık müdahale gerektiren ‘canlı’ performans dayalı bir uygulamadır ve solfej parçalarının ve solfej çalışmasına dahil olan her türlü çalışmanın toplu olarak, enstrüman eşliğiyle ve çoksesli (veya tek sesli topluluk içerisinde) olarak yürütülmesi gereklidir. Uzaktan eğitimin yapısı, sisteme dayalı sıkıntılar ve fiziki/altyapı yetersizlikleri (bağlantı ve sinyal kalitesi, gecikme değerlerinin değişkenliği, vb.) sebebiyle, etkin ve verimli bir eğitim uygulamasını imkansız kılmaktadır. Her ne kadar teori ve dikte eğitimi uzaktan eğitim ile bir şekilde yürütülebilirken (online dersler, canlı anlatım, kayıtlar, ders notları ve çeşitli yazılı/sesli/görüntülü materyaller); solfej çalışması (özellikle de çoksesli uygulamalar) ne yazık ki bu şartlar dahilinde imkansız hale gelmektedir. Online bir oturumla bir orkestra, bir koro veya bir müzik topluluğu ne derece verimli çalışabiliyor ve performans sunabiliyorsa, solo veya toplu anlık bir performans gerektiren solfej derslerinin de o denli verimli yürütülebileceği unutulmamalıdır (ve bu probleme yönelik küresel teknolojinin şu an için sunabileceği imkanlar çok kısıtlıdır). Şahsi fikrim; uzaktan eğitimin, müzik eğitiminde performans yönelik alanlarında yapısal (ve belki de doğal) uyumsuzluklar sebebiyle verimsiz oluşudur. Bu bağlamda düşünüldüğünde, sınavların derslere göre çok daha rahat yürütülebileceği (özellikle de sınavda deşifrelerin ve parça okumalarının eşiksiz yaptırıldığı göz önüne alındığında) düşünülebilir ancak sınav değerlendirmesi, eğitim müfredatına ve dersin yıllık/dönemlik genel akışına paralel olmak zorundadır, eğitim süreci mücbir sebeplerle verimsiz geçen bir dersin sınavının tam aksi şekilde verimli olacağı düşünülemez.
SE 13	Sağlıklı, işlevsel, verimli ve adil olması zor. Ancak belirli düzeyde yapılabilir.

- SE 14 Başlangıçta elbette çok zor geldi çünkü bilgisayarla hiç aram yok. Ben sınav sorularımı bile elle hazırlarım ama sonradan baya alıştık. Şimdi sınavlarımı bile online sınav yapıyorum. Herkese saat veriyorum tek tek bağlanıyorlar sorumlu oldukları solfej okuyorlar. Her ders mutlaka canlı dikte yazdırıyorum, solfej okutuyorum, skype üzerinden ders yapıyorum
- SE 15 Uzaktan eğitimde teori alanında verimli ders yapabilmekteyim. Zira ekrana ders notu yansıtma, öğrencilerin katılımı ve dersin ilerleyişi online sisteme uygundur ancak iş solfej dersinin sözlü-pratik kısmına geldiğinde ben ve diğer öğretim üyesi arkadaşlarım zorluklar yaşamaktayız. Simültane solfejin teknik olarak imkansız olması bizi farklı yollar aramaya yönlendirdi. Ben deşifre parçasının tonunu bir arpej ile duyurup, ilk sesi çalıp son olarak “3 ve 4 ve” gibi bir boş ölçü seslendirip eşlik akorlarını çalıp kaydediyorum. Bu kayıdı whatsapp üzerinden dersin grubuna gönderiyorum, öğrenci bu kayıdın üzerine deşifre seslendirmeye çalışıyor. Aynı şekilde eşlikli solfej parçalarının da eşliklerini çalıp gönderiyorum ve tek tek öğrencilerin solfej yapmasını istiyorum.
- SE 16 Uzaktan eğitim solfej konusunda tüm imkanları (teknoloji) yardımı ile başarılı olabilir. Sınavları uzaktan eğitim ile henüz denemedik
- SE 17 Covid-19 kapsamında Ülkemizde olduğu gibi tüm Dünyada da dersler şu an uzaktan eğitim (online) olarak sürdürülmektedir. Enstrüman eğitimi, opera, bale eğitiminde her zaman bire bir, yüz yüze olması gerektiğini ve daha verimli olduğu düşüncesinde olsam da şunu da özellikle belirtmeliyim ki, Bu dersler dışında ki derslerin online olarak kısmen yapılabilceğini düşünmekteyim. Müzik Teorisi dersleri online eğitim sürecinde rahatlıkla yürüttüğümü bilgilerine sunarım. Solfej parçaları için de kayıt alarak öğrencilerin okumalarını istemiştim ama güvenilirlik tartışılır.
- SE 18 Zorunlu durumlar dışında uygulanamaz.
- SE 19 Zorunlu durumlar dışında uygulanamaz.
- SE 20 Sınıf adedi ve öğrencinin az tutulması şartıyla belli bir başarımda uygulanabilir, ancak tamamen yüz yüze eğitimin yerini alamaz.
- SE 21 Teori için uygun fakat solfej okuma ve dikte yazmak mümkün olmuyor.
- SE 22 Maalesef dersin kalıcılığı, işlevselliği, yapılabilirlik seviyesinin neredeyse yok olması açısından çok zor bir süreç olduğunu düşünmekteyim. Piyanosuz, etkileşimsiz, erişim kısıtlılığı, süre, uzaktan olması sebebiyle senkron hataları, öğrenci disiplininde ciddi azalma, ödev dönütlerinin neredeyse kalmaması ve bunun gibi daha birçok sorunsal barındırmakta.
- SE 23 Hiç uygun değil.
- SE 24 Anlamsız ve uygulanamaz olduğunu düşünüyorum.
- SE 25 Çok zor.
- SE 26 Solfej, çalgı, koro, sahne ve oyunculuk gibi beceri temelli derslere ilişkin sınavların hiçbirinin uzaktan eğitimle olamayacağı kanaatindeyim. Ancak sahip olduğumuz teknolojik imkanları kullanarak hiç olmazsa bir nebze bu eksikliği gidermeye çalışmalıyız.
- SE 27 Online sınavda ses kesilmeleri sorunları ya da bağlanamama sorunları olmaktadır. Bu sınavın geçerliliğini düşüren bir durumdur. Ödevlendirmede ise öğrencilerin birbirlerine soru sorarak birbirlerinden bilgi paylaşma durumları olabilmektedir. Bu sebeplerle güvenilir olamayacağını düşünüyorum. Sonuç olarak uzaktan eğitim sürecinde solfej okuma puanının oranını yükselterek güvenilirliği artırma yoluna gitmekteyim.
- SE 28 Teknolojik olanaklar el verdiği sürece başarıyla uygulanabilir olduğunu ve yer ve zamandan tasarruf edilebileceğini düşünüyorum.
- SE 29 -

- SE 30 Hayır olmamalı. Eğer uzaktan eğitim uygulanacaksa iyi bir teknoloji alt yapısının olması gerekiyor.
- SE 31 Türkiye'deki internet ağı senkronize olmaya müsait değil. Sesin dijitalerle çevrilmesi ve diğer sunucuya erişmesi zaman alıyor. Ancak uzaktan eğitimle dahi bu derste gelişim sağlanabileceği kanaatindeyim. Özellikle teorik açıdan ve bireylerin sosyal olarak kendilerini ortaya koymaları açısından avantaj sağlanabilir. Şöyle ki, hep birlikte bir solfej parçası icra edilemeyecektir teknik imkanlardan ötürü, ancak sırayla solfej icrası yapılmak zorunda olunacağından, bireylerin gelişimleri çok daha kayıt altına alınarak gözlenebilir.
- SE 32 Uzaktan eğitim sisteminde teknolojik sorunlar yaşandığı ve öğrencilerin imkanları farklı düzeylerde olduğu için öğrenmede de, dolayısı ile sınavlarda da sıkıntılar yaşanabilmektedir.
- SE 33 Kesinlikle başarılı olamaz.
- SE 34 Uygun koşul olması şartıyla yapılabilir.
- SE 35 Uzaktan eğitim süreci, teknolojik aletlerin hayatımızda daha fazla yer alması gerektiğinin göstergesi. Çağımız iletişim çağı ve dolayısıyla kitle iletişim araçlarını ne kadar aktif kullanırsak o kadar hem kendimizi hem de öğrenciyi kazanmış oluruz. Nitekim her ne kadar uygulanmaya çalışılsa da, internet alt yapısının eksikliği, öğrencilerin hepsinin aynı imkanlara sahip olmayışı (kimisinin bilgisayarı yok / kimisinin telefonu arızalı) ilerlemeye engel teşkil edebiliyor. Bir de buna maalesef senkron sıkıntısı eklenince sağlıklı bir eğitim aşaması elde etmek zor oluyor. Sınav için öğrencilerden belli solfej eserlerini seslendirerek video kaydı atmalarını istiyoruz. Dikte yapılabilir ancak solfej eserlerini senkron şekilde okuyamıyoruz.
- SE 36 Derslerde pek sıkıntı yaşamamakla birlikte, sınavlarda video solfej kaydından başka bir uygulama yapamıyoruz.

Tablo genel olarak değerlendirildiğinde, solfej eğitiminde uzaktan eğitimin yüz yüze eğitime göre daha düşük verim sağladığı yönünde güçlü bir görüş birliği olduğu görülmektedir. Eğitimciler özellikle eşlikli okuma, çok sesli çalışmalar ve anlık müdahale gerektiren uygulamalarda ciddi zorluklar yaşandığını; internet bağlantısı, gecikme ve kullanılan platformların müzik için uygun olmaması gibi teknik sorunların süreci olumsuz etkilediğini belirtmektedir. Buna karşın teori ve kısmen dikte çalışmalarının uzaktan eğitimle sürdürülebileceği, ayrıca teknolojiyi etkin kullanan eğitimcilerin süreci daha işlevsel hale getirebildiği ifade edilmektedir. Genel olarak uzaktan eğitimin belirli koşullarda uygulanabilir olduğu ancak solfej gibi performansa dayalı derslerde sınırlı, kısmi ve tartışmalı bir verimlilik sunduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Araştırma sürecinin, küresel ölçekte yaşanan pandemi nedeniyle uzaktan eğitime geçilen bir döneme denk gelmesi, özellikle uygulamalı alanlarda önemli aksaklıklara yol açmıştır. Müzik ve konservatuvar eğitimi kapsamında solfej dahil birçok dersin nitelikli biçimde yürütülemediği, eğitimcilerin bu süreçten olumsuz etkilendiği görülmektedir. Bununla birlikte eğitimcilerin çözüm arayışına yönelerek teknoloji kullanım becerilerini geliştirmeleri, ölçme-değerlendirme süreçlerinin adalet ve güvenilirliğini sorgulamaları dikkat çekicidir. Bu doğrultuda, çevrimiçi solfej eğitimine yönelik iş birliği, deneyim

paylaşımı ve proje geliştirme çalışmalarının artırılmasının sürecin niteliğini destekleyebileceği düşünülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmadan elde edilen veriler ışığında, mesleki müzik eğitiminin temel taşı olan solfej dersinde ölçme ve değerlendirme sürecinin çok boyutlu ve karmaşık bir yapı sergilediği görülmektedir. Konservatuvarlardaki solfej eğitimcileri, ortak bir müfredatın eksikliği ve kurumlar arası eşdeğerlilik sorunlarının sağlıklı bir değerlendirme yapılmasını zorlaştırdığını belirtmektedir. Puanlama noktasında, sözlü sınavların (solfej okuma, deşifre) yazılı sınavlara (teori, dikte) göre daha belirleyici bir ağırlığa sahip olduğu ve eğitimcilerin yoğunlukla mutlak değerlendirme yöntemini benimsediği saptanmıştır. Değerlendirme sürecinde sadece sınav anındaki performansa odaklanan eğitimcilerin yanı sıra, büyük bir yoğunluğun öğrencinin dönem içi çabasını, ödevlerini ve devam durumunu da kapsayan süreç odaklı bir kanaat yaklaşımını sergilediği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, sınavlarda piyano kullanımı temel araç olarak yerini korurken; portfolyo, öz değerlendirme ve kontrol listeleri gibi çağdaş ölçme araçlarının kullanım düzeyinin oldukça düşük kalması, geleneksel yöntemlerin baskınlığını göstermektedir. Ayrıca, eğitimcilerin sınav güvenilirliği ve geçerliği konusundaki teknik kavramlara tam olarak hâkim olmadıkları, güvenilirliği daha çok fiziksel koşullar ve kopya engelleme üzerinden tanımladıkları görülmüştür. Pandemi sürecinin bir yansıması olarak, uzaktan eğitimde teori ve dikte alanlarında belirli bir verim alınsa da solfej eğitiminin doğası gereği ihtiyaç duyduğu anlık müdahale, senkronize eşlik ve toplu icra gibi unsurların dijital platformlardaki teknik yetersizlikler nedeniyle ciddi aksamalara uğradığı sonucuna ulaşılmıştır.

Elde edilen sonuçlar doğrultusunda şu önerilerde bulunulabilir:

Ölçme sürecinin daha nesnel ve şeffaf bir yapıya kavuşturulması amacıyla; solfej, teori ve dikte alanları için ayrı ayrı puanlama kriterlerini içeren değerlendirme ölçekleri geliştirilebilir.

Eğitimciler; öğrenci gelişimini daha yakından izlemek ve değerlendirmeyi zenginleştirmek için öz değerlendirme, portfolyo ve performans çizelgeleri gibi alternatif ölçme araçlarını sürece dahil edebilir.

Solfej dersinin kuramsal ve uygulamalı alanları arasındaki puan dengesi yeniden gözden geçirilerek öğrencinin müzikal becerilerini bütüncül şekilde yansıtacak bir yapı oluşturulabilir.

Sınavların daha objektif bir zemine oturması için her bölümün kendine özgü, kriterleri önceden belirlenmiş mutlak değerlendirme ölçekleri oluşturulabilir ve komisyon üyeleri arasında puanlama birliği sağlanabilir.

Müfredat ve zaman kısıtlılığı nedeniyle sınavlarda ihmal edilen ezgi tamamlama ve ritim dönüştürme gibi yaratıcılığa dayalı etkinlikler, ölçme-

değerlendirme kriterlerine eklenerek öğrencilerin müzikal üretim becerileri de test edilebilir.

Eğitimcilerin sınav hazırlama ve değerlendirme süreçlerinde nota yazım programları ve diğer dijital müzik teknolojilerinden daha fazla yararlanması teşvik edilerek, sınav materyallerinin standardizasyonu sağlanabilir.

Sınav kaygısının öğrenci performansı üzerindeki olumsuz etkilerini minimize etmek adına, sınav formatları öğrenciyi güdüleyecek şekilde düzenlenebilir ve ölçme-değerlendirme süreci sadece “sınav anı” ile kısıtlı kalmayıp ders içi gelişimi de kapsayacak bir dengede değerlendirilebilir.

Konservatuvarlar arasında solfej dersi içeriklerinin ve değerlendirme yaklaşımlarının eşdeğerliliğini sağlamak adına ortak çalıştaylar yapıldığı bilinmekle birlikte solfej eğitimcileri daha çok bir araya gelebilir.

KAYNAKÇA

Kitap

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak: Ansiklopedik müzik sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Ammer, C. (2004). *The Facts on File dictionary of music*. Facts On File.
- Aydoğan, S. ve Özgür Ü. (2002). *Müziksel işitme okuma* (ikinci baskı), Ankara
- Bademci, V. (1998). *Performans değerlendirme*. Gazi Kitabevi.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel araştırma ve yazma teknikleri*. Alfa Yayıncılık.
- Dicks, E. A. (1912). *A handbook of examinations in music*. London: Novello and Company Limited.

Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.

Küçükahmet, L. (2006). *Öğretimde planlama ve değerlendirme* (18. baskı). Nobel Yayın Dağıtım.

Sönmez, V., & Alacapınar, F. G. (2011). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. Anı Yayıncılık.

Uçan, A. (2005). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi* (3. baskı). Evrensel Müzikeyi.

Dergi Makalesi

Alçın, Ö. C., & İnanıcı, M. K. (2020). Müzik öğretmenlerinin ölçme ve değerlendirme sürecine ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(2), 727–811.

Kalkan, H. (2021). Konservatuvarlarda solfej ve dikte dersleri için örnek bir uygulama önerisi. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi* 5 ss. 40-49.

Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62–80.

Kemalbay, E. (2025). Konservatuvar müzik eğitimi solfej-teori dersleri çerçevesinde zamansallık ve ölçü kavramının incelenmesi. *Yegah Musicology Journal (YMJ)* 8, (4) p.2635-2659.

Mohan Kömürcü, H. (2022). Solfej ve şan derslerinin korrepitasyon dersindeki başarı düzeyini yordama gücü. *Art Vision*, 28(49), 110-115.

Yayımlanmamış Tez

Erol, T. (2019). *Ülkemizdeki üç konservatuvarda kullanılan solfej materyallerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özaltunoğlu, Ö. (2003). *Solfej öğretim yöntemleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Özdemir, G. (2012). *Müziksel okuma (solfej) performans testi tasarımı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

Özkoç, Ö. (2018). *Türk Beşleri'nin müziklerinden kesitlerle solfej dağarcığı*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Yazan, E. İ. (2007). *Konservatuvar şarkıcılık lisans programlarında solfej eğitiminde izlenen kaynak ve yöntemlerin analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İnternet Kaynağı

MEB (2018). *Müzik dersi öğretim programı (İlkokul ve ortaokul 1–8. sınıflar)*. <https://mufredat.meb.gov.tr/Dosyalar/2018129173048695-1.pdf> (Erişim tarihi: 3 Nisan 2026)

TURGAY ERDENER’İN 5 GROTESQUES ESERİ ÜZERİNE BİÇİMSEL, TEKNİK VE ANLATIMSAL BİR İNCELEME

Gökçe Ağ¹

GİRİŞ

Cumhuriyet sonrası Türk müziğinde çağdaş bestecilik anlayışı, geleneksel malzemenin doğrudan kullanımı kadar, modern anlatım teknikleri, dramatik kurgular ve özgün tını arayışları üzerinden de gelişim göstermiştir (Yedig, 2017). Turgay Erdener’in bestecilik dilinde dramatik kurgu, karakter çeşitliliği ve sahnesel duyarlılık öne çıkan özellikler arasında değerlendirilmektedir (Yedig, 2017). Bu süreçte birçok besteci, Batı müziği yazım teknikleri ile bireysel estetik yönelimleri birleştirerek yeni ifade alanları oluşturmuştur. Turgay Erdener de bu bağlamda, çağdaş Türk müziğinde gerek sahne yapıtları gerekse çalgısal eserleriyle kendine özgü bir ifade dili kurmuş besteciler arasında yer almaktadır. Bestecinin solo gitar eserlerini içeren basılı nota kitabı, bu repertuarın incelenmesi açısından temel birincil kaynaklardan biridir (Erdener, 2012). Bestecinin eserlerinde mizah, ironi, ani duygu kırılmaları, karakter yoğunluğu ve dramatik gerilim dikkat çekici öğeler olarak öne çıkmaktadır.

Erdener’in klasik gitar için yazdığı 5 *Grotesques*, başlığından başlayarak dinleyici ve icracıyı belirli bir estetik alana yönlendiren bir eserdir. Eser, bestecinin solo gitar için yayımlanan nota kitabında yer almakta ve yapısal özellikleri doğrudan notaya dayalı olarak izlenebilmektedir (Erdener, 2012, ss. 19–33). “Grotesk” kavramı sanat tarihinde genel olarak olağanın dışına taşan, çarpıtılmış, abartılı, yer yer gülünç ve yer yer ürkütücü nitelikler taşıyan bir ifade biçimini işaret etmektedir (Bakhtin, 1984; Eco, 1984; Hutcheon, 1989). Grotesk estetik, farklı sanat alanlarında uyumsuzluk, çarpıtma, aşırılık ve ironi gibi unsurların aynı düzlemde bir araya gelmesiyle açıklanmaktadır (Bakhtin, 1984; Eco, 1984). Postmodern estetik bağlamında grotesk, parodi ve biçimsel kırılmalarla ilişkili bir ifade alanı da oluşturmaktadır (Hutcheon, 1989). Bu estetik anlayışta güzel ile çirkin, ciddi ile alaycı, zarif ile kaba, tanıdık ile yabancı aynı yapı içinde bir araya gelebilmektedir. Müzikte grotesk

ise çoğu zaman ritmik kırılmalar, beklenmedik dinamik sıçramalar, keskin tını değişimleri, çarpıtılmış marş veya dans karakterleri, alışılmadık artikülasyon biçimleri ve sahneye dönük güçlü jestlerle ortaya çıkmaktadır (Bakhtin, 1984; Hutcheon, 1989). Bu nedenle grotesk, müzikte tek bir duygunun istikrarlı biçimde sürdürülmesinden çok, karışık anlatım alanlarının çarpışmasıyla görünür hâle gelir (Hutcheon, 1989).

5 *Grotesques*, beş ayrı bölümden oluşmasına karşın tek bir dramatik çizgi içinde düşünülebilecek bir yapıt özelliği göstermektedir. Eserin bölümleri arasında belirgin karakter karşıtlıkları bulunmakta; hızlı ve hareketli bölümler ile daha içe dönük ve durgun bölümler birbirini dengelemektedir. Bu yönüyle eser, yalnızca kısa karakter parçalarının yan yana getirilmesinden ibaret değildir; aynı zamanda farklı grotesk yüzlerin sırayla açığa çıktığı bir anlatı örgüsüdür. Çalışmada eserin bu çok katmanlı yapısı biçimsel, teknik ve ifade odaklı bir yaklaşımla incelenmektedir. Bu bütünlük, eserin basılı notasında bölümler arası karakter karşıtlıklarının süreklilik içinde kurgulanmış olmasından izlenebilmektedir (Erdener, 2012, ss. 19–33).

GROTESK KAVRAMI VE MÜZİKTEKİ KARŞILIĞI

Grotesk kavramı, tarihsel olarak resim, edebiyat, tiyatro ve müzik gibi farklı sanat dallarında karşılaşılan çok katmanlı bir estetik olgudur. Grotesk anlatım, çoğunlukla birbirine ait görünmeyen unsurların aynı yapı içinde buluşmasına dayanır. Bu birliktelik kimi zaman komik ile trajik, kimi zaman güzellik ile deformasyonun, kimi zaman da düzen ile taşkınlığın yan yana gelmesi biçiminde ortaya çıkar. Böylece grotesk, izleyici ya da dinleyicide kararsız, gerilimli ve çok anlamlı bir algı alanı yaratır (Bakhtin, 1984; Eco, 1984).

Müzikte grotesk etki doğrudan programlı başlıklardan kaynaklanabileceği gibi, daha çok yazı tekniği ve ses örgüsü üzerinden belirginleşir. Örneğin düzenli bir yürüyüş duygusunun aniden bozulması, beklenmedik vurguların yerleştirilmesi, mekanik tekrarların ironik bir hava yaratması, alışılmış tını sınırlarının zorlanması ya da yoğun dinamik karşıtlıklar grotesk estetiğin müzikal karşılıkları arasında sayılabilir. Bu estetik, çoğu zaman tek bir duygu alanında kalmaz; sürekli yön değiştiren, dinleyiciyi kararsız bırakan ve beklentileri bozan bir yapı sergiler (Hutcheon, 1989).

Turgay Erdener'in 5 *Grotesques* adlı yapıtı, bu anlamda gitar repertuarı içinde grotesk kavramının farklı boyutlarını görünür kılan bir örnektir. Eserin bölümlerinde kimi zaman marş benzeri bir hareket duygusu, kimi zaman motorik bir enerji, kimi zaman kırılmalı ve yabancılaşmış bir tını alanı, kimi zaman ise sert ve kaba bir akor yoğunluğu duyulur. Dolayısıyla yapıtın grotesk niteliği yalnızca adlandırmada değil, doğrudan müziksel malzemenin işleniş biçiminde yer almaktadır.

GİTAR EĞİTİMİ AÇISINDAN ÖNEMİ

5 *Grotesques*, klasik gitar eğitimi açısından hem teknik hem de estetik düzeyde önemli olanaklar sunmaktadır. Eser, öğrenciye yalnızca hızlı pasaj çalma, akor basma ya da pozisyon değiştirme becerisi kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda tını üretimi, karakter analizi, artikülasyon farkındalığı ve ileri düzey yorum geliştirme imkânı da sağlar. Türk bestecilerinin gitar için yazdığı yapıtların eğitim repertuarı içinde değerlendirilmesi hem yerli literatürün görünürlüğü hem de yorumcu gelişimi açısından önem taşımaktadır (Kanneci, 2001; Kanneci, 2005).

Öğretim sürecinde eser üzerinden yapılabilecek çalışmalar arasında öncelikle bölüm karakterlerinin ayrı ayrı incelenmesi yer alabilir. Öğrencinin her bölüm için kısa bir ifade tanımı oluşturması, o bölüme ilişkin dinamik ve tını tercihlerini daha bilinçli yapmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca ponticello, tasto, armonikler ve pizzicato gibi tekniklerin yalnızca notasal değil işlevsel anlamda çalışılması, eserin yapısını anlamada büyük önem taşımaktadır.

Eser, çağdaş Türk müziği repertuarının gitar eğitiminde daha görünür hâle getirilmesi bakımından da değerlidir. Uluslararası repertuar içinde sıklıkla karşılaşılan çağdaş gitar eserleri kadar, yerli bestecilerin gitar için yazdığı yapıtların da sistemli biçimde incelenmesi önem taşımaktadır. Bu bağlamda 5 *Grotesques*, ileri düzey ders repertuarına dâhil edilebilecek; teknik, tınısal ve yorumcu bakış açısını aynı anda geliştirebilecek nitelikli bir örnek oluşturmaktadır (Kanneci, 2005).

TURGAY ERDENER VE GİTAR YAZISI

Turgay Erdener'in bestecilik yaklaşımı genel olarak güçlü anlatım isteği, karakter yaratma becerisi ve müziği yalnızca seslerin düzenlenmesi olarak değil, aynı zamanda jestsel bir yapı olarak ele almasıyla tanımlanabilir (Yedig, 2017). Bestecinin sahne müziği, oda müziği ve çalgısal yapıtlarında anlatımsal yoğunluk ile karaktere dayalı kurgu öne çıkan yönlerdendir (Yedig, 2017). Besteci kısa süreli müzikal fikirler içinde dahi belirgin bir karakter duygusu yaratabilmekte, karşıtlıkları biçimsel kurguya dönüştürebilmektedir. Bu bağlamda 5 *Grotesques*, onun çalgısal yazısının önemli örneklerinden biri olarak görülebilir.

Eserin gitar için yazılmış olması ayrıca önemlidir. Klasik gitar hem melodik hem armonik olanaklar taşıyan; aynı zamanda çok zengin tını çeşitliliğine sahip bir çalgıdır (Kanneci, 2001; Kanneci, 2005). Bu nedenle 5 *Grotesques*, gitarın ses yüzeyini genişleten ve onu çok katmanlı bir anlatım aracına dönüştüren bir yazı anlayışını yansıtmaktadır (Kanneci, 2005). Tasto, ponticello, pizzicato, doğal armonikler, yapay armonikler, vibrato, glissando ve farklı rezonans alanları gitar repertuarında önemli ifade araçlarıdır. Erdener, bu olanakları

yalnızca süsleyici nitelikte değil, doğrudan karakter kurucu unsurlar olarak değerlendirilmiş görünmektedir.

ESERİN GENEL YAPISI

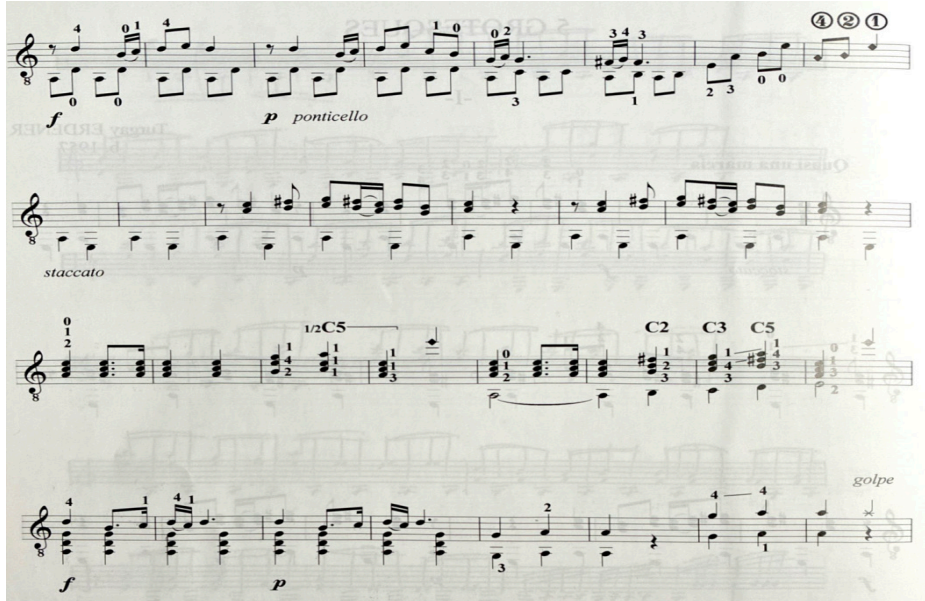
5 *Grotesques* beş bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler tempoları, karakterleri ve yazı biçimleri bakımından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Eserin bölümleri sırasıyla I. Quasi una marcia, II. Allegro energico, III. Molto calmo, IV. Vigoroso ve V. Allegro energico şeklinde düzenlenmiştir. Bu sıralama, yapıtın genel dramatik planı bakımından dikkat çekicidir. Birinci ve ikinci bölümlerde kurulan ritmik hareket ve enerjik yapı, üçüncü bölümde yerini daha içsel ve tını odaklı bir alana bırakmakta; dördüncü bölümde sert ve yoğun bir ifade ile yeniden yükselmekte; beşinci bölümde ise sonuçlayıcı bir enerjiyle kapanışa ulaşmaktadır. Bu çok bölümlü düzen, basılı notada da açık biçimde izlenebilen bir karakter dramaturjisi ortaya koymaktadır (Erdener, 2012, ss. 19–33).

Bu yönüyle eser, klasik hızlı-yavaş-hızlı türü basit bir planı tekrarlamaktan çok, beş farklı karakter düzlemini birbirine bağlayan çok bölümlü bir anlatı kurgusu sergilemektedir. Her bölüm kendi içinde bağımsız bir karakter parçası gibi düşünülebilir; ancak tamamı birlikte değerlendirildiğinde, grotesk estetiğin farklı görünümlerini taşıyan bütünlüklü bir yapı ortaya çıkmaktadır.

Birinci Bölüm: *Quasi una marcia*

Birinci bölümün başlığı olan *quasi una marcia*, dinleyicide ilk anda bir yürüyüş ya da marş duygusu beklentisi yaratmaktadır. Ancak bu bölümde karşılaşılan marş hissi, geleneksel ve ciddi bir askeri marş karakterinden çok, hafifçe çarpıtılmış, alaycı ve jestsel bir yürüyüş duygusudur. Alt seslerdeki düzenli vuruşlar ve üst seslerdeki kısa, belirgin figürler bölüme ritmik bir kararlılık kazandırırken; melodik kıvrımlar, vurgusal sapmalar ve anlık renk değişimleri bu kararlılığı sürekli esnetmektedir. Bölümdeki staccato kullanımı, düzenli bas hareketi ve kısa cümle yapıları, notada açıkça görülen yürüyüş duygusunu desteklemektedir (Erdener, 2012, ss. 19–20).

Bölümde staccato işaretleri, ani dinamik değişimleri ve belirli yerlerde kullanılan ponticello etkisi dikkat çekmektedir. Bu unsurlar, yürüyüş karakterinin salt düzenli bir ilerleme olmaktan çıkıp ironik bir niteliğe bürünmesine katkı sağlamaktadır. Bas seslerin nispeten sabit ve vurgulu yapısı marş izlenimini sürdürürken, üst katmandaki figürler bu düzeni zaman zaman yorumcu lehine oynatmakta, bölümde hafif grotesk bir eğrilik yaratmaktadır. Ponticello ve dinamik karşıtlıkların kullanımı, bu marş benzeri yapının salt düzenli bir yürüyüşten çok, ironik ve jestsel bir nitelik taşıdığını düşündürmektedir (Erdener, 2012, ss. 19–20). Birinci bölümde marş karakterinin ironikleşmesini sağlayan ponticello, staccato ve vurgu temelli yazı, notada açık biçimde izlenebilmektedir (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Birinci bölümde quasi una marcia karakterini belirleyen ponticello, staccato ve vurgu odaklı yazı. Kaynak: Erdener, 2012, s. 20.

Teknik açıdan bölüm, sağ elde ritmik denge ve atak netliği; sol elde ise kısa pozisyon geçişlerinin temizliği üzerine kuruludur. Yorumsal açıdan en önemli unsur, bölümün ne tamamen ciddi ne de bütünüyle parodik bir tavırla ele alınmamasıdır. Burada ihtiyaç duyulan şey, disiplinli görünen ama kendi içinde hafifçe karikatürize edilmiş bir yürüyüş duygusudur.

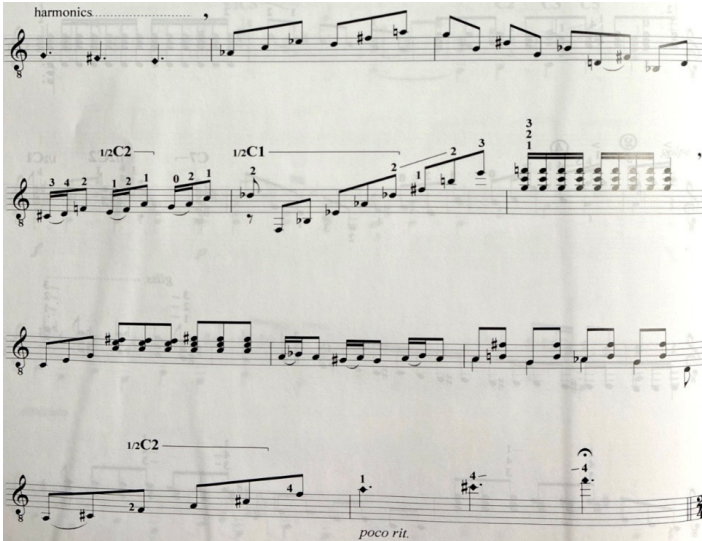
5. İkinci Bölüm: *Allegro energico*

İkinci bölüm, eserin enerjik yüzünü belirgin biçimde öne çıkaran bölümlerden biridir. Sürekli hareket halinde olan figüratif yapı, eşitlik duygusu veren ritmik akış ve belirli hücrelerin tekrarına dayanan yazı anlayışı, bölüme motorik bir karakter kazandırmaktadır. Bu bölümde grotesk etki birinci bölümde olduğu gibi marşın hafif bozulmuş doğasından değil, neredeyse inatçı bir mekanik enerji duygusundan kaynaklanmaktadır. Tekrarlanan figürasyonlar ve sürekli hareket duygusu, bölümün motorik karakterini belirginleştiren temel öğeler olarak görünmektedir (Erdener, 2012, ss. 21–22). İkinci bölümün motorik karakteri, tekrarlanan figürasyonlar ve sürekli akış hissi üzerinden notanın açılışında belirginleşmektedir (bkz. Şekil 2).



Şekil 2. İkinci bölümün açılışında motorik enerji yaratan tekrarlı figürasyonlar. Kaynak: Erdener, 2012, s. 21.

Figürlerin akıcılığı, düzenli sol el yerleşimi ve sağ elde seslerin berraklığı bu bölümün icrasında temel belirleyicilerdir. Bölümün sürekli hareket eden yapısı, yorumcudan yalnızca hız değil; aynı zamanda sabit bir enerji kontrolü talep eder. Eserde görülen *cresc.*, *decresc.*, *morendo* gibi işaretler, bu bölümün düz çizgili bir dinamizm içinde düşünülmediğini, aksine sürekli gerilim ve çözülme ilişkisi içinde kurgulandığını göstermektedir. Notadaki *cresc.*, *decresc.* ve *morendo* işaretleri, bu enerjik yapının tek düzlemli değil, sürekli gerilim ve gevşeme ilişkisi içinde kurgulandığını göstermektedir (Erdener, 2012, ss. 21–22). Bölümün yalnızca sürekli hız duygusuna değil, aynı zamanda gerilim, çözülme ve renk değişimine dayandığı dinamik ve teknik işaretlerden anlaşılmaktadır (bkz. Şekil 3).



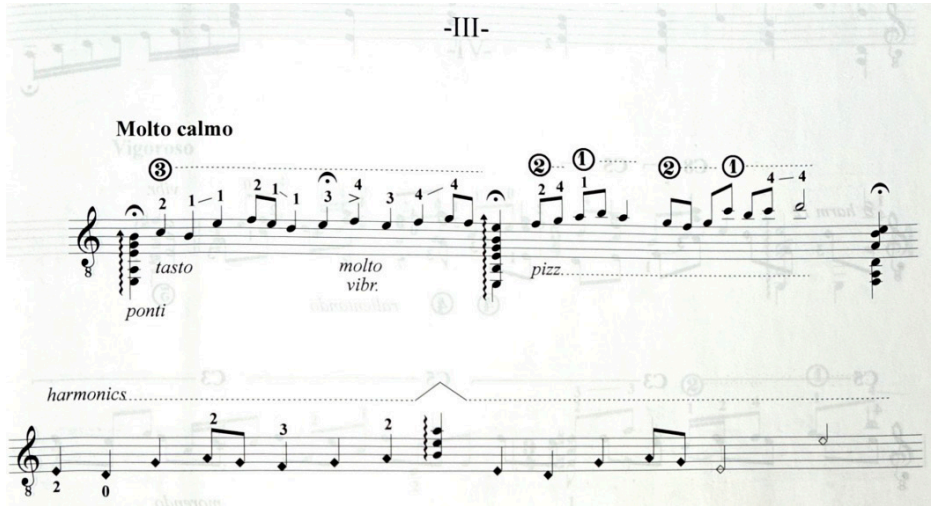
Şekil 3. İkinci bölümde dinamik yönlenme ve teknik çeşitliliği gösteren pasaj. Kaynak: Erdener, 2012, s. 22.

Tını açısından açık tellerin ve rezonans alanlarının kontrollü kullanımı önemlidir. Sesler arasındaki bağlantı, bölümün akışını beslemekte; ancak aşırı rezonans durumunda figürasyonların netliği kaybolabilmektedir. Bu nedenle yorumcu, enerjiyi ve açıklığı bir arada tutmak durumundadır. Bölüm, bir yandan teknik çeviklik gerektirirken öte yandan katı ve mekanik bir yüzeyin altında sürekli değişen bir iç gerilim de yaratmaktadır.

Üçüncü Bölüm: *Molto calmo*

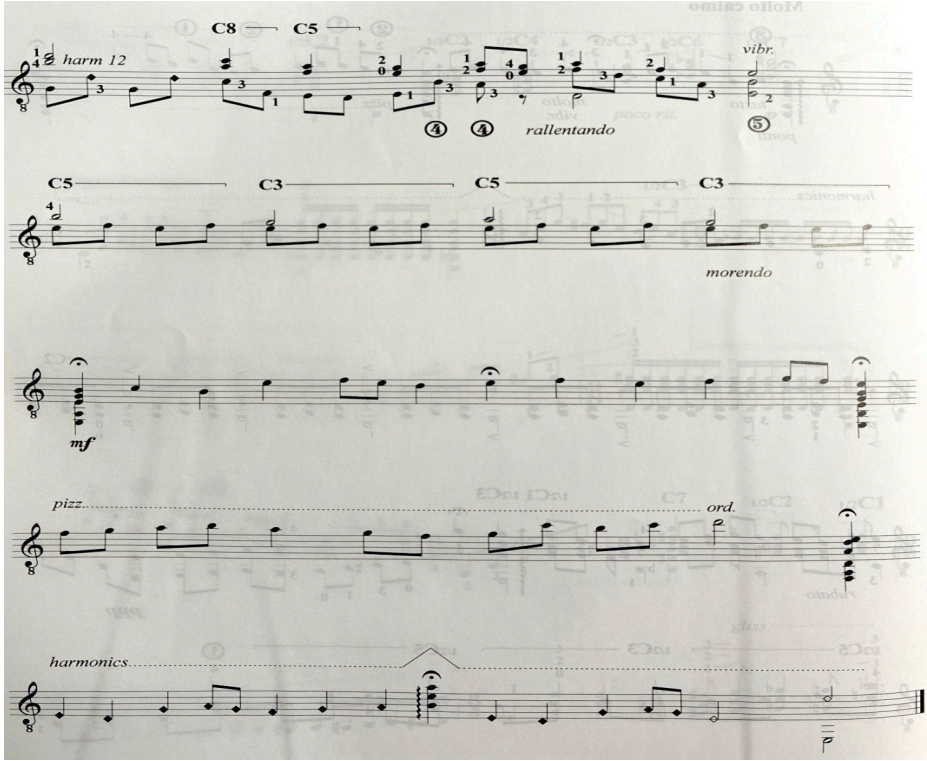
Üçüncü bölüm, eserin merkezî karşıtlığını oluşturmaktadır. İlk iki bölümün hareketli ve dışavurumcu yapısının ardından gelen *Molto calmo*, dingin, içe dönük ve tınıya dayalı bir ses evreni kurar. Bu bölümün temel belirleyicisi tempo yavaşlığı değil, sesin uzaması, boşlukların önem kazanması ve tınının başlı başına yapı kurucu bir unsur hâline gelmesidir. Bu bölüm, eserin merkezindeki karşıt alanı oluşturarak önceki enerjik bölümlere karşı daha içe dönük bir tını dünyası kurmaktadır (Erdener, 2012, ss. 23–26).

Bölümde *tasto*, *ponticello*, *pizzicato*, *harmonics*, *molto vibrato* ve *rubato* gibi işaretlerin yoğun biçimde yer alması, gitarın tınısal çeşitliliğinin bilinçli olarak ön plana çıkarıldığını göstermektedir. Üçüncü bölümde tını merkezli yazı, yorumcuyu doğrudan ses rengi üzerinden yönlendiren teknik ve ifade işaretleriyle kurulmuştur (bkz. Şekil 4).



Şekil 4. Üçüncü bölümde *tasto*, *ponticello*, *pizzicato*, *harmonics* ve *rubato* işaretleriyle kurulan tınısal yapı. Kaynak: Erdener, 2012, s. 25.

Doğal armonikler ve ince tını bölgeleri, dinleyicide maddesizleşmiş ya da kırılğan bir ses hissi uyandırmaktadır. Armonik kullanımı, vibrato, *pizzicato* ve *morendo* işaretleri bölümün kırılğan, içe dönük ve yabancılaşmış ses alanını belirginleştirmektedir (bkz. Şekil 5).



Şekil 5. Üçüncü bölümde kırılğan tını alanını oluşturan armonik, vibrato, pizzicato ve morendo kullanımı. Kaynak: Erdener, 2012, s. 26.

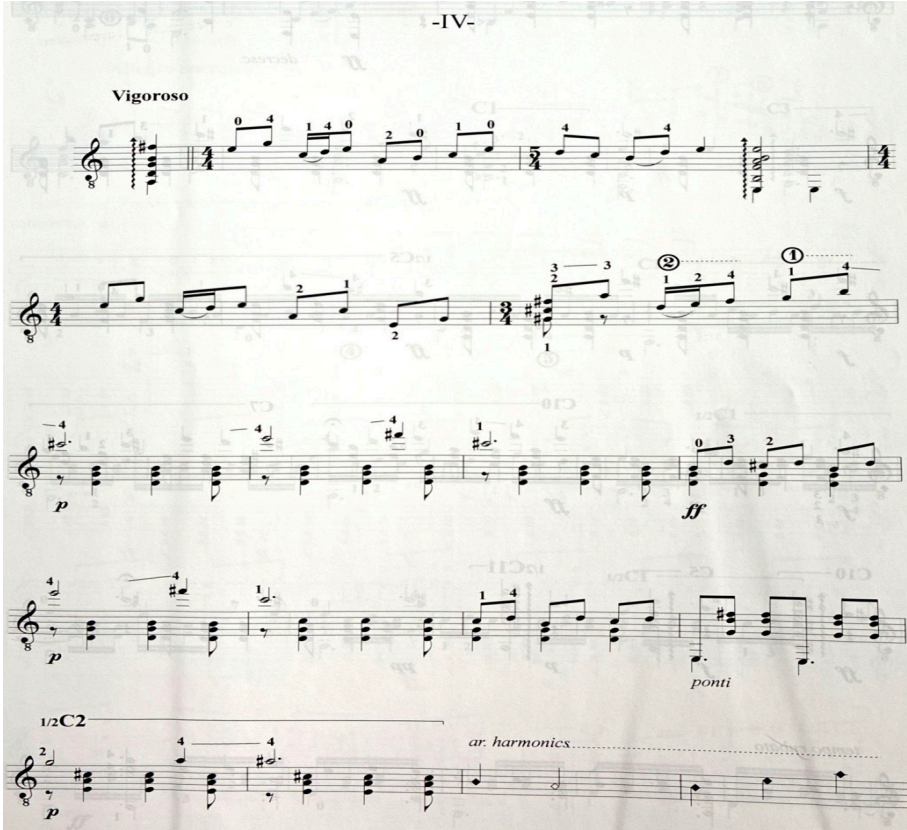
Bu durum, grotesk estetiğin sertlikten değil yabancılaşmış güzellikten türeyen bir yönünü görünür kılar. Tasto, ponticello, pizzicato, harmonics ve rubato gibi işaretlerin yoğun kullanımı, bu bölümde tının yapısal bir unsur hâline geldiğini göstermektedir (Erdener, 2012, ss. 23–26).

İracının bu bölümde göstereceği kontrol, önceki bölümlerde gereken motorik netlikten farklıdır. Burada asıl mesele, sesin başlangıcı kadar sönümlenişini de duymak, sessizlikleri yapının bir parçası hâline getirmek ve rubatoyu biçimi dağıtmayan bir esneklik içinde kullanmaktır. Üçüncü bölüm teknik gösteriştten çok, tını duyarlılığı ve ifade olgunluğu gerektiren bir bölümdür. Dolayısıyla eserin merkezinde yer alan bu bölüm, yapının bütün dramatik dengesini belirleyen bir işlev üstlenmektedir.

Dördüncü Bölüm: *Vigoroso*

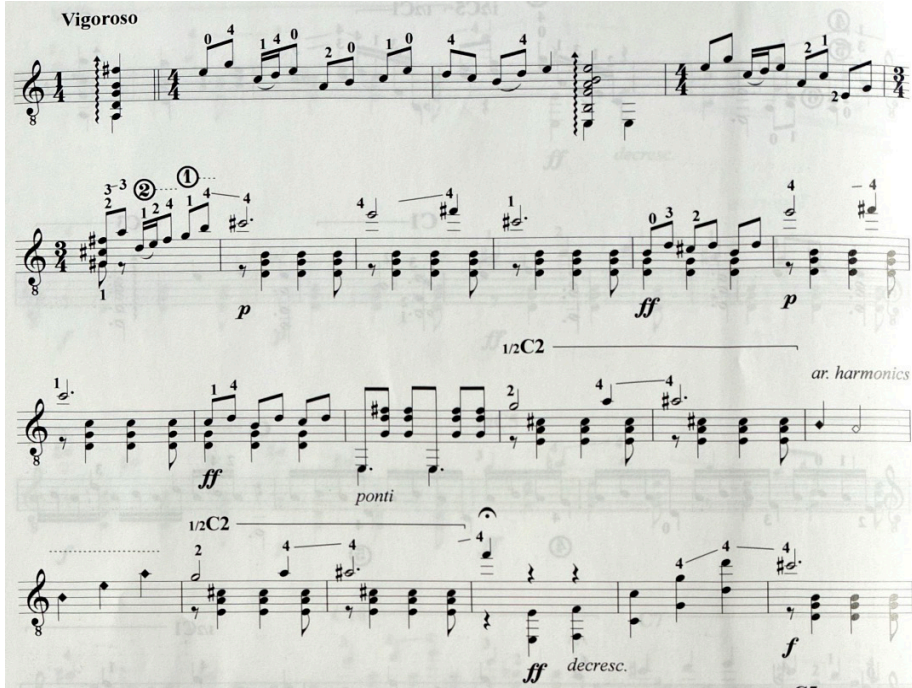
Dördüncü bölüm, yapının en yoğun ve en sert anlatı alanlarından biridir. *Vigoroso* başlığı, daha ilk ölçülerden itibaren güçlü, kararlı ve baskın bir karakter beklentisi oluşturur. Bu beklenti, bölümdeki akor kümeleri, yoğun dikey yapı, sert ataklar ve dinamik sıçramalar aracılığıyla karşılanmaktadır. Üçüncü bölümün kırılğan ses dünyasının ardından gelen bu bölüm, yapının dramatik eğrisinde belirgin bir yükselme yaratır. Yoğun akor kümeleri, sert

vurgular ve güçlü dinamik alanlar, bölümün dramatik ve kaba enerjisini belirginleştirmektedir (Erdener, 2012, ss. 27–30). Dördüncü bölümün *vigoro* karakteri, açılıştaki sert jestler, güçlü vurgu alanları ve akor merkezli yazı üzerinden açık biçimde görülmektedir (bkz. Şekil 6).



Şekil 6. Dördüncü bölümün açılışında *vigoro* karakteri belirleyen güçlü jestler ve akor yazısı. Kaynak: Erdener, 2012, s. 27.

Gitar yazısı bakımından dördüncü bölüm, çalgının çok sesli ve kütesel ses üretme potansiyelini ön plana çıkarır. Sert blok akorlar, yoğun bas desteği ve geniş ses aralıkları, gitarı yalnızca çizgisel bir çalgı olarak değil, aynı zamanda güçlü bir armonik yüzey oluşturan bir anlatım aracı hâline getirmektedir. Ponticello ve armonik kullanımları ise bu gücü tek renkli olmaktan çıkararak farklı tını yüzeyleriyle zenginleştirir. Bu bölümde gitarın dikey ve kütesel ses üretme kapasitesi, ponticello ve armonik gibi renk değişimleriyle birlikte değerlendirilmektedir (Erdener, 2012, ss. 27–30). Dördüncü bölümde sert akor kütlelerinin ponticello ve armonik renklerle desteklenmesi, bölümün tek boyutlu bir güç gösterisine dönüşmesini engellemektedir (bkz. Şekil 7).

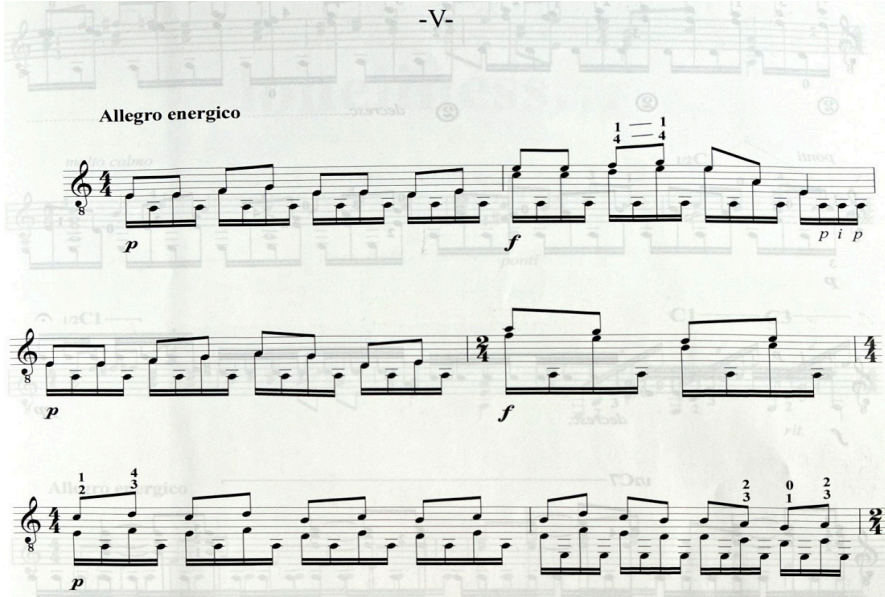


Şekil 7. Dördüncü bölümde yoğun akor yazısına eşlik eden ponticello ve armonik renk değişimleri. Kaynak: Erdener, 2012, s. 30.

Yorumsal açıdan bu bölümün temel sorunu kontrolsüz sertliğe düşmeden güçlü olabilmektir. Aşırı vurgu ses kalitesini bozabilirken, yetersiz vurgu bölümün karakterini sönükleştirebilir. Bu nedenle özellikle akorların yerleşimi, sağ el ataklarının dengesi ve dinamik tepe noktalarının planlanması kritik önemdedir. Dördüncü bölümde grotesk etki, çarpıtılmış jestlerin ve kaba sayılabilecek bir enerji yoğunluğunun, biçimsel denetim altında tutulmasıyla ortaya çıkmaktadır.

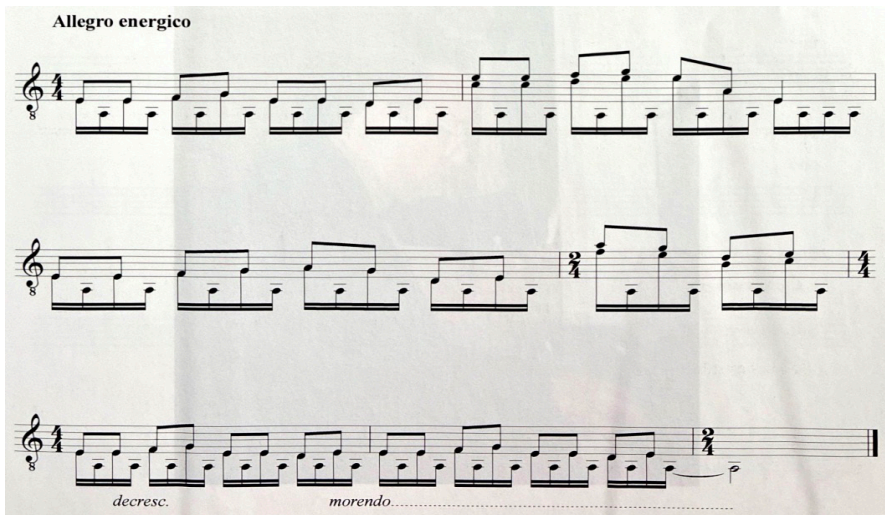
Beşinci Bölüm: *Allegro energico*

Beşinci bölüm, ikinci bölümün enerjik doğasıyla akrabalık göstermektedir; ancak yapının sonunda yer alması nedeniyle daha sonuçlayıcı bir işleve sahiptir. Tekrarlanan figürasyonlar, akıcı hareket duygusu ve çizgisel dinamizm, bu bölümün ana omurgasını oluşturmaktadır. Beşinci bölümün sonuçlayıcı enerjisi, açılıшта görülen akıcı figürasyonlar ve sürekli devinim duygusu üzerinden kurulmaktadır (bkz. Şekil 8).



Şekil 8. Beşinci bölümün açılışında sonuçlayıcı enerji oluşturan figüratif yazı. Kaynak: Erdener, 2012, s. 31.

Bununla birlikte kapanışa doğru morendo, decrescendo ve çözülmeye dönük yönlendirmeler, finalin yalnızca güçlü değil aynı zamanda kontrollü bir sönümlenme ile tamamlandığını göstermektedir. Kapanış bölümünde yer alan akıcı figürasyonlar ve kontrollü sönümlenme işaretleri, finalin hem enerjik hem de sonuçlayıcı bir nitelik taşıdığını göstermektedir (Erdener, 2012, ss. 31–33). Final bölümünde enerjik akışın kontrollü biçimde sönümlenmesi, decresc. ve morendo işaretleri üzerinden notada açıkça izlenebilmektedir (bkz. Şekil 9).



Şekil 9. Beşinci bölüm finalinde enerjinin kontrollü sönümlenmesini gösteren decresc. ve morendo işaretleri. Kaynak: Erdener, 2012, s. 33.

Bölümdeki yazı, bir yandan sürekli devinen bir enerji yaratırken öte yandan öncesinde duyulmuş kimi karakter alanlarını örtük biçimde anımsatmaktadır. Bu durum, final bölümünü hem tanıdık hem de toparlayıcı kılar. Eserin bütünü göz önüne alındığında, beşinci bölümde kurulan enerji son bir grotesk jest gibi düşünülebilir; ancak bu jest, kaba bir patlama yerine bilinçli bir yoğunlaşma ve ardından sönümlenme ile tamamlanır.

İraccı açısından en önemli konu, final duygusunu erken tüketmemektir. Bölümün başlangıcından sonuna kadar aynı yoğunlukta ilerleyen bir yorum, dramatik eğriyi zayıflatabilir. Bu nedenle dinamik yönlerin ve nefes noktalarının dikkatli biçimde inşa edilmesi gerekir. Kapanışın etkisi, yalnızca son seslerin kuvvetinden değil, önceki gerilimlerin nasıl dağıldığından doğmaktadır.

Teknik ve Tınısal Özellikler

5 *Grotesques*, klasik gitar repertuvarında teknik ve tınısal bakımdan çok yönlü bir eser olarak değerlendirilebilir (Erdener, 2012, ss. 19–33; Kannece, 2005). Yapıtta staccato, ponticello, tasto, pizzicato, glissando, doğal armonikler, yapay armonikler, vibrato, rubato ve farklı pozisyon bölgeleri sistemli biçimde kullanılmaktadır. Bu çeşitlilik, eserin yalnızca mekanik anlamda zor bir eser olmadığını; aynı zamanda farklı ses yüzeylerinin bilinçli kullanımı üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Basılı notada yer alan staccato, ponticello, tasto, pizzicato, glissando, vibrato ve harmonics işaretleri, eserin gitar tekniği ve tınısı bakımından çok katmanlı bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır (Erdener, 2012, ss. 19–33). Eserde kullanılan temel teknik ve tınısal işaretler, farklı bölümlerde değişen ifade alanlarını destekleyen yapısal unsurlar olarak işlev görmektedir (bkz. Şekil 10).



Şekil 10. Eserde kullanılan temel teknik ve tınısal işaretlerden örnekler: staccato, ponticello, tasto, pizzicato ve harmonics. Kaynak: Erdener, 2012, ss. 20, 25, 30.

Bu yönüyle eser, çağdaş gitar repertuarında teknik güçlük ile renk üretimini birlikte talep eden çalışma örnekleri arasında değerlendirilebilir (Kanneci, 2005).

Ponticello ve tasto karşıtlığı, eserin ses karakterini belirleyen temel unsurlar arasındadır. Ponticello bölümlerinde sert, metalik ve çizgili bir tını elde edilirken; tasto bölgelerinde daha yumuşak, örtülü ve içe dönük bir ses alanı oluşmaktadır. Aynı şekilde armonikler, doğal gitar tınısını kırarak gerçeküstü ve kırılğan bir ses düzlemi yaratır. Pizzicato ise daha kısa, kuru ve jestsel bir etkide kullanılarak karakter farklılığını güçlendirir.

Teknik açıdan bakıldığında eser, sağ el bağımsızlığı, ses dengesi, akor ataklarının kontrolü, rezonans yönetimi ve sol el pozisyon geçişlerinde açıklık gerektirmektedir. Özellikle çok sesli pasajlarda seslerin birbirini örtmeden duyurulması; hareketli bölümlerde ritmik netliğin korunması sakın bölümlerde ise ses uzamının bilinçli yönetilmesi önem taşır. Bu nedenle eser, ileri düzey gitar tekniğinin yalnızca parmak çevikliği değil, renk üretme ve ses planlama boyutunu da kapsayan bir çalışma alanı sunmaktadır.

YORUM VE İCRA AÇISINDAN DEĞERLENDİRME

5 *Grotesques*'in başarılı bir icrası, öncelikle eserin karakterler bütünü olarak kavranmasına bağlıdır. Her bölüm kendine özgü bir dünya taşımaktadır ve yorumcu bu bölümler arasında yalnızca tempo farkı değil, tavır farkı da kurmalıdır. Birinci bölümde hafif ironik yürüyüş duygusu, ikinci bölümde mekanikleşme sınırındaki enerji, üçüncü bölümde kırılğan tınısal içe kapanış, dördüncü bölümde sert jestsel yoğunluk ve beşinci bölümde sonuçlayıcı dinamizm açık biçimde ayrıştırılmalıdır (Kanneci, 2005).

Eserin yorumunda ritmik kesinlik önemli olmakla birlikte, her bölümde aynı ölçüde geçerli değildir. Hızlı bölümlerde nabzın netliği öne çıkarken, üçüncü bölümde zaman esnekliği ve sesin soluk alışverişi daha belirleyicidir. Benzer biçimde dinamik işaretler yalnızca gürlük dereceleri olarak değil, karakterin yönünü gösteren ifade işaretleri olarak ele alınmalıdır. Bu nedenle yorumcu, eseri çalışırken her bölümü ayrı ayrı teknik olarak çözmenin ötesine geçmeli; yapının bütünsel dramatik planını da göz önünde bulundurmalıdır (Kanneci, 2001; Kanneci, 2005).

Bir başka önemli konu, bu eserin bedensel bir icra bilinci gerektirmesidir. Özellikle dördüncü bölüm gibi yoğun enerji taşıyan alanlarda beden gergin değil, kontrollü bir güç üretmesi gerekir. Üçüncü bölüm gibi içe dönük yerlerde ise gereksiz hareketten kaçınılmalı, ses üretimi mümkün olduğunca sade ve odaklı tutulmalıdır. Böylece müzik, yalnızca işitsel değil aynı zamanda jestsel bir bütünlük kazanır (Kanneci, 2005).

SONUÇ

Turgay Erdener'in *5 Grotesques* adlı gitar eseri, çağdaş Türk gitar repertuarı içinde biçimsel çeşitliliği, teknik zenginliği ve anlatımsal gücü ile dikkat çeken önemli bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Eser, grotesk estetiği ritmik kırılmalar, ironik göndermeler, sert ve yumuşak karakterlerin yan yana gelişi, tını farklılıkları ve çok katmanlı gitar yazısı üzerinden görünür kılmaktadır. Beş bölümden oluşan yapıt, hem bağımsız karakter parçaları izlenimi vermekte hem de bütünlüklü bir dramatik çizgi oluşturmaktadır. Bu özellikler, eserin notaya dayalı incelemesinde de açık biçimde izlenebilmekte ve yapıtın çağdaş Türk gitar repertuarındaki önemini desteklemektedir (Erdener, 2012, ss. 19–33; Yedig, 2017).

Birinci bölümde marş fikrinin hafif çarpıtılmış biçimi, ikinci bölümde motorik enerji, üçüncü bölümde tını merkezli kırılğan yapı, dördüncü bölümde sert ve yoğun jestsel anlatım, beşinci bölümde ise sonuçlayıcı enerjik akış öne çıkmaktadır. Bu karşıtlıklar, eserin grotesk karakterini besleyen temel unsurlar hâline gelmektedir. Aynı zamanda yapıtta kullanılan ponticello, tasto, harmonics, pizzicato ve farklı dinamik katmanlar gitarın ifade olanaklarını genişletmektedir.

Sonuç olarak *5 Grotesques*, yalnızca çağdaş Türk müziği repertuarında önemli bir eser değil, aynı zamanda klasik gitar eğitimi ve ileri düzey yorum çalışmaları için değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Eser, gitarı tek boyutlu bir çalgı olarak değil; karakter, doku, hareket, gerilim ve renk üretebilen çok yönlü bir anlatım aracı olarak ele almakta ve bu yönüyle hem icracı hem araştırmacı açısından verimli bir inceleme alanı sunmaktadır (Kanneci, 2001; Kanneci, 2005).

KAYNAKÇA

- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World* (H. Iswolsky, Trans.). Indiana University Press.
- Eco, U. (1984). *Postscript to The Name of the Rose*. Harcourt.
- Erdener, T. (2012). *Solo gitar (Integration 2010)*. Ed. A. Kanneci. Ankara: Dumat Ofset Matbaacılık.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.
- Kanneci, A. (2001). *Gitar için beste yapmış Türk bestecilerinin eğitimi ve yapıtlarının uluslararası gitar repertuvarındaki yeri* [Yüksek lisans tezi].
- Kanneci, A. (2005). *Türk bestecilerinin solo gitar sonatlarının gitar eğitimine katkıları yönünden incelenmesi* [Doktora tezi].
- Yedig, S. (2017). *Şosta: Turgay Erdener ve müziği*. Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

PIYANO İCRASINDA ARMONİK FARKINDALIK, ALGISAL YÜK VE DİKKAT SÜREÇLERİ ÜZERİNE KURAMSAL BİR İNCELEME¹

Leyla Bekensir², Berrak Elif Tosun³

GİRİŞ

Piyano öğrencilerinin sıklıkla deneyimlediği, ancak çoğu zaman kavramsal olarak adlandıramadığı bir durum söz konusudur: Öğrenci eseri tanır, ne icra ettiğinin farkındadır ve çalışma sürecinde doğru yönde ilerlediğini düşünür ancak performans anında müzikal bütünlük bozulur. Öğrencinin kendi ifadesiyle bu durum, çoğu zaman “biliyorum ama çalamıyorum” cümlesinde karşılığını bulur. Bu tablo genellikle teknik eksiklik olarak yorumlanır ve çözüm daha fazla tekrar yapmakta aranır. Oysa sorun, her zaman parmaklarda değildir. Çoğu zaman asıl yük, öğrencinin zihninde birikir.

Piyano icrası dışarıdan bakıldığında el ve parmak hareketlerinin toplamı gibi görünse de gerçekte çok daha yoğun bir zihinsel süreçtir. Öğrenci aynı anda notayı okur, ritmi izler, iki eli koordine eder, artikülasyonu ve nüansı düşünür. Bir taraftan da pedalı ayarlar, iç sesleri duymaya çalışır, armonik ilişkileri takip eder ve biçimsel bütünlüğü kaybetmemeye uğraşır. Bu sebeple piyano, yalnızca teknik beceriyle açıklanabilecek bir alan değildir; işitsel, bilişsel ve motor süreçlerin aynı anda devrede olduğu çok katmanlı bir icra sanatıdır. Piyano performansının motor, algısal, bilişsel ve işitsel süreçlerin birlikte işlediği bir yapı taşıdığı da açıkça vurgulanmaktadır (Parsons vd., 2005).

Bu durum özellikle deşifre sırasında daha açık biçimde ortaya çıkar. Deşifre, yalnızca notaları okumaktan ibaret değildir; görsel, işitsel ve motor süreçlerin aynı anda devreye girdiği karmaşık bir süreçtir. Bazı güncel araştırmalar, müzik okumanın çok katmanlı bir bilişsel işlem olduğunu göstermektedir (Herrero ve Carriedo, 2019). Daha önceki akademik çalışmalar da deşifrenin sesler

1 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.

2 Doçent, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Ankara, leylabekensir@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0840-6665

3 Öğretim Görevlisi Doktor, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Ankara, berrakelifitosun@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3376-5435

arasındaki ilişkileri fark etme, armonik yapıyı kavrama ve bilgiyi anlamlı bütünler hâlinde algılama boyutları taşıdığını ortaya koymaktadır (Wolf, 1976).

İcra sırasında hata sayısının artması, temponun düşmesi, müzikal anlatımın zayıflaması ya da ezberin aniden bozulması, her zaman yalnızca teknik yetersizlikle açıklanamaz; çoğu zaman buna aşırı zihinsel yük de eşlik eder. Bu noktada bilişsel yük kavramı, durumu anlamak için yararlı bir çerçeve sunar. Bilişsel yük kuramına göre çalışma belleğinin kapasitesi sınırlıdır. Aynı anda çok fazla bilgi işlenmeye çalışıldığında hem öğrenme hem de performans olumsuz etkilenir (Sweller, 1988). Müzik alanındaki çalışmalar da bunun müziksel öğrenme için geçerli olduğunu göstermektedir (Owens ve Sweller, 2008). Yani sorun yalnızca neyin çalışıldığı değildir. Asıl önemli olan, bilginin piyano icracısının zihninde nasıl yer ettiğidir. Bu yüzden tekrar sayısını artırmak her zaman tek başına çözüm olmaz. Bilişsel ve algısal süreçler bilinçli biçimde devreye girdiğinde çalışma daha verimli hâle gelir. Fiziksel tekrar ise ancak zihinsel kavrayışla desteklendiğinde gerçek anlam kazanır (Akkaya, 2025). Müzik psikolojisi alanındaki çalışmalar da müziksel davranışın dikkat ve bellekle yakından ilişkili olduğunu göstermektedir (Loui ve Guetta, 2018). Bu açıdan piyano çalışmak, yalnızca bir eseri çalabilir duruma gelmek değildir. Aynı zamanda armoni bilgisini zihinde açık ve anlaşılır biçimde kurmayı öğrenmektir.

Burada dikkat yönetimi belirleyici hâle gelir. Dikkat yönetimi öğrencinin odağını rastgele değil, bilinçli ve kontrollü bir şekilde yönlendirebilmesidir (Akkaya, 2025). Schmuckler (1989), piyano icrasında, melodik ve armonik süreçlerin müzikal beklentinin şekillenmesinde önemli rol oynadığını göstermektedir. Öğrenme sürecinde bilginin aşamalı biçimde ele alınması da bilişsel yükün daha dengeli kullanılmasına yardımcı olur (Owens ve Sweller, 2008). Bu nedenle piyano çalışmasında her şeyi aynı anda düzeltmeye çalışmak yerine, müziğin hangi düzeyde kavranacağına karar vermek gerekir. Önce armonik yapının görsel olarak algılanması, sonra çalınan seslerin dinlenerek icra edilmesi, daha sonra teknik ayrıntıların yerli yerine oturması çok daha sağlıklı bir yoldur.

Piyano eğitiminde armoni ve form çözümlemelerinin çalışma sürecine dahil edilmesi, öğrencinin eserin yapısını daha bilinçli kavramasına yardımcı olacaktır (Özer, 2019). Tam bu noktada armoni yalnızca kuramsal bir yapı olmaktan çıkar. Tonik, subdominant ve dominant fonksiyonlar arasındaki bağlantılar, çözümler ve kadans noktaları müzikal akışın yönünü belirler. Böylece armonik farkındalık, yalnızca “analiz yapabilmek” değil; müziği daha anlaşılır, daha izlenebilir ve daha aktarılabilir hâle getirmektedir. Armoni bilgisi ile deşifre becerisi arasında ilişki bulunduğunu gösteren çalışmalar bu bağı vurgulamaktadır (Kurtuldu ve Odabaş, 2017). Deşifre becerisine ilişkin bilişsel

çalışmalarda da kalıp ve yapıya yapılan vurgu, bu yaklaşımı desteklemektedir (Wolf, 1976).

Piyano çalarken akorlar arasındaki bağlantıları duymak hem zihinsel süreci hızlandırır hem de çalmayı daha rahat hâle getirir (Wall vd., 2020). Armonik farkındalık sadece kuralları bilmek değildir. Müziğin akışını kulakla izleyebilmektir. Böylece beklenmedik bir armoni değişikliğinde piyano icracısı müziğe daha kolay uyum sağlar. Müziği dikkatini kaybetmeden sürdürmesi de kolaylaşır (Wall vd., 2020).

Türkçe literatürde piyano eğitiminde çözümlemeye dayalı çalışmalar armoni ile deşifre ilişkisi üzerinde duran, ezber ve zihinsel ilişki üzerinde yoğunlaşan araştırmalardır. Bu çalışmalar, öğrencinin ne çaldığını anlayarak çalışmasının, performansı etkilediğini göstermektedir (Akkaya, 2025). Eserin yapısını fark etmek de piyano becerisini destekler (Özer, 2019). Buna karşılık, daha en başta ezbere yüklenmek bazı sorunlar doğurabilir. Eseri yapısını anlamadan sadece kas hafızasıyla çalışmak, öğrencinin dikkatini müziğin bütününden uzaklaştırıp parmak hareketlerine bağlayabilir. Bu da hata olduğunda toparlanmayı zorlaştırır ve zihinsel yükü artırır (Yiğit, 2023).

Bu çalışmanın amacı, piyano icrasında görülen performans sorunlarını bilişsel yük, dikkat süreçleri ve armonik farkındalık açısından incelemektir. Çalışmanın çıkış noktası, bu sorunların çoğunun yalnızca beceri eksikliğinden kaynaklanmadığı düşüncesidir. Asıl mesele, teorik bilginin piyanistin zihninde yeterince açık ve sağlam bir yer edinmemesidir. Bu nedenle burada önerilen model, fonksiyonel armoniyi yalnızca kuramsal bir bilgi alanı olarak değil zihinsel yükü dengeleyen ve dikkati müzikal yapı üzerinde toplayan bir araç olarak ele almaktadır.

Fonksiyonel armoni temelli yaklaşım üç aşamadan oluşmaktadır. Önce eserin yapısal ve armonik haritası çıkarılır. Ardından işitsel ve fonksiyonel bir odak oluşturulur. Son aşamada ise teknik çalışma, bu yapısal kavrayışla birleştirilir. Böylece piyano performansı daha bilinçli, daha düzenli ve daha anlamlı bir müziksel düşünme sürecine dönüşür.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu çalışma, piyano icrasında karşılaşılan performans sorunlarını bilişsel yük, dikkat süreçleri ve armonik farkındalık çerçevesinde ele alan kuramsal bir değerlendirme ve kavramsal model önerisidir. Çalışmanın çıkış noktasını piyano öğrencilerinde sıkça karşılaşılan “biliyorum ama çalamıyorum” durumu oluşturmaktadır. Burada temel soru, bu tür performans kopukluklarının gerçekten yalnızca teknik yetersizlikle açıklanıp açıklanamayacağıdır. Bu bağlamda çalışma, armonik farkındalığın ve dikkat yönetiminin piyano icrası sırasında algısal yükü nasıl etkilediğini ve bu ilişkinin pedagojik açıdan nasıl yapılandırılabileceğini tartışmaktadır.

Modelin oluşturulma sürecinde önce bilişsel yük, dikkat, müziksel algı, deşifre ve performans psikolojisi alanındaki temel kuramsal çalışmalar gözden geçirilmiştir. Ardından bu kuramsal birikim, piyano pedagojisi ve fonksiyonel armoni yaklaşımıyla ilişkilendirilmiştir. Bu doğrultuda önerilen üç aşamalı yapı, literatürde çoğu zaman birbirinden ayrı ele alınan bilişsel, işitsel ve teknik boyutları piyano çalışma sürecinde bir araya getirme amacıyla geliştirilmiştir.

Uygulama örnekleri olarak Mozart'ın K. 545 Do Majör Sonatı, Haydn'ın Hob. XVI:27 Sol Majör Sonatı ve Beethoven'ın Op. 49 No. 2 Sol Majör Sonatı seçilmiştir. Bu eserler, Klasik dönem tonal dilini, kadans ilişkilerini, sekvensli yazıyı, dominant-tonik eksenini ve form içindeki yön duygusunu açık biçimde yansıtmaları nedeniyle, pedagojik açıdan temsil gücü yüksek örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın bazı sınırları da vardır. Öncelikle önerilen model deneysel olarak test edilmiş değildir. Ayrıca örnek çözümler Klasik dönem repertuarıyla sınırlıdır. Bu nedenle burada ulaşılan sonuçlar, doğrudan genellenebilir ampirik bulgular olarak değil; kuramsal, analitik ve pedagojik temelli bir çerçeve önerisi olarak değerlendirilmelidir.

1. Kuramsal Çerçeve

1.1. Bilişsel Yük ve Çalışma Belleği

Piyano çalarken karşılaşılan zorlukları anlamının yolu, önce öğrencinin neden ve neyi zor bulduğunu açıklayan zihinsel süreçleri incelemekten geçer. Bu noktada bilişsel yük kuramı, piyano performansında önemli bir kuramsal zemin oluşturmaktadır. Bu kurama göre insan zihni, özellikle yeni bir bilgiyle uğraşırken sınırlı bir kapasiteyle çalışır. Başka bir deyişle, çalışma belleğimiz aynı anda ancak belirli miktarda bilgiyi işleyebilir. Bu kapasite aşıldığında ise öğrenme yavaşlar, hatalar artar ve performansın kalitesi düşer (Sweller, 1988).

Bu bakış açısı, piyano çalışmaları söz konusu olduğunda oldukça açıklayıcıdır zira piyano icracısı genellikle tek bir sorunla değil, birçok farklı işle aynı anda uğraşmak zorundadır. Nota okumak, ritmi korumak, parmak numaralarını hatırlamak, iki elin uyumunu sağlamak, artikülasyonlara dikkat etmek, dinamikleri izlemek, pedalı ayarlamak ve kulakla kontrolü sürdürmek gibi görevlerin hepsi bir aradadır. Her biri tek başına kolay görünebilir ancak bir araya geldiklerinde çalışma belleği üzerinde ciddi bir yük oluştururlar.

Bilişsel yük kuramının müzik eğitime uygulanması da bu durumu destekler. Müzik bilgisinin öğrenciye nasıl sunulduğu, hangi sırayla öğretildiği ve aynı anda kaç unsurun devreye girdiği, öğrenmenin kalitesini doğrudan etkiler (Owens ve Sweller, 2008). Bu yüzden sorun çoğu zaman öğrencinin az çalışması değil, çalışmanın zihinsel açıdan iyi planlanmamış olmasıdır. Başka bir deyişle, öğrenci bazen konunun zor olmasından değil, aynı anda fazla şeyle uğraşmaya çalıştığı için ilerleyemez.

Bu noktada çalışma belleği kavramı, özellikle önemlidir. Çalışma belleği, bilgiyi kısa süreli olarak tutan ve o anda yapılan görevlerde işleyen zihinsel bir alandır. Piyano çalarken bu sistem sürekli devrededir. Öğrenci bir yandan bir sonraki ölçüye bakar, bir önceki hareketin sonucunu duyar, mevcut dokuyu sürdürür ve yaklaşan geçişe hazırlanır. Yani icra anı yalnızca “o anda çıkan” seslerle sınırlı değildir; geçmiş, şimdi ve bir sonraki adım aynı anda zihinde bir araya gelir. Bu nedenle piyanoda ortaya çıkan güçlükleri sadece teknik beceri eksikliğiyle açıklamak yeterli değildir. Çoğu durumda öğrenci gerekli hareketi aslında yapabilecek durumdadır; ancak bu hareketi doğru anda, doğru bağlam içinde ve yeterli dikkatle sürdüremez.

Burada amaç, bilişsel yükü tamamen ortadan kaldırmak değildir. Zaten müzik icrası, doğası gereği belli bir yoğunluk taşır. Asıl önemli olan, öğrencinin bu yoğunluk içinde neye önce dikkat edeceğini öğrenmesidir. Hangi bilginin o anda kullanılacağını, hangisinin daha sonra ele alınabileceğini ayırt edebilmesi gerekir. Bu açıdan bilişsel yük kavramı, piyano eğitiminde yaşanan birçok sorunu yeniden düşünmek için yararlı bir çerçeve sunar.

1.2. Müzikte Dikkat ve Eşzamanlı Süreçler

Bilişsel yük kavramı, piyano icrasında yaşanan güçlükleri anlamaya yardımcı olur. Ancak bu süreci açıklarken dikkatin rolünü de göz önünde bulundurmak gerekir. Öğrenci bazen yetersiz olduğu için değil, dikkatini doğru yere veremediği için zorlanır.

Piyano icrasında dikkat tek bir noktada sabit kalmaz; sürekli bir yerden başka bir yere geçer ve piyanist aynı anda hem yatay hem de dikey seslerin birleşimini izlemek zorundadır. Dikkat doğru biçimde yönlendirilmediğinde çalma kolayca dağılabilir. Parça kendi akışını kaybeder, ses kalitesi düşer, ritmik düzen bozulur ve ifade zayıflar. Müzik ve dikkat üzerine yapılan çalışmalar da müzik icrasının yalnızca teknik bir unsur olmadığını dikkat, bellek ve karar verme süreçleriyle de yakından ilişkili olduğunu göstermektedir (Loui ve Guetta, 2018). Bu sebeple piyano icrasında dikkat yalnızca odaklanmak anlamına gelmez. Aynı zamanda, performans sırasında hangi unsurun daha önemli olduğunu ayırt edebilmek anlamına gelir.

Deşifre sırasında müzisyen notayı görür, onu hemen bir harekete dönüştürür ve aynı anda çıkan sesi kontrol eder (Herrero ve Carriedo, 2019). Bilişsel deşifre modelleri, iyi nota okuyan müzisyenlerin notaları tek tek çözmek yerine daha büyük müzikal kalıplar hâlinde algıladığını göstermektedir. Bu sayede dikkatlerini küçük ayrıntılarda kaybetmeden müziğin genel yapısını daha kolay izleyebilirler (Wolf, 1976). Bu bulgular, dikkatin yalnızca dağılabilen bir unsur olmadığını; doğru yönlendirildiğinde müzikal yapının daha açık algılanmasına yardımcı olduğunu göstermektedir.

Piyano eğitiminde dikkat, yalnızca genel bir uyaran olarak ele alınamaz. Asıl konu, öğrencinin dikkatini nereye yönelteceğini öğrenmesidir. Bazı öğrenciler çalışırken bütün enerjilerini nota doğruluğuna verir, bu durumda ritmik akış zayıflar. Bazıları yalnızca akışı korumaya odaklanır, bu kez iç sesler ve armonik ilişkiler yeterince duyulmaz. Bazıları da teknik çalışmalara yoğunlaşır fakat ifade ve yön duygusu geri planda kalır. Bu durumlar, dikkatin bilinçli biçimde yönlendirilmediğinde ortaya çıkar.

Müzik performansında dikkat üzerine yapılan araştırmalar, dikkatin performans kalitesiyle bağlantılı olduğunu göstermektedir (Hohagen ve Immerz, 2024). Ancak dikkat her zaman piyano icracısını aynı noktaya yöneltmez. İcracı kimi zaman tekniğe, kimi zaman ritme, kimi zaman da armonik akışa odaklanır. Bu, eserin yapısına, öğrencinin düzeyine ve çalışmanın aşamasına göre değişir. Bu nedenle dikkat, piyano çalışmasında yalnızca odaklanma değil, müziği nasıl duyduğumuzla da ilgilidir. Bilişsel yük ile dikkat süreçlerini bu yüzden birlikte düşünmek gerekir.

1.3. Piyano İcrasında Müziksel Yapının Algılanması

Piyano icrasında akıcılığı ve müzikal bütünlüğü etkileyen en önemli noktalardan biri, öğrencinin müziği nasıl gördüğü ve nasıl duyduğudur. Başlangıçta öğrenci çoğu zaman her sesi ve her işareti yerine getirilmesi gereken ayrı bir görev gibi algılar. Bu, ilk aşamada oldukça doğaldır ancak bir noktadan sonra ilerlemeyi yavaşlatır. Böylece dikkat, müziğin akışı yerine küçük ayrıntılarda kalmaya başlar. Oysa asıl gelişim, müzikal malzemenin daha büyük ve anlamlı bütünler içinde kavranabilmesiyle ortaya çıkar.

Bu noktada müzikal kalıpları fark etme becerisi devreye girer. Böylece kırık akorlar, kadans kalıpları, tekrar eden eşlik modelleri, sekvensler ve belirli armonik yönelimler, artık dağınık sesler gibi değil anlamlı bir bütün olarak algılanmaya başlar.

Piyanoda müzikal kalıpları fark etmek yalnızca görsel bir süreç değildir. Bu, sadece notaları gözle daha hızlı tanımak anlamına da gelmez. Öğrenci bir yapıyı gördüğünde onu yalnızca fark etmez, aynı zamanda nasıl duyulacağını ve parmaklarda nasıl hissedileceğini de sezmeye başlar. Örneğin kadans ya da sekvensli bir ilerleyiş, bir süre sonra yalnızca teorik bir bilgi olmaktan çıkar. Öğrenci bunları sesin yönü ve müziğin akışı içinde algılar. Böylece teorik yapılarla icra arasındaki bağ güçlenir. Parmakların hareketi, duyuş ve dikkatin odağı zamanla birbirini destekler hâle gelir.

Yapısal kavrayış, piyano eğitiminde yalnızca analizi kolaylaştıran ikincil bir unsur olarak değerlendirilmemelidir. Yapıyı fark etmek, aslında müziği daha az zorlanarak ve daha bilinçli biçimde icra etmeyi sağlar. Bu açıdan bakıldığında, çözümleme temelli çalışma yaklaşımlarının işlevsel piyano becerilerini desteklemesi şaşırtıcı değildir (Özer, 2019). Öğrenci eserin bölümlerini,

röprizlerini, kadansları ve yönelmeleri ayırt etmeye başladıkça müzik onun için daha anlaşılır hâle gelir. Başka bir önemli konu da öğrencinin armoniyi yalnızca kuramsal bir konu olarak görmesidir. Böyle bir durumda armoninin icraya katkısı sınırlı kalır. Armoni ancak nota üzerindeki ilişkileri anlamayı sağlayan bir araç hâline geldiğinde, doğrudan performansın içine katılır.

Müzikte tekrar eden yapıları görmek ve eserin genel akışını kavramak, ezberi de doğrudan etkiler. Ezber sadece parmakların alışkanlığına bırakıldığında, küçük bir dikkat kaybında bile kolayca dağılabilir. Oysa öğrenci o anda müziğin neresinde olduğunu, cümlelerin nereye yöneldiğini ve armonik akışın nasıl ilerlediğini biliyorsa, ezber çok daha sağlam bir hale gelir. Bu noktada armoni, eserin yapısını kavramada olduğu kadar ezberi güvenceye almada da önemli bir rol oynar.

2. Fonksiyonel Armoni Temelli Model Önerisi

Bu çalışmada önerilen model, piyano icrasında karşılaşılan birçok sorunun yalnızca teknik güçlüklerden kaynaklanmadığı düşüncesine dayanır. Sorun çoğu zaman çalma aşamasında ortaya çıkar ancak asıl neden daha önceki zihinsel hazırlıkta bulunur. Bu nedenle burada önerilen yaklaşım, piyano çalışmasını yalnızca tekrar sayısı üzerinden değerlendirmez. Temel olarak, müziksel bilginin nasıl anlaşıldığına ve nasıl düzenlendiğine odaklanır.

Bu model üç aşamadan oluşur: yapısal-armonik haritalama, işitsel-fonksiyonel odaklama ve teknik-motor bütünleştirme. Ancak bu aşamalar birbirinden ayrı düşünülmemelidir. Her biri, diğerini hazırlayan ve destekleyen bir katman gibidir. İlk aşama, eserin temel yapısını ortaya çıkarır. İkinci aşama, bu yapının ses içinde nasıl işlediğini fark etmeyi sağlar. Üçüncü aşama ise teknik çalışmayı bu yapısal ve işitsel kavrayışla birleştirir.

Modelin temel özelliği yapısal çözümleme, işitsel farkındalık ve teknik uygulamayı birbirini tamamlayan aşamalar olarak bir araya getirmesidir. Bu yönüyle model, teori ile icra arasındaki ilişkiyi açıklamakla kalmamakta, piyano çalışma sürecine uygulanabilir bir çerçeve sunmaktadır.

2.1. Yapısal-Armonik Haritalama

İlk aşamanın amacı, eseri dağınık nota ayrıntılarından oluşan bir yapı olmaktan çıkarıp anlaşılır bir bütün hâline getirmektir. Bu aşamada öğrenciyle birlikte eserin bas çizgisi, tonal merkezi, kadans noktaları, temel armonik alanları, tekrar yerleri, cümle sınırları ve bölümleri belirlenir. Klasik dönem müziğinde cümlelerin yönünün ve form bölümlerinin anlaşılması büyük ölçüde kadans ilişkilerinin fark edilmesine dayanır (Caplin, 1998). Bu aşamanın odağını, ayrıntılardan önce eserin genel yapısının kavranması oluşturmaktadır.

Bu aşamada asıl önemli olan, her ayrıntıyı hemen çözmek değil, müziğin yönünü kavramaktır. Örneğin bir pasajda sadece hangi notaların bulunduğu

bakılmaz. Bunun yerine müziğin tonikten dominanta doğru mu ilerlediği, bir sekvens içerip içermediği mi, bir kadansa mı yöneldiği ya da geçici bir uzaklaşma mı yarattığı üzerinde durulur. Böylece öğrenci müziği seslerin toplamı olarak değil, işleyen bir yapı olarak görmeye başlar. Bu da bilişsel yükü azaltır, zihin ayrıntıları daha geniş ve anlamlı bir yapı içinde kavrar (Lehmann & McArthur, 2002).

2.2. İşitsel-Fonksiyonel Odaklama

İkinci aşamada önemli olan, eserin yapısını sadece görmek değil, onu duymaktır. Armoniye bilmek tek başına yeterli değildir, öğrenci çalarken bunu kulağıyla da izleyebilmelidir. İç seslerin izlenmesi, bas çizgisinin takip edilmesi ve kadansların ayrıca ele alınması işitsel izlemeyi güçlendiren uygulamalar arasında değerlendirilebilir. Böylece öğrenci yalnızca notalara değil, müziğin akışına da dikkat etmeye başlar. Bu da hem ezberi hem yorumu daha da sağlamlaştırır.

Dikkat, parmakların hareketinden çok çıkan sese yöneldiğinde, ezber güçlenir ve icra daha akıcı olur. Öğrenciler de genellikle bu aşamadan sonra eserin yönünü daha açık duymaya ve çalarken kendilerini daha güvende hissetmeye başlar. Bu gözlem, dikkatin harekete değil sonuca yönelmesinin performansı olumlu etkilediğini gösteren araştırmalarla da örtüşmektedir (Wulf, 2013).

2.3. Çalma Bütünlüğü

Üçüncü aşamada teknik çalışma, yapısal ve işitsel kavrayışla birlikte ilerler. Bu noktada teknik artık müzikten ayrı bir alan gibi düşünülmez tam tersine eserin akışını ve yapısını destekleyen bir araç hâline gelir. Nüanslar da yalnızca notada görülen işaretler olarak ele alınmaz. Müziğin nerede yoğunlaştığı, nerede rahatladığı ve nasıl yön kazandığıyla birlikte düşünülür. Bunun sonucunda teknik unsurlar ve müzikal yapılar da daha bilinçli ve daha anlamlı bir biçimde icraya yansır.

Bu aşamada blok akorlarla çalışmak, zor geçişleri ayrıca ele almak, eşlik figürlerini sadeleştirerek denemek, ara sesleri fark ederek çalışmak ve pasajları küçük parçalara ayırmak yararlı uygulamalar olarak değerlendirilebilir. Ancak önemli olan, bütün bunları müziğin yapısından koparmamaktır. Yaşanan güçlüğü müzikal yapı içindeki yeri anlaşıldığında, çalışma süreci daha verimli ilerlemekte ve daha sağlam sonuçlar vermektedir.

Bir pasaj yalnızca parmakların alışkanlığıyla değil, armonik yapısı ve işitsel akışıyla birlikte öğrenildiğinde performans sırasında yaşanan kopmalar azalır. İcracı, fiziksel hareketin yanı sıra müziğin yönünü ve akışını da kavrar. Nerede olduğunu ve cümlelerin nereye yöneldiğini daha açık duyar. Bu da özellikle sahnede, sınavda ya da ezber çalarken önemli bir dayanak oluşturur. Böylece

piyano çalışması parçalara ayrılmış bir düzen içinde değil, bağlantılı bir süreç olarak ilerler. Çalışma süreci, eserin önce yapısal olarak kavranması ardından da işitsel olarak içselleştirilmesiyle bütünlük kazanmaktadır. Teknik ve müzikal çalışma da bu noktadan sonra daha anlamlı bir zemine oturur. Böylece işitme, analiz ve çalma birbirinden kopuk alanlar olmaktan çıkar.

Bu yaklaşımın piyano repertuarında nasıl işlediğini göstermek için aşağıda Klasik dönemden üç kısa uygulama örneğine yer verilmiştir. Bu kısa çözümlemeler, Klasik dönem tonal dilinin genel armonik ilkeleri temel alınarak pedagojik bir çerçevede sunulmaktadır.

W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545

W. A. Mozart'ın No. 16 Do Majör Piyano Sonatı'nın birinci bölümü, açık bir sonat allegrosu mantığıyla yazılmıştır. Ana tonalite Do Majördür. Başlangıçta tonik alan açık biçimde duyulur. Yan tema ise klasik beklentiye uygun olarak dominant alanına, yani Sol Majöre yönelir. Ancak bu bölümün öğretici yönü yalnızca tonal planın açık olması değildir. Asıl önemli olan, bu planın icrayı doğrudan etkilemesidir. Mozart burada küçük motifler, Alberti bas, sekvensli ilerlemeler ve belirgin kadanslar kullanır. Armonik yön duyulmadan çalındığında müzik kolayca mekanikleşir.

Sergi, 1–28. ölçüler arasında yer alır. Ana tema 1–4. ölçülerde duyulur ve tonik merkezini açık biçimde ortaya koyar. Beşinci ölçüden itibaren başlayan bağlayıcı bölüm müziği Sol Majöre yönelterek yan temaya hazırlar. Yan tema 14–25. ölçüler arasında duyulur. Ana temaya keskin bir karşıtlık oluşturmaz, daha yumuşak ve şarkısal bir karakter taşır. Sergi bölümü Sol Majörde tamamlanır. Gelişme bölümü 29–41. ölçüler arasındadır. Bu bölümde ana tema çeşitli değişimlerle işlenir ve farklı tonlara yönelir. Röpriz, 42–55. ölçüler arasında yer alır. Burada temalar yeniden duyulur, ancak bu yalnızca bir tekrar değildir. Röprizde tonal merkez yeniden belirginleşir ve bölüm Do Majörde toplanır. Yan tema da bu kez Sol Majör yerine Do Majörde duyulur. Böylece birinci bölüm, dengeli bir tonal kapanışla tamamlanır.

İcra bakımından incelendiğinde, ilk dört ölçüde sağ elde tema sol elde ise Alberti bas yer alır. Burada müziğin durağan bir başlangıç gibi duyulmaması gerekir. Başlangıçta tonal merkez açık biçimde hissedilir, ancak sol eldeki düzenli Alberti figürü yalnızca eşlik işlevi görmez aynı zamanda sürekliliği sağlar. Öğrenci ilk cümleyi sadece nota doğruluğu üzerinden ele alırsa, cümlelerin müzikal yönü zayıflar. Tonik merkezin hissedilmesi ve sol elin bunu desteklemesi, başlangıcı daha dengeli kılar. Bu bölümde tema, bir alıştırmaya gibi değil müzikal bir cümle gibi düşünülmelidir. Sol elin aşırı vurgulanması, cümlelerin yön duygusunu zayıflatır. Buna karşılık daha dengeli bir doku, tonal merkezin daha net hissedilmesini sağlar.

Sonate 16 in C major
Sonata facile

W. A. Mozart
K 545

Allegro

Şekil 1. W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545

Beşinci ölçüden itibaren başlayan bölüm, armonik farkındalık açısından özellikle önemlidir. Burada melodik figür büyük ölçüde benzer kalırken armonik zemin değişir. İlk bakışta aynı fikir yeniden geliyormuş gibi görünür. Oysa armoni değiştiği için müzik her defasında biraz daha ileri gider. Bu nedenle bu pasaj tekrar etkisi verse de aslında sekvens ilkesine dayanır. Armonik yön izlenmediğinde, bu pasaj mekanik tekrar etkisi yaratabilir. Teorik olarak burada benzer motifler farklı armonik basamaklar üzerinde ilerleyerek cümleyi genişletir. İcra sırasında bu tekrarların hepsi aynı biçimde çalınmamalıdır. Altındaki armoni değiştikçe cümlemin yönü de değişir. Bu da sesin, vurgunun ve hareket duygusunun her tekrar içinde yeniden ayarlanmasını gerektirir. Bu sonatta sekvens, yalnızca yapısal bir özellik değil, çalınış biçimini doğrudan etkileyen bir unsurdur.

Şekil 2. W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545

Devamında müzik Sol Majöre yönelmeye başlar. Bu noktada cümle artık yalnızca Do Majör çevresinde kalmaz, başka bir tonal alana doğru ilerler. Öğrenci tonal değişimi duymazsa bu bölümü yalnızca daha hareketli bir pasaj gibi ele alabilir. Oysa burada önemli olan, müziğin yön değiştirmesidir. Bu nedenle geçiş bölümü düz bir biçimde değil, Sol Majöre doğru giden bir hat olarak duyulmalıdır.

Yan tema ile birlikte Sol Majör alanı belirginleşir. Burada değişen yalnızca melodik karakter değil, tonal merkezdir. Bu fark duyulmadığında yan tema, ana temanın devamı gibi algılanabilir. Oysa müzik bu noktada başka bir tonal alana geçmiştir. İcracı bu geçişi duyduğunda yan temanın işlevi daha açık hissedilir. Yine de bu bölüm ana temadan bütünüyle ayrı ele alınmamalıdır. Ana tema ile yan tema arasında belirgin bir fark vardır ancak bu fark eserin akışını bozamaz.

Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0

Şekil 3. W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545

Yan temada da daha önce değinilen sekvensli yapıların devam ettiği görülür. Bu pasajlar tekrar gibi duyulsa da aslında ilerleyen bir yapı kurar. Bu bağlamda her motif aynı biçimde seslendirilmemelidir, cümlelerin yönü ve hedef ses icrada belirleyici olmalıdır. Böylece müzik mekanik değil, akıcı ve anlamlı duyulur.



Şekil 4. W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545

Birinci bölümde kadanslar son derece belirgindir ve öğrenci bu yapıyı net bir biçimde duyar. Kadans burada yalnızca armonik bir bitiş değil; cümlelerin nefes aldığı, gerilimin çözüldüğü ve bölümün netleştiği noktadır. Öğrenci kadansı, son anda ulaşılan bir yapı gibi duyarsa cümle sonlarını sert ve mekanik icra eder. Ama yaklaşan çözümü önceden hissederse hem bedensel gevşeme hem de zamanlama daha doğal biçimde gelişir. Bundan dolayı sonattaki kadans çalışması yalnızca teori bilgisi değildir, doğrudan piyano tekniğiyle ilişkilidir. Özellikle cümle sonlarında bileğin sertleşmemesi, kapanışın doğal duyulması ve cümlelerin tamamlanmış hissi vermesi, kadansın duyulmasına bağlıdır.

Gelişme bölümünde müzik, ana tonal merkezden uzaklaşarak başka tonlara yönelir. Bu bölümde özellikle Sol minör ve devamında Re minör tonları dikkat çeker. Eserin ana tonu Do Majör olduğu için, bu değişimler öğrencinin tonal merkezi yeniden duymasını gerektirir. Burada önemli olan yalnızca notaları doğru çalmak değil, müzikteki renk değişimini ve yön farklılığını da işitebilmektir. Bu minör ton değişimi, müziğin karakterini de değiştirir. Öğrenci bunu fark ettiğinde pasajı daha bilinçli çalar, fark etmediğinde ise bölüm yalnızca daha karmaşık bir pasaj gibi kalır. Bu nedenle gelişme bölümündeki figürler, sergidekiyle aynı karakterde çalınmamalıdır. Burada müziğin rengi ve yönü değişir.



Şekil 5. W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545.

Röprizde ana tema subdominant armonisi üzerinde yeniden duyulur. Temanın geri dönüşü yalnızca tekrar değildir, burada asıl önemli olan gelişme bölümünde zayıflayan tonal merkezin yeniden belirginleşmesidir. Bu durum piyano öğrencisi açısından özel bir dikkat gerektirir. Zira tema tanındıktır, ancak bu kez aynı armonik işlev içinde duyulmaz. Öğrenci bu farkı hissetmediğinde röprizi yalnızca tekrar gibi çalabilir. Oysa burada gereken hem geri dönüş duygusunu hem de değişen armonik zemini birlikte duyabilmektir. Yan temanın bu kez Do Majörde gelmesi ve bölümün ana tonda tamamlanması, tonal merkezin yeniden kurulduğunu açık biçimde gösterir.



Şekil 6. W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545.



Şekil 7. W. A. Mozart: No. 16 Do Majör Piyano Sonatı, K. 545.

Bu sonatta birinci bölüm pedagojik açıdan önemlidir. Bölümde tonal yapı açık biçimde izlenebilir, kadanslar belirgin olarak duyulur ve sekvensler öğrenciyi müziğin yönünü dikkatle duymaya yöneltir. Alberti bas, sol elin yalnızca eşlik işlevi taşımadığını gösterir. Gelişme bölümündeki tonal değişim ise piyano icracısının aynı müzik malzemesini farklı karakterlerde duymasını gerektirir. Yapı yalın görünse de müziğin içindeki yön ve değişimler duyulmadığında cümlelerin anlamı zayıflar.

J. Haydn, Hob. XVI:27 G Majör Piyano Sonatı

J. Haydn'ın Hob. XVI:27 Sol Majör Sonatı'nın birinci bölümü açık bir tonal plan üzerine kuruludur. 1-8. ölçülerde ana tema Sol Majörde duyulur. Armoni büyük ölçüde tonik ve dominant çevresinde hareket eder, yer yer subdominant alana kısa bir yöneliş de hissedilir. Cümle Sol Majörde tam kadansla biter. 9-16. ölçüye kadar ana tema, melodik çizgisi biraz değiştirilmiş biçimiyle devam eder. Melodik çizgi, kısmen değişmiş olsa da burada yeni bir fıkirden çok ana temanın genişlemiş bir devamı gibi duyulur. Armoni hâlâ Sol Majör etrafındadır ancak 17. ölçüden itibaren Re Majöre doğru yönelim giderek belirginleşir. 24. ölçüde yan tema Re Majörde başlar ve sergi bu tonal merkezde tam kadansla tamamlanır.

Gelişme bölümü 58-86. ölçüler arasında yer alır. Bu bölümde tonal merkez sabit kalmaz, sergide duyulan motifler farklı tonal bağlamlarda işlenir. Gelişmenin orta bölümünde sekvensli yapı ve sık armonik değişimler, gelişmenin hareketli karakterini belirler. Bölümün sonuna doğru armoni yeniden dominant çevresine yaklaşır ve röprize hazırlık belirginleşir.

Röprizin başında ana tema yeniden Sol Majörde gelir ve ana tonal merkez tekrar duyulmaya başlar. Tema sergideki hâliyle bütünüyle aynı değildir;

küçük ritmik ve melodik değişiklikler, dönüşün etkisini değiştirir. Röprizin orta bölümünde, sergide dominant tona yönelen yapı yeniden duyulur ancak bu kez modülasyon işlevi taşımaz. Yan tema da artık dominantta değil, tonik fonksiyonunda duyulur. Bölüm, Sol Majörde belirgin kadanslarla sona erer.

Haydn'ın Sol Majör Sonatı'nın birinci bölümü, armonik farkındalık ile dikkat süreçleri arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından özellikle önemlidir. Bu bölümde ana tema açık bir tonal zemin üzerinde kurulur ancak yapı, Mozart'taki kadar doğrudan bir tema karşıtlığıyla ilerlemez. Dokuzuncu ölçüden sonra ana tema kesilmez, melodik çizgisi biraz değişmiş biçimiyle sürer. Bu durum piyano icracısı açısından önemlidir. İlk anda yeni bir tema başlamış izlenimi oluştursa da müzik henüz yeni bir tonal alana yönelmemektedir.

9–11. ölçülerde aynı müzik fikrinin iki el arasında paylaşılması, armonik akışın bütünlük içinde duyulmasını gerektirir. Burada önemli olan, el değişimine rağmen armonik yönün kesilmemesidir. Piyano icracısı dikkatini tek tek ellere değil, onların birlikte kurduğu armonik sürekliliğe verdiğinde cümle daha doğal ve daha bağlı duyulur. Bu durum, armonik farkındalığın yalnızca akorları tanımak değil aynı işlevin farklı dokular içinde sürmesini içermek olduğunu da gösterir. Böylece dikkat hem sürekliliği hem de değişimi aynı anda izlemek zorunda kalır. Ana düşüncenin değiştirilmiş biçimiyle sürmesi, yüzeyde benzerlik hissi yaratırken, altta tonal yönelimin yavaş yavaş değişmesi algısal yükü artırır.



Şekil 8. J. Haydn, Hob. XVI:27 G Majör Piyano Sonatı.

Bu sonatta sekvensli yazı da belirleyici bir rol oynar. Benzer motiflerin art arda farklı derecelerde sürmesi, ilk anda tekrar duygusu yaratabilir. Oysa armonik işlev değiştikçe aynı figürün anlamı da değişir. Bu nedenle sekvensler yalnızca yazı tekniği olarak değil, dikkat süreçlerini yönlendiren bir unsur olarak düşünülmelidir. İcracı sekvenslerin sadece yüzeydeki benzerliğine odaklanırsa

müzik kolayca mekanikleşir, buna karşılık armonik yönü izlediğinde cümleler hareket ve anlam kazanır.

Bu eserde süslemeler de dikkat yükünü artıran öğelerden biridir. İcracının yalnızca ana çizgiyi değil, onun çevresinde gelişen hareketi de izlemesi gerekir. Özellikle ana düşüncenin sürdüğü bölümlerde yüzeydeki hareketi artırır. Bu nedenle süslemeler burada yalnızca teknik bir ayrıntı değil, algısal yükü artıran bir unsur olarak da önem kazanır.

24. ölçüde başlayan yan tema Re Majörde duyulur ve serginin dominant alanını netleştirir. Bununla birlikte bu tema, ana temaya keskin bir karşıtlık oluşturmaz; daha çok önceki düşüncenin yeni bir tonal bağlamda sürmesi gibi algılanır. Dolayısıyla burada dikkat, yalnızca melodik çizgiye değil, değişen tonal merkeze de yönelmelidir. Armonik farkındalık zayıf olduğunda yan tema akışın doğal devamı gibi duyulabilir, güçlü olduğunda ise Re Majörde kurulan yeni denge daha açık hissedilir.



Şekil 9. J. Haydn, Hob. XVI:27 G Majör Pişano Sonatı.

Gelişme bölümünde bu yük daha da artar. Uzun sekvensli ilerleyişler ve minör tonlara yönelim, tonal merkezin kararlılığını zayıflatır. Burada pişano icracısı aynı motifleri çalarken, bu motiflerin değişen armonik işlevlerini de duymalıdır. Tanıdık kalıplar sürerken armonik yön de dikkatle izlenmelidir. Bundan dolayı gelişme bölümü, bilişsel yükün en yoğun hissedildiği yerlerden biridir. Armonik farkındalık zayıf olduğunda müzik kolayca birbirine benzeyen pasajlar gibi duyulabilir.



Şekil 10. J. Haydn, Hob. XVI:27 G Majör Piyano Sonatı.

Bu bölümde yer yer görülen Alberti bas tipi eşlik figürü de dikkat süreçleri açısından önemlidir. Sol elde düzenli bir kalıp sürse de onun taşıdığı armonik işlev sabit kalmaz. Bu bağlamda piyano icracısı, kalıbın yüzeydeki benzerliğine değil alttaki armonik yön değişimine de dikkat etmek zorundadır.

Röprizde ana temanın yeniden Sol Majörde gelmesi ve yan temanın da artık aynı tonda duyulması, gelişme bölümünde zayıflayan tonal merkez duygusunu yeniden güçlendirir.



Şekil 11. J. Haydn, Hob. XVI:27 G Majör Piyano Sonatı.

Böylece bu eser, piyano icrasında armonik farkındalığın yalnızca analitik bir bilgi olmadığını; dikkat süreçlerini düzenleyen, algısal yükü yöneten ve müziğin yönünü belirginleştiren temel bir unsur olduğunu açık biçimde ortaya koyar.

L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2

İnceleme konusu olan Beethoven'ın Op.49 No. 2 Piyano Sonatı, bestecinin daha açık ve sade anlatımlı eserleri arasında yer alır. Eser ilk bakışta oldukça yalın görünür. Ancak bu sadelik yüzeysel değildir. Bölümlerin kısa olması, dokunun hafifliği ve özellikle birinci bölümde gelişmenin kısa tutulması, eseri sonatine yaklaştırır. Buna rağmen eserdeki anlatım dengesi ve bütünlük duygusu, onun sanatsal değerini açıkça ortaya koyar (Ulanova, 2016).

Birinci bölüm sonat formundadır. Bölümün genel planı açıktır; sergide tonikten dominant alana geçilir, gelişmede kısa süreli tonal uzaklaşmalar yer alır, röprizde ise yeniden tonik alana dönlür. Sergi 52 ölçüdür ve yapı dengeli bir biçimde kurulmuştur. Ana tema 1–12. ölçüler arasında yer alır. İlk dört ölçüde temel fikir sunulur, ardından bu fikir bir oktav yukarıdan tekrar edilir.

12–20. ölçüler arasındaki bağlayıcı bölüm yer alır. Burada ana temanın malzemesinden oluşan üç aşamalı bir yapı duyulur. İlk kısımda tema bir oktav yukarıdan seslenir ardından yeni materyal, özellikle sekvensli inişler ve kromatik geçişlerle genişletilir. Son kısımda ise dominant pedalı üzerinde, Re Majöre yönelmek için hazırlık yapılır. Bu bölümde tonal yönün yavaş yavaş değiştiği açık biçimde hissedilir.

20–49. ölçüler arasında yer alan yan tema Re Majördedir. Tematik olarak ana temayla tamamen kopmaz. Tema ilk kez duyulduğunda müzik kısa süreli olarak başka bir tonal alana yönelir, tekrarında ise kapanış Re Majörde belirginleşir. Ardından gelen pasaj dominant alanı güçlendirir, 49–52. ölçüler arasındaki kısa kapanış ise sergiyi tamamlar.

Gelişme bölümü 53–67. ölçüler arasında yer alır ve oldukça kısadır. Bu bölümde müzik minör alanlara yönelir, La minör ve Mi minör çevresinde dolaşarak tonal merkezden kısa süreli bir uzaklaşma hissi yaratır.

Röpriz 67. ölçüde başlar. Ana tema Sol Majörde yeniden duyulur ancak bu kez daha kısa ve yoğun bir biçimdedir. Bağlayıcı bölümde subdominant yönelimi öne çıkar ve bu kısım sergidekine göre daha geniş bir yapı gösterir. Yan tema da burada Sol Majörde yer alır. Bölüm tam kadansla sonlanır.

Bu yapısal özellikler, piyano icracısı açısından yalnızca biçimsel bir çerçeve sunmaz aynı zamanda eserin nasıl duyulması ve yönlendirilmesi gerektiğine dair önemli ipuçları da içerir. Beethoven'ın bu sonatında, Mozart ve Haydn'a kıyasla dikkat çeken unsurlardan biri, tematik malzemenin daha belirgin yön duygusu taşıması ve bu yönün icrada bilinçli biçimde ortaya konulmasını gerektirmesidir.

Örneğin sergide ana temanın tekrarının bir oktav yukarıdan verilmesi, yalnızca bir tekrar değil aynı müzikal fikrin daha yoğun bir biçimde yeniden kurulmasıdır. Bu noktada piyano icracısının ikinci sunumu aynı ağırlıkta değil, daha ileriye doğru yönelen bir hareket olarak duyması gerekir. Aksi hâlde müzik yerinde sayan bir tekrar gibi algılanır.

Ana tema, küçük bir müzikal yapıdan kurulmuş olsa da kendi içinde belirgin bir çeşitlilik taşır. Hareketli motiflerle iki sesli ifadeler arasındaki denge, piyano icracısının temayı tek boyutlu değil içindeki yön değişimleriyle birlikte duymasını gerektirir. Üst sesin yukarı yönlü ilerleyişi akışı öne çıkarırken, alt ses bu çizgiyi armonik olarak destekler. Bu nedenle ana temada dikkat edilmesi gereken nokta, yalnızca melodik çizgiyi değil onu taşıyan armonik zemini de birlikte duymaktır.

SONATE

Le signe 
équivaut à .
The sign 
is equivalent to .

L. VAN BEETHOVEN
Op. 49 - N° 2

All^o ma non troppo. (♩ = 72)



Şekil 12. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Bağlayıcı bölümde sağ ve sol elde duyulan üçlemeli yapı, müziği ileri taşıyan temel unsurlardan biridir. Bu doku yalnızca teknik bir hareket olarak değil, yan temanın geleceği Re Majör alanını hazırlayan armonik bir geçiş olarak ele alınmalıdır. İcra bu sebepten ötürü üçlemeleri mekanik biçimde değil, yeni tonal merkeze doğru yönelen bir akış duygusuyla çalmalıdır.



Şekil 13. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Re Majöre geçişle birlikte bu yön duygusu daha da belirginleşir. Sağ eldeki gam benzeri inişli çıkışlı motifler öne çıkarken, sol eldeki üçlemeler yalnızca eşliği sürdürmez, kimi anlarda bu harekete cevap veren bir özellik de gösterir. Daha sonra bu motiflerin iki el arasında dönüşümlü duyulması, bu karşılıklı ilişkiyi daha da belirginleştirir. Dolayısıyla piyano icracısının, hangi sesin öne çıktığını ve müziğin hangi yöne ilerlediğini duyarak çalması gerekir, aksi hâlde pasajın etkisi zayıflar.



Şekil 14. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Gelişme bölümünde tonal merkez bir süre için netliğini kaybeder. Minör yönelimlerin öne çıktığı bu bölümde, müzik ana tonaliteden uzaklaşmış bir izlenim verir. Piyano icracısının burada yapması gereken, bu geçici kararsızlık duygusunu korurken yeniden dönüş hazırlığını da duyurmaktır. Özellikle sol eldeki Re pedalı, bu dönüşün en önemli işaretlerinden biridir.



Şekil 15. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Röprizde ana tema doğrudan Sol Majörde geri gelir ancak bu kez daha kısa ve yoğun bir biçimdedir. Bu nedenle piyano icracısının, temayı yeni bir başlangıç gibi değil devam eden akışın bir parçası olarak duyması gerekir.



Şekil 16. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Bağlayıcı bölümde ve sonrasında görülen üçlemeler ile gam motifleri artık yalnızca geçiş işlevi taşımaz aynı zamanda kapanışa doğru yönelen daha bütünlüklü bir akışın parçası hâline gelir.



MUSICANEO

Available at www.musicaneo.com

Şekil 17. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Yan temanın bu bölümde Sol Majörde duyulması, müziğin yeniden dengeye kavuştuğu en açık noktalardan biridir. Dolayısıyla bu bölüm, sergideki yön arayışından farklı olarak daha yerleşmiş ve netleşmiş bir ifadeyle seslendirilmelidir.



Şekil 18. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Bu bölümde, sağ elde belirginleşen yukarı ve aşağı yönlü ilerleyen melodik çizgi ile sol eldeki üçlemeli yapı önceki bölümlerde olduğu gibi yalnızca yüzeysel bir hareket değil, armonik akışı taşıyan ve pekiştiren bir birlik oluşturur. Özellikle iki el arasında dönüşümlü duyulan bu yapıların, artık bir arayış değil sonuca doğru ilerleyen bir yön taşıdığı duyulmalıdır. Bu nedenle piyano icracısı, hangi sesin öne çıktığını ve müziğin hangi noktada yoğunlaştığını dikkatle izlemeli, bu pasajı kapanışa doğru netleşen bir süreç olarak ele almalıdır.



Şekil 19. L. van Beethoven, Sol Majör Piyano Sonatı No. 20, Op. 49 No. 2.

Bölümün sonunda yer alan kısa koda, dominant ve tonik işlevlerinin art arda vurgulanmasıyla son kadansı hazırlar. Sonuç olarak piyano icracısının burada kapanışı erken hissettirmeden, armonik çekimi son ana kadar canlı tutması gerekir.

İncelenen üç eser birlikte değerlendirildiğinde, Klasik dönem sonatlarının büyük ölçüde ortak bir yapısal ve armonik anlayışa dayandığı açıkça görülür. Genel olarak incelendiğinde, her üç eserde de gelişme bölümünde minör tonal alanlara yönelim görülür. Bununla birlikte, bu yönelim her eserde aynı işlevle kullanılmaz. Mozart'ta daha sınırlı bir yön ve renk değişimi oluştururken, Haydn'da sekvensli yapı içinde tonal merkezin geçici olarak zayıflamasına katkı sağlar. Beethoven'da ise ana tonaliteden uzaklaşma ve röprize dönüşün daha belirgin hissedilmesine yardımcı olur. Bu durum, röprizdeki dönüşün yalnızca bir tekrar değil, yeniden yönünü bulan bir akış olarak duyulmasına imkân verir. Tonik–dominant ilişkisi üzerine kurulan net tonal plan sergide yön duygusunun belirgin biçimde kurulması, gelişmede bu merkezin geçici olarak zayıflaması ve röprizde yeniden dengelenmesi, bu repertuarın temel özellikleri arasında yer alır.

Bu ortak yapı yalnızca biçimsel bir çerçeve değil, aynı zamanda piyano icracısı için işitsel bir rehberdir. Tematik malzemenin kullanımı, eşlik dokuları, sekvensli ilerleyişler ve kadans noktaları, müziğin hangi yöne ilerlediğini ve nerede yoğunlaşıp çözüldüğünü açık biçimde gösterir. Dolayısıyla Klasik dönem sonatlarında armonik farkındalık, ayrıntılı çözümlemelerden çok bu yön duygusunu izlemek ve duyurmakla ilgilidir.

Haydn'da daha serbest ve yer yer esprili bir yazı, Mozart'ta daha dengeli ve açık bir anlatım, Beethoven'da ise yön duygusunun daha güçlü hissedildiği bir akış görülür. Yine de bu üç besteciyi ortak bir noktada buluşturan şey, müziğin kendi yönünü dinleyiciye ve piyano icracısına açıkça hissettirebilmesidir.

Bu açıdan bakıldığında, Klasik dönem sonatları ilk anda sade görünebilir. Ancak bu sadelik yüzeyde kalan bir yalnlık değildir. Tam tersine müziğin yönünü, dengesini ve çözülme noktalarını açıkça duyurabilen bir kurguya dayanır. İcracı bu yapıyı gerçekten duyduğunda, çalma süreci de yalnızca notaları doğru seslendirmekten ibaret kalmaz; müzik daha akıcı, daha anlamlı ve daha bütünlüklü bir anlatı kazanır.

Bu genel değerlendirmeler doğrultusunda, önerilen modelin üç aşaması aşağıdaki tabloda öğretim süreci açısından özetlenmektedir. Her aşama; temel amaç, öğrenciden beklenen çalışma biçimi, öğretim yaklaşımı ve başarı göstergesiyle birlikte ele alınmıştır. Böylece kuramsal çerçevenin uygulamaya nasıl dönüştüğü, daha açık biçimde görülebilmektedir.

Tablo 1. Fonksiyonel Armoni Temelli Ders Akış Tablosu

Aşama	Amaç	Öğrenciden beklenenler	Öğretim yaklaşımı	Başarı göstergesi
1.Yapısal sadeleştirme	Eserin temel yapısını kavramak	Bas çizgisini çalmak, kadans noktalarını işaretlemek, tonik-dominant ilişkisini söylemek, formu ana hatlarıyla göstermek	Teknik ayrıntılara girmemek, mevcut tempoyu istememek, öğrenciyi eserin yönü üzerine düşündürmek	Öğrenci tonal yönü sözlü olarak ifade edebiliyorsa
2.İşitsel odak ve armonik duyuş	Müziği duyarak izlemeyi güçlendirmek	Arpejleri akor olarak düşünmek, bas hareketini söylemek, çözülme noktalarını ayırt etmek, ara sesleri belirginleştirerek çalmak	Fiziksel harekete değil işitsel sonuca dikkat çekmek, öğrenciyi müziğin yönünü işitmeye yönlendirmek	Öğrenci armonik yönü işitsel olarak tanımlayabiliyorsa
3.Çalma bütünlüğü	Çalma sürecini müziksel kavrayışla ilişkilendirmek	Zor pasajları bölerek çalışmak, bölümleri armonik işlevle ele almak, sekvensleri ve dominant-tonik çözümlerini bilinçli tekrar etmek, farklı tempolarda armonik yapıların kontrolünü sürdürmek	Mekanik tekrardan kaçınmak, her çalışmayı müziksel bağlam ile ilişkilendirmek, ezber sırasında armonik ilerleyiştten yararlanmak	Öğrenci duraksadığında yapısal bir noktadan devam edebiliyorsa

SONUÇ

Bu çalışmada piyano icrasında yaşanan güçlükler yalnızca teknik eksiklikler üzerinden ele alınmamıştır. Konu, bilişsel yük, dikkat ve armonik farkındalık bakımından da değerlendirilmiştir. Çıkış noktası, öğrencilerin sıkça söylediği “biliyorum ama çalamıyorum” cümlesidir. Bu durum her zaman sadece parmakların yetersizliği ya da kas hafızasıyla açıklanamaz. İnceleme boyunca da görüldüğü üzere performans sırasında ortaya çıkan kopmalar, kararsızlıklar ve güvensizlikler, müzikal bilginin zihinde yeterince sağlam bir yer edinmemesiyle ilişkilidir.

Bu çerçevede önerilen fonksiyonel armoni temelli yaklaşım, piyano çalışma sürecini daha bilinçli bir zemine taşımayı hedeflemektedir. Eserin yapısal ve armonik haritasını görmek, bu yapıyı işitsel olarak duymak ve teknik çalışmayı buna dayanarak sürdürmek öğrencinin müziği parçalar hâlinde değil, anlamlı bir bütün olarak kavramasını kolaylaştırır. Böyle bakıldığında çalışma süreci de yalnızca tekrar üzerine kurulu mekanik bir uğraş olmaktan çıkar. Yerini yön duygusunun, işitsel denetimin ve yapısal kavrayışın desteklediği daha dengeli bir öğrenme sürecine bırakır.

Kuramsal bölümde ele alınan bilişsel yük, dikkat ve müziği bir bütün olarak kavrama, bu yaklaşımın neden gerekli olduğunu açıkça göstermektedir. Piyano icrasında yaşanan güçlükler her zaman yalnızca aynı anda birçok unsurun devreye girmesinden kaynaklanmaz. Asıl sorun çoğu zaman müzikal yapının zihinde nasıl yer ettiğidir. Piyano icracısı, müziğin nereye yöneldiğini ve nerede yoğunlaşıp nerede çözüldüğünü duyabildiğinde dikkatini de daha doğru kullanır. Bu da hem ezberi güçlendirir hem de icranın daha akıcı olmasına yardım eder.

Sonuç olarak, piyano eğitiminde armoniyi yalnızca teorik bilgi olarak görmek yeterli değildir. Öğrenci eserin yapısını ve armonik akışını duyabildiğinde, hem çalışma süreci daha bilinçli ilerler hem de icra sırasında kendini daha güvende hisseder. Bu doğrultuda piyano öğretiminde teknik çalışma, dinleme ve yapıyı anlama birbirinden ayrı tutulmamalıdır. Birçok güçlük daha fazla tekrar ederek değil, müziğin nasıl işlediğini gerçekten fark ederek aşılr. Böylece icra da yalnızca notaları doğru çalmakla sınırlı kalmaz, yönü ve anlamı duyulan bir müzikal bütün hâline gelir.

KAYNAKLAR

- Akkaya, T. (2025). Bilişsel ve algısal faaliyetleri ön plana alan bir çalışma tekniği olarak mental çalışma tekniği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 13, 7–24. <https://doi.org/10.46372/arts.1500169>
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.
- Herrero, L., & Carriedo, N. (2019). The contributions of updating in working memory sub-processes for sight-reading music beyond age and practice effects. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 1080. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01080>
- Hohagen, J., & Immerz, A. (2024). Focus of attention in musical learning and music performance: A systematic review and discussion of focus instructions and outcome measures. *Frontiers in Psychology*, 15, Article 1290596. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1290596>
- Kurtuldu, M. K., & Odabaş, E. (2017). Piyano öğrencilerinin armoni dersi başarıları ile deşifre becerilerinin incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 5(2), 187–197. <https://doi.org/10.7816/sed-05-02-04>
- Lehmann, A. C., & McArthur, V. (2002). Sight-reading. İçinde R. Parncutt & G. E. McPherson (Ed.), *The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (pp. 135–150). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195138108.003.0009>
- Loui, P., & Guetta, R. (2018). Music and attention, executive function, and creativity. İçinde M. H. Thaut & D. A. Hodges (Ed.), *The Oxford handbook of music and the brain* (pp. 263–284). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198804123.013.12>
- Owens, P., & Sweller, J. (2008). Cognitive load theory and music instruction. *Educational Psychology*, 28(1), 29–45. <https://doi.org/10.1080/01443410701369146>
- Özer, B. (2019). Piyano eğitiminde işlevsel piyano becerileri ve çözümleme destekli çalışmaların önemi. İçinde M. B. Minaz & M. Sert Ağır (Ed.), *Eğitim bilimleri alanında araştırma makaleleri*. Gece Kitaplığı.
- Parsons, L. M., Sergent, J., Hodges, D. A., & Fox, P. T. (2005). The brain basis of piano performance. *Neuropsychologia*, 43(2), 199–215. <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2004.11.007>
- Schmuckler, M. A. (1989). Expectation in music: Investigation of melodic and harmonic processes. *Music Perception*, 7(2), 109–149.
- Sweller, J. (1988). Cognitive load during problem solving: Effects on learning. *Cognitive Science*, 12(2), 257–285. https://doi.org/10.1207/s15516709cog1202_4
- Ulanova, K. Yu. (2016). Strukturnyy analiz dvadtsatoy fortepiannoy sonaty L. Bethhovena: metodicheskie materialy. Infourok. <https://infourok.ru/strukturniy-analiz-dvadcatoy-forteapiannoy-sonati-l-bethovena-826196.html> [L. Beethoven'ın 20. Piyano Sonatının Yapısal Analizi: Metodik ve Öğretim Materyalleri]. Infourok eğitim portalı.
- Wall, L., Lieck, R., Neuwirth, M., & Rohrmeier, M. (2020). The impact of voice leading and harmony on musical expectancy. *Scientific Reports*, 10, Article 5933. <https://doi.org/10.1038/s41598-020-61645-4>
- Wulf, G. (2013). Attentional focus and motor learning: A review of 15 years. *International Review of Sport and Exercise Psychology*, 6(1), 77–104. <https://doi.org/10.1080/1750984X.2012.723728>
- Wolf, T. (1976). A cognitive model of musical sight-reading. *Journal of Psycholinguistic Research*, 5(2), 143–171. <https://doi.org/10.1007/BF01067255>
- Yiğit, E. F. (2023). Piyano eğitiminde eserleri başlangıç aşamasından itibaren ezberleyerek çalışmanın oluşturduğu teknik ve müzikal sorunlar. *Erciyes Akademisi*, 37(4), 1517–1534. <https://doi.org/10.48070/erciyesakademi.1328515>

İnternet Kaynakları

- L. van. Beethoven, Piano Sonata No. 20 in G Major, Op. 49 No. 2 www.musicaneo.com
- F. J. Haydn, Sonata in G Major www.sheetmusic.com
- W. A. Mozart, Piano Sonata in C Major, K. 545 (“Sonata Facile”) www.sheetmusic.com

NOTA, MEŞK VE İCRA ARASINDA: TÜRK MÜZİĞİNDE YAZILI VE SÖZLÜ AKTARIM¹

F. Merve Eken Küçükaksoy²

GİRİŞ

Müzik yazısı, çoğu zaman müziğin kendisiyle özdeşleştirilen bir temsil aracı olarak ele alınır. Ancak çağdaş müzikoloji literatüründe notasyonun, müzikal anlamı doğrudan temsil eden nötr bir sistem olmadığı; aksine icraya yönelik görsel talimatlar bütünü olarak tarihsel bağlam içinde şekillendiği vurgulanmaktadır (Bent vd. 2001). Granade, notasyon sistemlerinin yalnızca sesleri kaydetmediğini, aynı zamanda bir müzik kültürünün hangi unsurları “önemli” gördüğünü yansıttığını belirtir (Granade, 2020: 2–4)

Türk müziği geleneğinde bu ayrım daha belirgindir. Makamsal müzik pratiği, tarihsel olarak yazılı bir eser kültürü etrafında değil, icra ve sözlü aktarım merkezli bir yapı içinde gelişmiştir. Eğitim ve aktarımın temel yöntemi meşk olmuş; eserler yalnızca melodik yapılarıyla değil, üslup, tavır ve estetik anlayışla birlikte kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Öncel, notanın Türk müziğinde merkezi bir taşıyıcı rol üstlenmediğini, esas aktarımın sözlü gelenek üzerinden gerçekleştiğini vurgular (2015: 219)

Cem Behar’a göre meşk, yalnızca bir öğretim yöntemi değil; musiki dünyasının iç tutarlılığını sağlayan, sembolik işlevleri olan bütüncül bir kültürel aktarım yoludur (1998: 13–15). Meşk, aynı zamanda; repertuar, üslup, yorum ve müzik adabının birlikte aktarıldığı kültürel bir süreklilik mekanizmasıdır. Bu süreçte öğrenci hocasından yorum, üslup ve müzik adabını da devralır.

Bu çalışma, notayı evrensel ve tarafsız bir temsil sistemi olarak değil; performans, eğitim ve kültürel aktarım bağlamında işlevsel bir araç olarak ele almaktadır. Türk müziğinde tarihsel olarak merkezi olan meşk sistemi, eserin melodik yapısının yanı sıra, tavır ve estetik ölçüyü de aktaran bir bellek düzeni kurmuştur. Assmann’ın iletişimsel bellek/kültürel bellek ayrımı hatırlandığında, meşkin yüz yüze aktarım ve bedensel tekrar üzerinden işleyen canlı bir hafıza

¹ 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.

² Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale, fm.kucukaksoy@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7021-3832

modeli sunduğu görülür (2001). Bu anlamda notayı repertuvarın kültürel belleğini maddi bir kayıt sistemine dönüştüren bir araç olarak değerlendirebiliriz.

Tarih boyunca Ebcad (13. yy), Ali Ufkî (17.yy), Kantemiroğlu (18. yy) ve Hamparsum (19.yy) gibi farklı nota sistemlerinin geliştirilmiş olması, yazılı kayda duyulan ihtiyacın varlığını gösterse de, bu sistemlerin hiçbirisi uzun vadede merkezi bir eğitim modeli haline gelmemiştir. Bunun temel nedeni, yazı sistemlerinin teknik yetersizliğinden çok, meşk temelli sözlü aktarımın güçlü kültürel yerleşikliği. Türk müziğinde nota, hafızayı destekleyen ve repertuvarı sabitleyen yardımcı bir araç olarak konumlanmıştır.

Bu bölümde, öncelikle müzik yazısının türleri ve notanın temel işlevleri ele alınacak; ardından Türk müziğinde meşk sistemi bağlamında nota–icra ilişkisi tartışılacaktır. Ali Ufkî ve Kantemiroğlu gibi tarihsel nota külliyatları üzerinden yazılı aktarımın sınırları ve olanakları değerlendirilecek; son olarak nota, meşk ve performans arasındaki dinamik ilişki Türk müziğinin kültürel hafıza modeli çerçevesinde yeniden düşünülmeye çalışılacaktır.

Müzik Yazısı Nedir?

Nota (Lat. *note*), sözlük anlamıyla “yazı, yazılı işaret”; müzik bağlamında ise “sesin grafiksel temsili” ve “müzik yazısı” anlamına gelmektedir (Öncel, 2015: 209). Benzer biçimde Ahmet Say notayı, “müzikal sesleri simgeleyen; sesin yüksekliğini ve süre değerini belirleyen işaretler” olarak tanımlarken; Özkan, “sesleri ve musikiyi kâğıt üzerinde tespit etmeye yarayan özel işaretler” (2006: 37) ifadesini kullanmaktadır. Müzik yazısı, seslerin zamansal ve yükseklik ilişkilerini görsel semboller aracılığıyla temsil etmeyi amaçlayan sistemler bütünü olarak tanımlanabilir. Bu tanımlar, notanın müziği doğrudan temsil eden bir yapıdan ziyade, ses olayını görsel semboller aracılığıyla düzenleyen bir araç olduğunu ortaya koymaktadır ancak müzik yazılarının tarihsel ve kültürel çeşitliliğini açıklamakta yetersiz kalır. “Musiki yazısı hem görünür olguları, hem de birleştirici kuralları kapsayan karmaşık bir bildirilişimin özel işaretler sistemini kurar. Musikide nota, özünde, notayı kullananlar onun yorumlanabilmesini sağlayan araçları bildikleri için anlam kazanan, anlamı açık bir düzenlemedir” (Popescu-Judet, 2007[1997]: 18). Notasyon, icracıya yön gösteren görsel talimatlar bütünü olarak düşünülmelidir; müziğin kendisinin doğrudan karşılığı değildir (Bent vd, 2001). Nitekim Öncel (2015) de, insan belleğinin sınırlılığı ve teknolojik kayıt imkânlarının bulunmadığı dönemlerde müzik yazısının ortaya çıkmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular; notanın, eserlerin unutulmaması, yeniden icra edilmesi ve başkalarına öğretilmesi açısından temel bir kolaylık sağladığını belirtir.

Ancak burada önemli bir ayrım yapılmalıdır: günlük kullanımda tüm müzik yazıları “nota” başlığı altında toplanmakla birlikte, teknik açıdan nota yalnızca

müzik yazısı türlerinden biridir. Ahmet Say (2010)'ın ve Adnan Atalay'ın (t.y.) sınıflandırmasına göre müzik yazıları üç ana grupta ele alınmaktadır: Harf yazıları, Nota yazıları ve Tabulaturalar³; Gonca Girgin (2006) kitabında bu sınıflandırmaya ayrıca “harf–şekil” yazıları sınıflandırmasını da eklemiştir. Harf yazılarının ortak özelliği, perdeleri (sesleri) belirli bir alfabenin harfleri ya da bu harflerden türetilmiş çeşitli işaretlerle göstermesidir. Ebced notasyonu⁴, Boethius yazısı⁵, Odo yazısı⁶, Grek Harf yazısı⁷, Kantemiroğlu yazısı⁸ gibi tarih içinde temelde harfleri ve harf gruplarını kullanan yazılar bu yazı türüne girer.

Nota yazıları, porte üzerinde yer alan ve ses yüksekliği ile süre değerlerini nota dediğimiz simgelerle gösteren Batı kökenli sistemdir. Ali Ufkî'nin 17. yüzyılda bu sistemi Osmanlı müziğine uyarlaması, Batı notasının Osmanlı coğrafyasındaki ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Tabulaturalar ise sesleri değil, çalgı üzerindeki parmak basma yerlerini gösteren yazılardır. Lavta, gitar, org ve ud tabulaturaları bu türün tarihsel örneklerindendir. Adnan Atalay'ın vurguladığı gibi tabulaturalar, bugünkü nota yazısının evrimsel öncülü değil, paralel gelişmiş ayrı bir yazı türüdür (Atalay, t.y.)

Girgin'in (2006) bu sınıflandırmaya eklediği harf–şekil yazıları, çizgi, nokta ve çeşitli grafik imlerle melodik yönelimleri hatırlatmaya yönelik sistemlerdir. Neume⁹ yazıları, Bizans notasyonu ve Osmanlı'da yaygın kullanılan Hamparsum¹⁰ yazısı bu gruba örnek teşkil eder. Bu yazılarda amaç ayrıntılı perde ilişkilerini göstermekten ziyade, bilinen ezgilerin melodik iskeletini hatırlatmaktır. Girgin'in bu sınıflandırmaya dahil ettiği nota yazımlarının (Khaz, Hamparsum), diğer sınıflandırmalarda harf yazılarına eklenmiş olduğu görülür. Aslında yukarıda belirtilen harf yazılarında harf ve harf gruplarının kendi içinde bir sıralama ve mantığı olduğu gerçeğini düşündüğümüzde, bahsedilen Khaz ya da Hamparsum gibi harf temelli şekil ve grafik işaretlerinin

3 Türkçe literatürde *tablature* kavramı için “tablatura” (Feyzi, 2018; Girgin, 2006), “tablatur” (Atalay, t.y.), “tablatur” (Vapur & Şen, 2021) ve “tablatür” (Şengün & Gereken, 2023; Satır & Can, 2025) gibi farklı kullanımların bulunduğu görülmektedir. Bu çeşitlilik, terimin farklı Batı dillerindeki (özellikle İtalyanca ve Almanca) biçimlerinden Türkçeye doğrudan aktarılmasından kaynaklanmakta ve henüz yerleşik bir terminolojik standardın oluşmadığını göstermektedir. Nitekim Türk Dil Kurumu Sözlüğünde de bu terimin karşılığı yer almamaktadır. Bu nedenle, terimin tarihsel olarak İtalyanca kökenine referansla ve kavramın erken kullanım bağlamlarıyla uyumlu biçimde, bu çalışmada “tablatura” kullanımı benimsenmiştir.

4 Ebced yazısı, Türk makam müziğinde perdeleri göstermek amacıyla kullanılan harf temelli müzik yazısı türlerinden biridir. Bu sistemde farklı perdeler Arap alfabesindeki harflerle ve bu harflerin karşılık geldiği sayısal değerlerle ifade edilir. Ebced yazısının temeli, Arap harflerinin belirli bir sıraya göre dizilmesiyle oluşan “ebced hesabı”na dayanır. Ancak Arap harflerini kullanarak ifade sistemi ebced sistemi olarak kabul edilmez; bu sistemin ebced olarak nitelendirilebilmesi için harflerin belirli bir düzen içinde sayısal karşılıklarıyla birlikte kullanılmasına dayanması gerekir (bkz Girgin, 2006: 133-134).

5 Romalı filozof Boethius'un kitabında bahsedilen yazı şekli filozofun adıyla anılır. Latin Alfabesinin 15 harfi (A-P) kullanılmış ve bu harf sırasıyla sesleri kalından inceye doğru göstermiştir. Batıda bilinen harf yazıları arasındadır.

6 Odo Yazısı: Yine Latin harflerinin ses sırasıyla paralellik gösterdiği bu yazı 10. yy'da Clunyli Odo tarafından geliştirilmiştir. Boethius'daki sesler temel alınmıştır ancak ilk 7 harfi kullanılmıştır (Girgin, 2006: 14)

7 Grek alfabesinden alınan harflerin sistematik şekilde kullanıldığı bir sistemi olan harf yazısıdır.

8 Perdelerin harflerle, sürelerin ise rakamlarla gösterildiği bir harf yazısıdır. Osmanlıca alfabede yer alan, perde isimlerini hatırlatmak amacıyla kullanılan harf ve harf gruplarından meydana gelir.

9 Neume yazısı “9. ve 13.yüzyıllar arası kullanılan neume işaretleri, ortaçağda kilise ve manastırlardaki icracılara ezgilerin iniş çıkış hareketlerini belirtmek ve bu ezgileri hatırlamalarını sağlamak amacıyla sözler üzerine yazılan işaretlerden (noktalar, eğriler, bağlar, vb.) türemiş bir harf şekli yazısıdır (Girgin, 2006: 21-22)

10 19. yy'da Hamparsum tarafından geliştirilen ve belirli harfler ve harflerin altına, üstüne ve çevresine eklenen çeşitli çizgi, nokta gibi işaretlerden oluşan, yazılması ve okunması pratik olması sebebiyle Osmanlı-Türk Müziğinde Batı notası dışında en fazla kullanılan ve yaygın notadır.

kullanıldığı bu tür yazıların ayrıca harf-şekil yazısı olarak adlandırılması nota yazım şekillerinin belirleyiciliği açısından doğru bir ayırmadır. Bu nedenle müzik yazımları çeşitlerine bu grubu da katarak sınıflandırmak önem arz eder.

Bu sınıflandırmalar, müzik yazısının evrensel bir sistemden ziyade, farklı kültürlerin icra ihtiyaçlarına göre şekillenen çoğul yapılara sahip olduğunu göstermektedir. Granade, notasyon sistemlerinin aynı zamanda kültürel değerleri yansıttığını; hangi müzikal unsurların yazıya dökülmeye değer görüldüğünün toplumsal tercihlerle belirlendiğini ifade eder (Granade, 2020: 3–6). Müzik yazılarında kullanılan harfler, harflerin ifade ettiği perdeler, ritmik unsurlar ve yapılarının gösterilmesi gibi detaylar müziğin o kültürdeki algısı ve evrimi hakkında da ipuçları verebilir. Örneğin Avrupa Klasik Müziği’nde kullanılan notanın evrimine bakıldığında önce sadece 2 çeşit ritmik süre yapısının kullanıldığını ve daha sonra bu yapıların şekillendiğini ve çeşitlendiğini görebiliriz. Müzikte değişim oldukça ritmik öğeler de farklılaşmış ve yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. İçi dolu notaların kullanıldığı “siyah mensural notasyon döneminden” (13.-15. yy) içi boş beyaz notaların kullanıldığı “beyaz mensural notasyon dönemine” (15. yy’dan itibaren) geçiş de bunu gösteren unsurlardan birisidir. Diğer taraftan Avrupa’da kilisenin ve dini öğelerin günlük hayatta oldukça baskın olduğu Ortaçağ’da ritmik unsurların “mükemmel bölünme” adıyla baba-oğul ve kutsal ruh üçlemesini temsil edecek şekilde bugünkü gibi ikiye değil de üçe bölünmesi de bu fikri doğrular. Aynı yansımayı Osmanlı-Türk müziği geleneğinde de görebiliriz. Yazılı geleneğin yaygın olmaması meşk sistemi üzerine bir eğitim şekli olması, müziğin o dönemde algılanması, aktarımı ve anlamı konusunda çok net fikirler verir.

Porteli nota sistemi ses yüksekliği, süre ve ritmik ilişkileri ayrıntılı biçimde sabitleyen bir yapı sunar. Ancak Türk müziği açısından bakıldığında bu sistem icranın yerine geçen bir temsil mekanizması hâline gelmemiştir. Türk müzik kültüründe Ali Ufkî’nin porteli yazımı, Kantemiroğlu’nun harf temelli sistemi ve 19. yüzyılda yaygınlaşan Hamparsum notası gibi farklı denemelere rağmen, yazı hiçbir zaman icranın yerini alan merkezî bir yapı oluşturmamıştır. Bunun nedeni, meşkin sunduğu bütüncül aktarım modelidir. Nota, Türk müziğinde performansı belirleyen bir metin değil; öğrenmeyi, hatırlamayı ve repertuarın aktarımını destekleyen bir kayıt aracı olarak işlev görmüştür.

Müziği yazma davranışı her kültüre göre, o kültürün müzikteki ve geleneğe bakış açılarına göre de farklı nedenlerle farklı şekillenir demiştik. İşte bu da aslında müzik yazılarının hangi işlevlerle ortaya çıktığıyla ve sürdüğüyle alakalı bir durumdur. Müziği neden yazarız? Ya da neden yazmak istemeyiz? ki bu soru günümüzde oldukça garip gelse de özellikle doğu toplumlarında eserlerin yazılması tercih edilmiş bir durum değildir. Bu tercih ve konuya sonrasında değineceğiz ancak notanın icra ya da müzikal evrimde ya da müziğin işleyişinde nasıl bir etkisi olduğuna dair birkaç söz söylemek gerekir.

Notanın işlevleri tarihsel süreç içerisinde değişmiş, genişlemiş ve farklı kültürel bağlamlarda farklı anlamlar kazanmıştır. Başlangıçta yalnızca sesleri kaydetme ve hatırlatma aracı olarak ortaya çıkan müzik yazısı, zamanla müziğin tasarlanmasında, aktarılmasında, öğretilmesinde ve arşivlenmesinde etkin bir rol üstlenmiştir.

Ahmet Say'ın belirttiği gibi müzik yazısı, insan belleğinden daha uzun ömürlü bir “saptama ve hatırlatma aracı” olarak ortaya çıkmıştır. İlk dönemlerde kullanılan kimi kilise notasyonları yalnızca melodinin iniş-çıkış yönünü gösteriyor; ayrıntılı ritmik yapıdan çok ezgiyi anımsatmayı amaçlıyordu. Bu yönüyle nota, müziğin kendisi değil, müziği yeniden çağırmaya yarayan bir bellek teknolojisi olarak kullanılıyordu. Bu anlamda düşünüldüğünde hatırlanan ve unutulmayan bir eser sonraki yıllara da aktarılır. Bu müzik yazısının diğer işlevlerinden birisidir. Yazı sayesinde bir müzik parçası, onu hiç duymamış kişilere ulaştırılabilir. Müzik yazısı, müziği “iletme ve ulaştırma” (Say, 2010) işlevi üstlenmiştir. Ancak burada önemli bir ayrım ortaya çıkar: Yazılı aktarım, eserin melodik ve yapısal çerçevesini sabitler; fakat icra tavrını ve estetik incelikleri bütünüyle aktaramaz. Bu nedenle nota, aktarımı mümkün kılar; fakat yorumu garanti etmez.

Başlangıçta yalnızca saptama ve aktarım amacı taşıyan nota, zamanla müziğin tasarlanmasında aktif rol üstlenmiştir. Ahmet Say'ın ifadesiyle müzik yazısı bir “tasarım aracı” (2010: 543) haline gelmiştir. Besteciler müzikal fikirlerini notayla karalamış, düzeltmiş, planlamış ve biçimlendirmiştir. Müzik yazısı belleğin yetersizliğine karşın geliştirilen bir araç olmaktan öte, müziğin yaratımında kullanılan bir tasarım aracı haline de gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında müziğin anlaşılmasında ve teorinin sistemleştirilmesinde de önemli bir rol oynar. Perdelerin, aralıkların, usul yapılarının görsel olarak gösterilmesi, soyut müzikal ilişkilerin somutlaştırılmasını sağlar. Tabii bu noktada sınırlar belirginleşir. Özellikle geleneksel Türk müziğinin perde nüansları ve mikrotonal yapısı, kullanılan işaretlerle her zaman tam karşılık bulamayabilir. Nota, teoriyi anlatmada yardımcıdır; fakat müziğin bütün estetik katmanlarını kapsamaz.

Müzik yazıları

Günümüzde müzik eğitimi büyük ölçüde notaya dayanır. Öğretim sürecinde bir eserin bölümlerini göstermek, yapısal analiz yapmak, öğrencinin nerede ne yapacağını belirlemek açısından nota önemli kolaylık sağlar. Ancak bu durumun doğal sonucu olarak müzik eğitimi giderek yazı merkezli bir karakter kazanmıştır. Ahmet Say'ın (2010) uyardığı gibi, yazıya aşırı bağımlılık ezberin zayıflamasına ve doğaçlama yetisinin körelmesine yol açabilir. Bu eleştiri, nota ile bellek arasındaki gerilimi yeniden gündeme getirir.

Eğitim ve tasarım amacıyla kullanılmaya alışıl原因 gelen müzik yazıları, artık günümüzde tüm dünyada birçok alanda kullanılmaya başlandı. Melez müzik türlerinin çoğaldığı günümüzde, birçok icracının yer aldığı topluluklarda ortak bir icra oluşturabilmek için kolaylık sağlar. Orkestra, müzik grupları, oda müzikleri, geleneksel toplu icralar da olmak üzere tüm çok sesli ya da çok icracılı müzik ortamlarında birlikte çalmayı mümkün kılar. Aynı eserin farklı icracılar tarafından eş zamanlı ve koordineli biçimde seslendirilmesi, yazılı referans sayesinde kolaylaşır. Bu yönüyle nota, profesyonel ve amatör tüm topluluklar dahil müziğin kolektif icrasını düzenleyen bir araç olarak düşünülmelidir.

Nota, müziği kalıcı kılma ve arşivleme işlevi de görür. Bu açıdan müzikoloji ve etnomüzikoloji açısından büyük önem taşır. Özellikle ses kayıt teknolojisinin olmadığı dönemlerde yazılı kaynaklar, müziğin tarihsel izini takip edebilmek için temel başvuru malzemesi olmuştur. Her ne kadar geleneksel müziklerde Avrupa klasik müziği kadar standartlaşmış bir notasyon sistemi bulunmasa da, yazılmış örnekler müziğin genel yapısını ve zaman içindeki değişimlerini anlamada önemli veriler sunar. Bir müziğin tavrını ve yorum ayrıntılarını bütünüyle notaya almak mümkün değildir. Nota çoğu zaman melodik iskeleti verir. Örneğin geleneksel bir müzik topluluğunun icrasının notaya alınması, farklı çalgılardaki süslemelerin yoğunluğunu ve dağılımını analiz etmeyi mümkün kılar. Yine de nota, icrayı tam olarak değil, yalnızca yapısal çerçevesini yakalayabilir. Bu noktada nota ile icra arasındaki temel ayrım belirginleşir: Nota bir iskelettir; icra ise o iskelete hayat veren bedendir.

Bellek – Yazı – Meşk

Bu ayrım Türk müziğinde yalnızca “eksik notasyon” meselesi değildir. Popescu-Judetz’in harf temelli yazıların estetik nüansları değil, daha çok melodik yapının soyut çerçevesini taşıdığına ilişkin tespiti (s. 19–20) burada hatırlanmalıdır: yazı iskeleti verir, tavır ise zorunlu olarak icrada ve meşk zincirinde üretilir. Bu nedenle yazılı aktarım, repertuarı arşivleyip belirli bir versiyonu merkezileştirmeye eğilimliyken; meşk aktarımı çeşitlemelere ve perde nüanslarına açık, yaşayan bir üretim alanıdır. Bu sistemde doğru icraya ilişkin referans noktası metinden çok usta ve icra pratiğidir.

Tüm bu işlevler birlikte değerlendirildiğinde, notanın aslında belleğin karşısında konumlanan bir araç olduğu görülür. Belleğe dayalı aktarım değişime ve dönüşüme açıktır; yazılı aktarım ise sabitlemeye yönelir.

Bu karşılaştırmayı kavramsallaştırmak için Assmann’ın iletişimsel bellek/kültürel bellek ayrımı akla gelir: meşk, yüz yüze aktarım ve tekrar üzerinden işleyen iletişimsel belleği; nota ise arşiv ve metin mantığıyla çalışan kültürel belleği güçlendirir. Türk müziğinde tarihsel olarak baskın olan meşk düzeni, yazının yerine geçmediği için değil; yazının taşıyamadığı tavır ve üslup bilgisini zorunlu olarak icrada üretmek zorunda olduğu için merkezi kalmıştır.

Bu bağlamda Türk müziğinde nota, müziğin özü değil; müziğe dair hatırlama, aktarım ve inceleme imkânı sunan yardımcı bir araçtır. Asıl estetik üretim ise meşk yoluyla, icra sırasında gerçekleşir.

Nota Bir İskelet midir? Performans Kuramı Bağlamında Bir Değerlendirme

Notanın icrayı bütünüyle temsil edemediği, yalnızca yapısal çerçeveyi aktardığı yönündeki görüş Türk müziği bağlamında sıkça dile getirilir. Ancak bu mesele yalnızca geleneksel müziklere özgü değildir; performans kuramı açısından da yazılı metin ile icra arasındaki mesafe temel bir tartışma alanıdır.

Bir müzik metni, ses yüksekliği ve süre gibi ölçülebilir unsurları gösterebilir; ancak icranın “beden”ini, tavrı ve yerel üslup özelliklerini bütünüyle sabitleyemez. Bu nedenle nota, müziğin tamamı değil; onun yapısal planıdır.

Ahmet Say’ın geleneksel sanat müziğini “meşk yoluyla yaşatılan bir yorum sanatı” (2010: 543) olarak tanımlaması bu noktada önemlidir. Uygulama alanına geçmeyen, seslendirilmeyen bir eserin varlığından söz edilemeyeceği düşüncesi, yazılı metni değil performansı merkeze alır. Yazı müziğin potansiyelini taşır; müzikal anlam ise icra sırasında somutlaşır.

Performans kuramında da benzer bir ayrım yapılır: Metin bir tasarım ya da şema olarak var olabilir; ancak müzikal anlam, icra sırasında üretilir. Nota, icranın öncesinde yer alan soyut bir düzenleme aracıdır; icra ise bu düzenlemenin beden, zaman ve mekân içinde somutlaşmasıdır.

“Bugün notasız müzik icra edilmez diyenler dahi notayı bir iskelet olarak görür. Her icrada ete kemiğe büründürülecek, can verecek fakat bir temel iskelet olarak görürler. O iskelet değişmez. Ama her icrada büründüğü et ve kemik, ortama göre, dinleyicinin talebine göre, etrafındaki saz heyetinin ya da hanendelerin kabiliyetine göre değişikliğe uğrayabiliyor. ... bu nedenle meşk zinciri içinde bazı eserler zaman içinde değişikliğe de uğrayabilirler” (TRT2, 2024). Behar’ın değindiği bu gerçek, bir eserin icra edildiği mekan, zaman ve niteliğe göre bile değişebilir. Hatta bugün müzik mekan ve içerik değişimlerini de göz önünde bulundurduğumuzda tek notadan çalınan çok farklı eser icraları görmek mümkündür. Bu bağlamda “nota bir iskelettir” ifadesi, notayı değersizleştirmek değil; sınırını belirlemek anlamına gelir. İskelet yapıyı taşır; fakat canlılık üretmez. Türk müziğinde meşk sistemi, bu yapıya estetik içerik kazandıran aktarım alanıdır. Tavır, süsleme anlayışı ve makam içi yönelimler yazıdan değil, bedensel tekrar ve usta-çırak ilişkisi içinde edinilir. Dolayısıyla nota ile icra arasında, işlevsel bir ayrım vardır. Nota yapıyı sabitleyici; icra anlamı üretir. Yazı belleği destekler; performans geleneği onu canlı tutar. Türk müziğinin sürekliliği, bu iki katmanın varlığı sayesinde mümkün olmuştur.

Meşk Sistemi: Üslup, Tavrı ve Kültürel Aktarım

Meşk öğretiminde temel yöntem, hocanın icrasını tekrar ve taklit yoluyla öğrenmektir; eser bu süreçte öğrencinin hafızasına yerleşir. Meşk sürecinin nihai amacı eserin yazılı bir metin üzerinden değil, icra yoluyla öğrencinin hafızasına yerleşmesidir. (bkz. Behar, 2019: 22–25). Türk müziğinde meşk, çoğu zaman yalnızca “nota kullanılmadan yapılan eğitim” şeklinde yüzeysel biçimde tanımlanır. Oysa meşk, basit bir öğretim tekniği değil; repertuarın, üslubun, yorum anlayışının ve müzik adabının birlikte aktarıldığı bütüncül bir kültürel süreçtir. Cem Behar’ın ifadesiyle meşk, geleneksel musiki dünyasının iç tutarlılığını sağlayan, pratik olduğu kadar sembolik işlevler de üstlenen bir “yol”dur (2019: 17). Meşk sisteminde öğrenme süreci güçlü bir hoca–talebe ilişkisine dayanır; müzikal bilginin aktarımında üstadın icrası temel referans noktasıdır. (Behar, 2019). Bu sistemde öğrenci, hocasından yalnızca melodik yapıyı değil; eserin güfteyle ilişkisini, makamın karakteristik özelliklerini, süsleme anlayışını ve icra tavrını da öğrenir. Meşk sırasında ustadan edinilen iki temel unsur vardır: eserin hafızaya kaydedilmesi ve eserin yorumlanması. Bu yönüyle meşk, yalnızca basit bir tekrarlama şekli tekrar değil; aynı zamanda bir bedensel bellek eğitimidir. Üslup, nota üzerinde gösterilemeyen zamanlamalar, perde nüansları ve ifade biçimleri meşk yoluyla aktarılır. Bu nedenle Türk müziğinde icra pratiği tarihsel olarak yazılı metinden ziyade yaşayan performans zinciri üzerinden süreklilik kazanmıştır.

Assmann’ın kavramlarıyla söylersek, burada bellek “nesnesi” kâğıt değil “beden”dir: makamın seyir yapısı ve müzikal yönelim şekilleri, perde baskıları ve nüansları ve ritim ve zaman kullanımı, metinde dondurulmuş bir bilgi olarak değil, tekrar içinde edinilen bir beceri olarak aktarılır. Bu nedenle meşk, repertuar öğretiminin yanında bir “icra etiği” ve estetik ölçü üreten pratik bir kurum gibi işler.

Bu noktada, meşkin neden yalnızca pedagojik bir yöntem değil, aynı zamanda zorunlu bir kültürel aktarım mekanizması olduğunu Popescu-Judet’ın tespitleri daha da görünür kılar. Popescu-Judet (2007[1997]), Osmanlı–Türk müzik yazılarını değerlendirirken harf temelli notasyonların doğrudan sesi temsil eden fonetik sistemler olmadığını; daha çok kültürel anlam taşıyan göstergeler olarak işlediğini vurgular. Bu yazılarda es, nüans, süsleme ve icraya özgü ayrıntıların yer almaması, notanın yalnızca ezginin iskeletini aktardığını; müziğin estetik boyutunun ise yazı dışında kaldığını göstermektedir. Bu durum, Türk müziğinde notanın icrayı öğretmekten ziyade hatırlatıcı bir çerçeve sunduğunu ve yorum bilgisinin zorunlu olarak meşk yoluyla aktarıldığını açık biçimde ortaya koyar. Popescu-Judet’e göre harf notasyonları sesin kendisini değil, bir yapı fikrini taşır. Bu bağlamda makam anlayışı bir “müzik dili”,

nota ise bu dilin grameri olarak düşünülebilir (2007[1997]). İcranın ise bu dili konuşan canlı pratik olduğu söylenebilir.

Popescu-Judetzu ayrıca Osmanlı müzik tarihinde kuramsal soyutlama ile icra pratiği arasında tarihsel bir kopukluk bulunduğuna dikkat çeker (2007[1997]). Sistemci okulun geliştirdiği yazılı modeller, icra rehberi olmaktan çok teorik şemalar üretmiş; ortaya çıkan bu boşluk geleneksel aktarımda meşk sistemini vazgeçilmez kılmıştır. Böylece tavır, süsleme, perde nüansları ve makam içi yönelimler yazı üzerinden değil, usta–çırak ilişkisi içinde bedensel bellek yoluyla aktarılmaya devam etmiştir.

Ali Ufkî'nin nota defterinde müzik yazılarının yanı sıra gündelik notların, reçetelerin ve kişisel kayıtların da yer alması, notanın kutsal bir “eser metni”nden ziyade bireysel bir hafıza aracı olarak kullanıldığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir Popescu-Judetzu, (2007[1997]). Bu örnek, notanın Türk müziği pratiğinde estetik otorite üretmediğini; icra merkezli bir kültür içinde yardımcı bir bellek teknolojisi olarak konumlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bu çerçevede meşk, yalnızca eser öğretme süreci değil; yazıyla temsil edilemeyen estetik bilginin —tavır, üslup ve yorum anlayışının— canlı performans içinde yeniden üretilmesini sağlayan temel aktarım alanıdır. Nota repertuarı sabitlerken, müziği gerçek anlamda var eden her durumda icra olur. Notanın kullanılmadığı sözlü aktarım sistemlerinde hafıza faktörü belirleyicidir. Bu bağlamda Popescu-Judetzu'nun dikkat çektiği nokta önemlidir. Yazılı repertuarın yaygınlaşması, geleneksel beğeni süzgecini kırmış; geçmişte doğal biçimde elenen eserlerin de arşivlenmesini mümkün kılmıştır (TRT2, 2024). Böylece nota, kültürel belleği genişletmiş; ancak aynı zamanda estetik seçiciliği zayıflatmıştır. Bu dönüşüm, meşk merkezli yapıdan yazılı repertuar ağırlıklı modele geçişte yaşanan temel kırılmalardan biridir. Meşk zinciri yalnızca aktarım değil aynı zamanda estetik bir süzgeç işlevi görmüş; repertuar bu süreçte seçilerek şekillenmiştir.

Meşk sisteminin ayırt edici özelliklerinden biri de hiyerarşik usta–çırak ilişkisidir. Bu yapı içinde eğitim, küçük usullerden büyük usullere, basit makamlardan mürekkep makamlara doğru ilerler; repertuar bu pedagojik akışa paralel biçimde genişletilir. Böylece öğrenci yalnızca teknik beceri kazanmaz, aynı zamanda geleneğin estetik sınırları içinde konumlanır. Bu süreçte müzik, bireysel bir ifade alanı olmaktan çok, kolektif bir estetik sürekliliğin parçası olarak inşa edilir.

Bugün nota, konservatuvar eğitimi ve sahne pratiğinde merkezi bir araç hâline gelmiş olsa da, pek çok icracı için hâlâ yalnızca hatırlatıcı bir iskelet işlevi görmektedir. Geleneksel müzik söz konusu olduğunda, notada yer alan seslerin nasıl icra edileceği —perde baskıları, süsleme tercihleri, makam içi yönelimler— büyük ölçüde icracının meşk yoluyla edindiği bilgiye dayanır.

Bu nedenle nota ile meşk karşıt değil; birbirini tamamlayan iki farklı aktarım katmanı olarak düşünülmelidir.

Bu noktada özellikle tarihsel icra tartışmaları önem kazanır. Kantemiroğlu külliyyatındaki eserlerin bugün icra edilebilmesi, yalnızca notaların okunmasına değil; dönemin makam anlayışının, perde sisteminin ve süsleme pratiğinin yeniden inşa edilmesine bağlıdır. Nota, geçmişin ses dünyasına açılan bir kapı sunar; ancak o dünyayı bütünüyle temsil etmez. İcra, her durumda yeniden kurulan bir yorum alanıdır.

Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Yazılı Belleğin İnşası

Türk müzik tarihinde yazılı aktarımın en kapsamlı örnekleri, 17. yüzyılda Ali Ufkî Bey ve 18. yüzyılda Dimitrie Kantemiroğlu tarafından oluşturulan külliyyatlarda karşımıza çıkar. Bu iki isim, notayı yalnızca teknik bir kayıt aracı olarak değil, dönemin müzik pratiğini gelecek kuşaklara aktarmaya yönelik bilinçli bir bellek teknolojisi olarak kullanmışlardır.

Ali Ufkî'nin *Mecmûa-i Sâz ü Söz* başlıklı derlemesi, Osmanlı coğrafyasında Batı porteli notasının uyarlanmış bir biçimiyle oluşturulmuş erken dönem repertuar koleksiyonlarından biridir ve “onyedinci yüzyıl Türk musiki kültürünün Batı'ya ulaşabilmiş tek belgesidir (Popescu-Judet, 2007[1997]: 29). Ali Ufkî, Batı notasını Osmanlı alfabesiyle birleştirerek sağdan sola yazmış; anahtar ve usul işaretlerini de Arap harfleriyle ifade ederek melez bir yazım sistemi geliştirmiştir. Bu yazımın temel amacı estetik bir temsil üretmekten ziyade, duyduğu eserleri kayda geçirerek kişisel hafızasını desteklemek ve repertuarı sabitlemektir. Mecmua içinde yalnızca müzik eserleri değil, farklı gündelik notların da yer alması, bu metnin aynı zamanda bireysel bir hatırlama defteri işlevi gördüğünü düşündürmektedir.

18.yüzyılda Kantemiroğlu tarafından yazılan *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât* eseri ise daha sistematik bir yaklaşım sunar. Kantemiroğlu, geliştirdiği harf temelli yazı sistemiyle yüzlerce eseri kayda geçirmenin yanı sıra, makam yapıları, usuller, perde düzenleri ve icra pratiklerine ilişkin ayrıntılı bilgiler de aktarmıştır. Bu yönüyle eser, yalnızca repertuarı değil; dönemin müzik düşüncesini ve performans anlayışını da içeren kapsamlı bir kültürel belge niteliği taşır.

Kantemiroğlu külliyyatı daha sonra Kevserî tarafından genişletilmiş; aynı yazı sistemi kullanılarak yeni eserler eklenmiştir. Bu süreklilik, yazılı repertuarın bireysel bir girişimden kolektif bir hafıza alanına doğru evrildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

19.yüzyılda Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen harf-şekil temelli nota sistemi ise Türk müziği tarihinde en yaygın kullanılan yazı biçimlerinden biri hâline gelmiştir. Hamparsum notasının kolay öğrenilebilir olması, porte gerektirmemesi ve az sayıda işaretle farklı perdeleri ifade

edebilmesi, bu sistemin kısa sürede geniş bir çevrede benimsenmesini sağlamıştır. Bu dönemde pek çok eser Hamparsum yazısıyla notaya alınmış; repertuarın genişlemesinde ve öğretimde önemli bir rol oynamıştır.

Ancak Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Hamparsum örneklerinin ortak noktası şudur ki bu yazı sistemlerinin hiçbiri, icrayı ikame eden bir yapı üretmemiştir. Aksine, her biri icra merkezli bir müzik kültürü içinde, hatırlama, sabitleme ve aktarma işlevleriyle sınırlı kalmıştır. Nota, müziğin kendisi değil; müziğe açılan bir arşiv kapısıdır.

Bu külliyatlar sayesinde bugün 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı müzik pratiğine ilişkin fikir sahibi olunabilmektedir. Ancak bu belgeler, geçmişin ses dünyasını eksiksiz biçimde temsil etmez; yalnızca icranın belirli izlerini taşır. Dönemin perde anlayışı, süsleme tercihleri ve makam içi yönelimleri, notalar üzerinden ancak tahmin edilebilir. Bu durum, notanın tarihsel müzik araştırmalarında vazgeçilmez bir kaynak olmakla birlikte, performansın yerini alamayacağını bir kez daha ortaya koymaktadır.

19. yüzyılda hızlanan Batılılaşma hareketleriyle birlikte değişen sosyal ve kültürel hayatta batı formları ve müzik yapıları da yavaş yavaş yer almaya başlarken, Avrupa nota yazımı da Osmanlı'da kullanılmaya başlandı ve 19. Yüzyılın ikinci yarısında oldukça yaygınlaştı, kabullenildi ve müzik hayatında büyük yer edindi. Buna nota yayıncılığının da büyük etkisi oldu tabii ki. Notacı Hacı Emin Efendi 1876'da ilk fasıl külliyatlarını ve piyano için armonize edilen notaları yayınlarken, Muallim İsmail Hakkı bey de fasıllar yayınladı ve ders kitaplarında porteli notayı tanıttı. 1901-1920 yılları arasında Şamlı İskender ve kardeşleri çok sayıda eser yayınladı. Hamparsum yazısından çevrilen ve batı notasıyla tekrar yazılan notaların yanında ilk ağızdan alınan eserler, düzenlemeler, herkesin çok severek okuduğu geleneksel eserler, çağdaş bestecilerin eserleri hepsi artık porteli notayla yayınlanıyordu. (Popescu-Judet, 2007[1997]: 54). Bu şekilde yayınlar hem müzik yazısı kullanımının hem de porteli notanın yaygınlaşmasına neden olurken, Türk Müziği sisteminin de yazıya aktarılmasıyla ilgili çalışmaları da beraberinde getirdi. 20. Yüzyılda Türk Müziği notalarına uygun sistemler önerildi Abdulkadir Töre-Ekrem Karadeniz, Rauf Yekta Bey, Saadettin Arel-Suphi Ezgi-Murat Uzdilek gibi isimler, hem perde aralıkları [bugün ne kadar tartışmalı olsa da] üzerine çalıştı ve sistemin anlatımında destekleyici bir yapı oluşturdu. Başka bir deyişle nota artık daha önce bahsedilen işlevlerini de kazanmaya başladı. 20. yüzyılda gerçekleştirilen alan çalışmalarıyla da halk ezgileri notaya alınırken oldukça geniş bir nota külliyatı oluşturuldu. Yazının başında bahsedilen notanın işlevlerinin hepsi bu tarihsel yapı içinde net bir şekilde geliştirdiği görülürken, özellikle de geleneksel müzik eğitiminde meşk temelli usta-çırak eğitimi şekli aslında bırakılamamıştı.

Günümüzde Meşk Pratiğinin Devamı

Meşk sistemi çoğu zaman Osmanlı-Türk müzik geleneğine özgü tarihsel bir öğretim yöntemi olarak ele alınmakta ve modern müzik eğitiminin kurumsallaşmasıyla birlikte ortadan kalkmış bir uygulama gibi değerlendirilmektedir. Ancak güncel icra ve öğretim pratikleri incelendiğinde, meşkin temel mantığının tamamen kaybolmadığı; aksine farklı biçimlerde varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Bugün müzik eğitimi verilen kurumlardaki öğretim süreçleri dikkatle incelendiğinde, meşk sisteminin bazı temel özelliklerinin pedagojik refleks olarak yaşamaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Geleneksel müzik türlerinde eser öğretimi çoğu zaman yalnızca yazılı materyaller üzerinden yürütülmemektedir. Her ne kadar nota günümüzde eğitim sürecinin önemli bir aracı hâline gelmiş olsa da, tavır ve üslup içeren müzik türlerinde öğretim büyük ölçüde hocayla birlikte icra etme pratiğine dayanmaktadır. Öğrenci çoğu zaman eserin melodik çerçevesini notadan öğrenmekte; ancak süslemeler, makam yapısı, usul içindeki zaman detayları ve nüanslar ve ifade biçimleri gibi yazıyla tam olarak kodlanamayan unsurları hocasının icrasını dinleyerek ve onunla birlikte çalarak ya da söyleyerek edinmektedir. Bu süreç, meşk sisteminin temelinde yer alan taklit, tekrar ve işitsel hafıza mekanizmalarının günümüzde de etkin biçimde çalıştığını göstermektedir.

Bu noktada nota öğretim sürecinde tamamen işlevsiz değildir. Nota, özellikle eserin temel melodik yapısını hatırlamak, repertuarı düzenlemek ve öğrenme sürecini kolaylaştırmak açısından önemli bir araçtır. Daha önce değinildiği gibi müzik yazısı, müziğin geçici doğasına karşı geliştirilen bir hatırlama ve saptama mekanizması olarak ortaya çıkmış; zamanla eserlerin aktarılması, saklanması ve yeniden icra edilmesi için temel bir araç hâline gelmiştir. Bu yönüyle nota, öğrencinin öğrenme sürecinde yön bulmasını sağlayan bir referans noktası işlevi görür.

Ancak makam müziğinin pedagojik yapısı incelendiğinde, notanın sunduğu bu işlevlerin müzikal aktarımın yalnızca belirli bir boyutunu kapsadığı görülür. Birçok öğretim sürecinde hoca eseri önce kendisi icra etmekte, ardından öğrenciden aynı bölümü tekrar etmesini istemektedir. Eserin belirli bölümleri üzerinde durularak süslemeler düzeltilmekte, makam içindeki geçişler gösterilmekte ve usûl birlikte vurularak ritmik yapı içselleştirilmektedir. Nota bu süreçte eserin yapısal çerçevesini gösteren bir rehber işlevi görürken, müzikal anlamın oluşumu icra sırasında gerçekleşmektedir.

Notanın bir diğer önemli işlevi de kolektif icra ortamlarında ortaya çıkar. Yazılı bir referans, farklı icracıların aynı eseri birlikte seslendirmesini kolaylaştırmakta ve repertuarın daha geniş bir çevrede dolaşmasını mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte, birlikte icra sırasında ortaya çıkan tavır ve ifade

farklılıkları çoğu zaman yazılı metinden değil, icracıların birbirini dinleyerek geliştirdiği ortak müzikal anlayıştan doğar. Bu durum, notanın birlikte icrayı düzenleyen bir araç olduğunu; ancak icranın estetik karakterinin yine canlı performans içinde üretildiğini göstermektedir.

Meşkin günümüzdeki bir diğer yansıması, icracıların müzikal kimliklerinin hâlâ belirli öğretmen silsileleri üzerinden tanımlanmasıdır. Müzik çevrelerinde bir icracının kimlerden ders aldığı ya da hangi üstatların öğrencisi olduğu önemli bir referans olarak kabul edilmektedir. “Kime devam etti?” ya da “hangi hocadan meşk aldı?” gibi sorular, yalnızca pedagojik bir geçmişi değil, aynı zamanda belirli bir icra geleneğine bağlılığı ifade eder (Behar, 2019: 43-44). Bu durum, meşkin yalnızca teknik bir öğretim yöntemi değil, aynı zamanda müzikal meşruyet ve estetik süreklilik üreten bir gelenek olduğunu göstermektedir.

Günümüzde meşk mantığının sürdüğü bir başka alan ise toplu icra ortamlarıdır. Fasil toplulukları, saz toplulukları, atölye çalışmaları ve müzik toplantıları gibi ortamlarda müzikal bilgi çoğu zaman yazılı metinlerden değil, birlikte çalma ve dinleme yoluyla aktarılmaktadır. Bu tür ortamlarda deneyimli icracıların yorumları, süsleme tercihleri ve makam anlayışları genç müzisyenler tarafından doğrudan gözlemlenmekte ve taklit edilmektedir. Böylece müzikal bilgi yalnızca teorik bir içerik olarak değil, canlı icra pratiği içinde öğrenilmektedir.

Bu bağlamda günümüz müzik eğitimi yazılı ve sözlü aktarımın birlikte var olduğu çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Nota, eserin melodik çerçevesini sabitleyen, repertuarın korunmasını sağlayan ve analitik incelemeyi mümkün kılan önemli bir araçtır. Ancak müziğin estetik boyutunu oluşturan tavır, üslûp ve ifade biçimleri büyük ölçüde icra yoluyla aktarılmaktadır. Bu nedenle geleneksel müzik türlerinde nota, öğretimin temel zemini olmaktan ziyade hatırlatıcı ve düzenleyici bir araç niteliği taşıırken, müzikal bilginin canlı aktarımı hâlâ icra pratiği üzerinden gerçekleşmektedir.

Meşk sistemi yalnızca tarihsel bir öğretim yöntemi olarak değil, günümüz müzik pedagojisinde farklı biçimler altında varlığını sürdüren bir aktarım modeli olarak değerlendirilmelidir. Modern müzik eğitimi yazılı materyalleri merkezî bir konuma yerleştirmiş olsa da, icra temelli öğrenme süreçleri meşkin temel ilkelerinin hâlâ geçerli olduğunu göstermektedir. Bu durum, Türk müziğinde yazılı ve sözlü aktarımın farklı düzlemlerde birlikte işleyen iki tamamlayıcı katman olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada ele alınan örnekler ve tartışmalar, Türk müziğinde notanın hiçbir zaman icrayı belirleyen tek referans olarak görülmediğini; esasen öğrenmeyi, hatırlamayı ve repertuarın aktarımını destekleyen bir kayıt aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Makamsal müzik geleneği, tarihsel

olarak yazılı metin merkezli bir yapı yerine, icra ve sözlü aktarım ekseninde şekillenmiş; meşk sistemi bu sürekliliğin ana taşıyıcısı olmuştur. Nota ise bu yapı içinde, müziğin kendisini temsil eden bir otorite olmaktan ziyade, hafızayı destekleyen ve repertuarı sabitleyen yardımcı bir teknoloji olarak işlev görmüştür.

Meşk sistemi aracılığıyla aktarılan müziksel bilgi, yalnızca melodik yapıdan ibaret değildir. Üslup, tavır, yorum anlayışı, süsleme pratikleri ve müzik adabı gibi yazıyla tam olarak kodlanamayan unsurlar, usta-çırak ilişkisi içinde bedensel bellek yoluyla kuşaktan kuşağa taşınmıştır. Bu nedenle Türk müziğinde icra, yalnızca notada yazılı olanın seslendirilmesi değil; geçmişten devralınan estetik birikimin her performansta yeniden inşa edilmesidir.

Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Hamparsum örnekleri, yazılı müzik kültürünün Osmanlı-Türk müzik pratiğinde tamamen dışlanmadığını; ancak icra merkezli bir geleneğin içinde sınırlı ve işlevsel bir rol üstlendiğini göstermektedir. Bu külliyatlar sayesinde belirli dönemlere ait repertuar günümüze ulaşmış; aynı zamanda geçmiş icra anlayışlarına ilişkin önemli ipuçları elde edilmiştir. Bununla birlikte, bu yazılı belgeler geçmişin ses dünyasını bütünüyle temsil etmez. Perde nüansları, süsleme tercihleri ve makam içi yönelimler gibi icranın özünü oluşturan unsurlar, notalar üzerinden ancak kısmen yeniden kurulabilmektedir.

Notanın yaygınlaşmasıyla birlikte geleneksel “beğeni filtresi”nin kırılması, repertuarın niceliksel olarak genişlemesine olanak tanımış; ancak estetik seçiciliğin zayıflamasına da yol açmıştır. Yazılı repertuar, unutulmayı engellerken aynı zamanda geçmişte doğal biçimde elenen eserlerin de dolaşıma girmesini sağlamıştır. Böylece yazılı aktarım, repertuarın korunmasını ve genişlemesini sağlarken, meşk geleneğinde repertuarın zaman içinde beğeni ölçütleri doğrultusunda şekillenme biçimini değiştirmiştir.

Dijital arşivlerin, çevrimiçi nota paylaşım platformlarının ve video temelli icra dolaşımının yaygınlaşması, bu bellek modelini yeni bir aşamaya taşımıştır. Basılı notaların küresel ölçekte dolaşıma girmesi, aynı eserin farklı versiyonlarının yan yana var olmasını mümkün kılmakta; YouTube ve benzeri platformlarda paylaşılan icralar ise meşk zincirinin fiziksel mekân sınırlarını aşarak dijital bir aktarım alanı oluşturmaktadır. Bu durum, yazılı kaynak ile performans arasındaki ilişkiyi daha karmaşık hâle getirmiş ve “orijinal versiyon” sorusunu daha tartışmalı bir zemine taşımıştır. Türk müziğinin geleneksel bellek yapısı, bugün analog meşk ile dijital dolaşım arasında yeni bir denge arayışı içindedir.

Bugün dijital arşivler ve çevrimiçi nota dolaşımı, bu süreci daha da hızlandırmıştır. Nota küresel ölçekte dolaşıma giren bir veri biçimine dönüşmüştür. Ancak bu çoğalma, hangi versiyonun esas alınacağı sorusunu

daha karmaşık hâle getirmiş ve icra geleneği ile yazılı kaynaklar arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeyi zorunlu kılmıştır.

Bu bağlamda nota ile meşk, Türk müziğinin birbirini tamamlayan iki aktarım biçimini oluşturur. Tarihsel süreç boyunca nota repertuvarın kaydedilmesini, korunmasını ve dolaşıma girmesini sağlamış; meşk ise tavır, üslûp, perde nüansları ve yorum bilgisini canlı icra pratiği içinde kuşaktan kuşağa aktarmıştır. Türk müziğinde bu iki unsur arasındaki ilişki, yazılı kayıt ile sözlü-performatif aktarımın tarihsel birlikteliği olarak değerlendirilebilir. Bu birliktelik, geleneğin hem sürekliliğini hem de değişime açık yapısını mümkün kılmıştır. Nota, repertuvarın korunmasını, hatırlanmasını ve yeniden üretilmesini sağlayan bir kayıt aracıdır. Müzikal bilginin yaşatıldığı ve yeniden üretildiği temel alan ise icra ve meşk pratiğidir. Türk müziğinin tarihini yalnızca nota üzerinden ya da yalnızca sözlü gelenek üzerinden okumak, bu çok katmanlı aktarım yapısını gözden kaçırma riskini taşır. Nota ile meşkin birlikte ele alınması, geleneğin sürekliliğini, dönüşümünü ve üretim mantığını daha bütüncül biçimde anlamaya olanak sağlar.

KAYNAKÇA

- Assmann, J. (2001) *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (Çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı yay.
- Atalay, A. (t.y.). *Müzik Yazıları (Notation)*.<https://adnanatalay.com/index.php/muzik-yazilari/harf-yazilari/adresinden-erisilmistir>.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi yay.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan yay.
- Bent, I., Hughes, D., Provine, R., Rastall, R., Kilmer, A., Hiley, D., Szendrei, J., Payne, T., Bent, M., & Chew, G. (2001). "Notation" *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020114> adresinden erişildi.
- Girgin, G. (2006). *Müziği Yazmak: Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu*, İstanbul: Nota yay.
- Granade, S. A. (2020). Cracking the Code: What Notation Can Tell Us About Our Musical Values. In D. Barolsky & L. Epstein (Eds.), *Open Access Musicology: Volume One* (pp. 1–30). <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12063224.6> adresinden erişildi.
- Feyzi, Ahmet. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2): 1890-1913.
- Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19(2), 207-222. <https://doi.org/10.18505/cuifd.57725> adresinden erişildi.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleleri*. Ötüken yay.
- Popescu-Judet, E. (2007[1997]). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. Çev. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan yay.
- Satır, U. K., & Can, A. A. (2025). 16. Yüzyıl Rönesans İspanya'sında Vihuela. *Sanat Yazıları*, 52, 154-171. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1606616>
- Say, A. (2010). "Müzik Yazıları" içinde *Müzik Ansiklopedisi* (C. 2, ss. 542-544). *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*.
- Şengün, E., & Gerekten, S. E. (2023). Klasik Gitar Öğretimine Dönük Hazırlanmış Makaleler Üzerine Bir Açıklamalı Bibliyografya (2012-2022). *Eurasian Journal of Music and Dance*, 22,1-19. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1283579>
- TRT2. (2024, Kasım 20). *Mehmet Uğur Ekinci, İstanbul Müzik ve Tarih, 6. Bölüm*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=un1j2-a-83Q>
- Vapur, H., & Şen, Y., (2021). Tablatur Türleri ve Günümüzde Kullanılan Modern Gitar Tablatur Örnekleri. *The Journal of International Social Research*, 14(79), 259-282.

SUNDAY IN THE PARK WITH GEORGE’TA NOKTACILIK ESTETİĞİ VE ENTEGRE MÜZİKAL YAPI

Metin Bahtiyar¹

GİRİŞ

Müzikal tiyatro tarihinde müzik, dramatik anlatının gelişimini destekleyen ve duygusal yoğunluğun aktarımını sağlayan temel unsurlardan biridir. Özellikle yirminci yüzyıl boyunca gelişen entegre müzikal arayışı konuşma, müzik, dans ve sahneleme öğelerinin bilinçli bir bütünlük içinde ele alınmasını hedeflemiştir. Müzikal tiyatrodaki müzik, dramatik eylemi kesintiye uğratan eğlence amaçlı bağımsız numaralar olmaktan çıkarak anlatının içsel bileşenleri hâline gelmesini amaçlamıştır. Bu yaklaşımda müzik, karakterlerin iç dünyasını ifade eden, librettoyu ilerleten ve geliştiren bir yapıya dönüşmüştür.

Stephen Sondheim’ın *Sunday in the Park with George* müzikalinin, bu tarihsel çizgide önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Müzik–drama ilişkisini farklı bir düzlemde yeniden düşünmeye zorlayan özgün bir yapı sunar. Eser, dramatik ilerlemeyi karakter temsili üzerinden kurmak yerine, müziğin algısal ve zamansal işleyişini merkeze alır.

Noktacılık (pointillism), eserde, temel bir yapı taşı olarak işler. Resimde tek tek boya dokunuşlarının yan yana gelmesiyle oluşan bütünlük müzikte minör 3’lü ve majör 3’lü aralıkların yan yana gelmesiyle karşılık bulmaktadır.

Stephen Sondheim’ın kendi açıklamaları, eserin armonik ve yapısal işleyişine dair ayrıntılı bir birincil kaynak sunmaktadır. Bu çalışmada, *Sunday in the Park with George* oyununda kullanılan armonik ve biçimsel teknikler bir müzikal analiz çerçevesinde ele alınırken, söz konusu tekniklerin dramaturjik kurgu ve algısal yönlendirme üzerindeki işlevleri de birlikte değerlendirilecektir.

Bu çalışmanın temel araştırma problemi, Stephen Sondheim’ın *Sunday in the Park with George* müzikalinde noktacılık estetiğinin müzikal yapıya nasıl dönüştüğü ve bu dönüşümün entegre müzikal anlayışını hangi yönlerden yeniden tanımladığıdır. Bu doğrultuda çalışma şu sorulara odaklanmaktadır:

¹ Metin Bahtiyar (Dr. Öğr. Üyesi), Okan Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye, e-posta: metin.bahtiyar@okan.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0154-9762

(1) Noktacılık estetiği müzikal dilde hangi teknikler aracılığıyla karşılık bulmaktadır?

(2) Bu teknikler dramaturjik yapı ile nasıl ilişkilidir?

(3) Eser, klasik entegre müzikal anlayışını nasıl dönüştürmektedir?

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden müzikolojik analiz ve dramaturjik çözümleme yaklaşımına dayanmaktadır. Analiz sürecinde, *Sunday in the Park with George* müzikaline ait seçili müzikal parçalar (Color and Light, Sunday, Finishing the Hat vb.) armonik, ritmik ve dokusal açıdan incelenmiştir. Çözümleme sürecinde üç temel düzlem esas alınmıştır:

(1) Müzikal yapı (ritim, armoni, Leitmotif kullanımı),

(2) Algısal yapı (zaman ve bütünlük ilişkisi),

(3) Dramaturjik işlev (karakter, anlatı ve sahneleme ile ilişki).

Bu analizler, noktacılık estetiğinin temel ilkeleri (yan yanalık, parçalanma, algısal bütünlük) ile karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve müzik-resim ilişkisi üzerinden yorumlanmıştır. Ayrıca çalışma, Adorno'nun zaman ve müzik ilişkisine dair yaklaşımı ile Geoffrey Block'un entegre müzikal tanımını kuramsal çerçeve olarak kullanmaktadır.

Noktasal Estetik ve Yan Yanalık İlkesi

“Noktacılık” (Pointillism), empresyonist hareketin bir parçası olarak ortaya çıkan; küçük renk noktalarının yan yana getirilmesiyle oluşturulan görüntülerin, insan gözünün sınırlı çözümleme gücü ve optik bulanıklık etkisi sayesinde uzaktan bakıldığında birleşerek bir ‘renk kaynaşması’ (color coalescence) izlenimi yaratması prensibine dayanan bir sanat üslubudur. (Krüger ve Wörgötter, 2002, s. 430).

Noktacılık tekniğinin ilk kökleri ilk empresyonistlerde, örneğin Monet'te bulunur. Çünkü, empresyonist teorinin çıkış noktası, renk duyumları, renk empresyonlarıdır... Eskiden mavi ve kırmızı, palet üzerinde karıştırılıyor ve isteğe göre kırmızı ve mavinin çeşitli tondaki karışımları elde ediliyordu. Oysa şimdi yapılan şudur: Kırmızı ve mavi renkler ressam tarafından çok küçük noktalar halinde analiz ediliyor yan yana tuval üstüne işleniyor... Yakından bakacak olursak, tuval üzerinde birbirlerinden ayrı ve bağımsız olan küçük renk noktalarını görürüz. Ama, resimden belirli bir noktaya kadar uzaklaşıp bakacak olursak, noktalarının belirli bir renk karışımı içinde eriyip kaybolduklarını görürüz. O halde karışım, palet üzerinde değil ama, süjenin ağ tabakasında meydana getiriliyor (Tunalı, 2008, s. 80).

Krüger ve Wörgötter'e göre,

İzleyici görüntüden uzaklaştıkça gözün optik bulanıklığı ve sınırlı çözünürlüğü nedeniyle daha uzak bir mesafede, sembolik ikonlar birleşerek

sürekli formlara dönüşür; gözlemci yaklaştıkça ise ayırt edilebilir hale gelirler. (Krüger ve Wörgötter, 2002, s. 430).

Bu tekniğin önemli bir unsuru renkler, ressam tarafından önceden karıştırılmaz, saf halleriyle kullanılır. Dolayısıyla renklerin birleşimi gözlemcinin algısında gerçekleşir. Bu bağlamda gözlemci, eserin edilgin bir alıcısı değil, algı sürecinin aktif bir bileşeni olmaktadır. İzleyicinin algısal katılımını merkeze alan bu yaklaşım, tarihsel olarak neo-empresyonist akımın bir parçası olan noktacılık tekniğine aittir.

Georges-Pierre Seurat (2 Aralık 1859 – 29 Mart 1891), neo-izlenimcilik (neoimpressionism), noktacılık (pointillism) ya da bölmecilik (divisionism) akımlarının kurucusu olarak kabul edilir (Yang ve Yang, 2007, s. 305).

1886 yılında gerçekleştirdiği Grande Jatte Adası'nda Öğleden Sonra Bir Pazar adlı tablosuyla, anarşist ve sanat eleştirmeni Félix Fénéon tarafından Neo-Empresyonist olarak adlandırılmıştır (bkz. Şekil 1). Eserde, renkli beneklerden oluşan yüzeysel örtü altında yer alan farklı fırça darbeleri perdelenirken, ortaya çıkan genel etki, daha sonra noktacılık olarak adlandırılacak olan, işaretlemede görülen metodik ve tektip bir düzenlilikten oluşur (Şendil, 2015, s.210).

Puantilist sanatçılardan en tanınır olanı Seurat'tır. Seurat; yaptıklarından bahsederken puantilist yaklaşımın kendi biçim anlatı dili olmaksızın üzerine düşündüğü renkle ilgili konuları çözebilmek için en uygun yöntem olduğunu öne sürmekteydi. Seurat'nın resimlerinde oldukça fazla renk ve tonal araştırma içeren fırça dokunuşları görülebilmektedir (Kayapınar, 2023, s. 313).

Seurat, noktacı yaklaşımın yanı sıra piyanonun tuşlarının belirli tellere vurarak farklı sesler çıkarmasına benzer şekilde, renklerle belirli duyguları harekete geçirmeyi amaçlayan yeni bir sistem kurmaya çalışır. Her renk varyasyonunun sükûnet, neşe ya da hüznün etkisi yaratarak izleyicinin bir duygusal tepkisine karşı geleceğine inanır (Stotland, 2012, aktaran Yüksel, 2016, s. 376).



Şekil 1. *Grand Jatte Adası'nda Öğleden Sonra bir Pazar* <https://www.artic.edu/artworks/27992/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884>

Seurat'ın müzikale de konu olan tablosu hakkında Foa şunları söylemiştir;

Seurat, tablonun adına “1884” yılını ekleyerek, eserin en az iki yıllık bir süreci kapsadığını ve İzlenimciliğin “anlık bakış” ile “aceleci” üretim anlayışını reddettiğini bilinçli bir şekilde vurgulamıştır (Foa, 2015, s. 66). Bu isimlendirme, İzlenimci resmin geçici optik etkilerine karşı bir tepki niteliği taşımaktadır (Foa, 2015, s. 66).

Şekil 1’de görüleceği üzere George’un tablosunda bir pazar gününün donmuş halini görmekteyiz. Burada dikkat çeken unsur *Sunday in the Park with George* müzikalinde de yadsınamaz bir gerçeklikle ele alınan yalnızlık ve kopukluk duygusudur. Toplumsal olarak etkileşimin en yüksek olması gereken zaman dilimi olan pazar gününde insanlar birbirleriyle iletişim kurmamaktadır. Tabloda asker, burjuva ve çocuklar gibi farklı toplumsal sınıflara ait bireyler bir arada yer alır. Bu figürler bireysel kimliklerden ziyade, noktasal birimler olarak kompozisyonun bütününe hizmet eden ortak bir yalnızlık duygusunu paylaşır. *Sunday in the Park with George* müzikalinde de George (Ressam) insanlarla iletişim kurmaktan kaçınır, ressam için insanlar sadece nesnedir.

Resme gözlemci konumunda değil, bir ressam bakışıyla yaklaşıldığında – başka bir deyişle izleyici kendisini George yerine konumlandığında kompozisyondaki mekansal ve ilişkisel hiyerarşi farklı bir anlam kazanır. Bu perspektiften bakıldığında, tablodaki figürler arasında ressama en yakın konumda bulunan kişi Dot’tur. Librettist James Lapine müzikalde bu mekansal yakınlık dramaturjik düzlemde George’un sevgilisi olarak somutlaştırılır.

Noktasal Düşüncenin Müzikal Karşılığı: *Sunday in the Park with George*

Müziğin zamansal bir sanat olduğu açıktır; ancak bu, zamanın müzik için kendiliğinden verili olduğu anlamına gelmez. Aksine, zaman müzik için bir sorundur. Müzik, kendi öğeleri arasında zamansal ilişkiler kurmak, bu ilişkileri gerektirmek ve onları zaman içinde sentezlemek zorundadır. Resim de, mekânsal bir sanat (*Raumkunst*) olmakla birlikte, mekânın yeniden işlenmesi olarak onun dinamize edilmesi ve olumsuzlanması anlamına gelir. Resmin düşüncesi zamana doğru bir aşkınlığa yaklaşır. En başarılı görünen resimler, mutlak eşzamanlılığın, nefesini tutmuş bir zaman geçişi gibi algılandığı resimlerdir (Adorno, 1995, s. 66–67).

Adorno'nun müzikte zamanı örgütlenmesi gereken bir problem olarak ele alması, noktacılık estetiği bağlamında resim için de açıklayıcı bir çerçeve sunar. Noktacılıkta bütün, doğrudan verilmez; tekil renk noktalarının algısal düzeyde bir araya gelmesiyle oluşur. Bu nedenle müzik ile resim arasındaki ilişki, temsil ya da duyusal benzerliklere değil, parçaların bütünü kurduğu yapısal ilişkiye dayanır. Sürekliliğin parçalanması ve bütünün algı yoluyla yeniden kurulması fikri, bu bağlamda müzik ile noktacılık resim arasında ortak bir estetik ilke olarak düşünülebilir.

Söz konusu tablonun müzikal karşılığı yalnızca Stephen Sondheim'ın *Sunday in the Park with George* adlı yapıtında değil, aynı zamanda Anton Webern'in Op. 21 adlı senfoni eserinde de okunabilmektedir. Noktacılık estetiğini ses alanında atomik parçalara ayıran, melodik sürekliliği parçalayarak tekil ve izole ses olaylarından oluşan bir müzik dili kuran Webern üzerine, Dr. Bülent Yüksel şu değerlendirmede bulunmuştur;

Romantik eğilimlerden uzaklaşarak hızla nesnelliğe yönelen Webern'in yapıtlarında, renk olgusu dışında biçimsel olarak da büyük değişiklikler görülür. Küçük ölçekli yapıtlarıyla besteci, büyük biçimleri kısaltmış ya da, özetlemiş değildir. Özgün bir anlayışta kısa evrenler tasarlamıştır. Partisyona yerleştirdiği her ses neredeyse kendi başına bir temadır (Yüksel, 2016, s. 137).

Bu bağlamda Webern ile Sondheim arasındaki farkı ortaya koymak gerekir. Webern, noktasal düşüncüyü melodik sürekliliği parçalayan ve algıyı soyut bir ses alanı içinde yeniden örgütleyen bir müzik dili olarak ele alır. Sondheim, aynı ilkeyi *Sunday in the Park with George*'ta sahne, karakter ve dramatik yapı ile ilişkilendirerek somutlaştırır. Böylece noktasal estetik, soyut bir müzikal deneyimden, anlatısal bir dramaturji aracına dönüşür.

Sondheim tablonun besteleme aşamasındaki eskizlerinde 11+1 (beyaz) renge karşılık 12 nota denemiştir fakat bu sadece bir fikir olarak kalmıştır.

Bir noktada, on iki ses ile bir palet üzerindeki on iki rengin birbirine bağlanabileceği fikri aklıma geldi. Örneğin George 'mavi' dediğinde mavi bir nota, 'yeşil' dediğinde yeşil bir nota olması gibi (bkz. Şekil 2). Ancak bunun

beni kompozisyon açısından fazlasıyla sınırlayacağını, adeta bir deli gömleğine sokacağını fark ettim (Horowitz, 2010, s. 118).

Sondheim'ın on iki renk ile on iki nota arasında bire bir eşleme kurma düşüncesi, kavramsal düzeyde on iki ton tekniğini çağrıştırırsa da, besteci bu yaklaşımı bilinçli olarak terk eder. On iki tonculukta perde alanında kurulan eşitlik ve dizisel örgütlenme, Sondheim için müzikal anlatıyı aşırı derecede sınırlayıcı bir yapıya dönüştürme riski taşır. Özellikle konunun müzikal tiyatro bağlamında ele alınmasının anlatıya çok ciddi zarar verebileceğini düşünmektedir.

Rows, etc.



Şekil 2. Sondheim'in Eski Not: (Horowitz, 2010, s. 135) kaynağından alınmıştır.

Müzikaldeki birinci ve ikinci perdeler, klasik dramaturjik süreklilik içinde birbirine bağlanan iki bölüm olmaktan ziyade, kendi başına işleyen iki ayrı bütün olarak kurgulanmıştır. Birinci perdede Georges Seurat'ın yaşamı ve La Grande Jatte tablosunun oluşum süreci merkezdeyken, ikinci perdede Seurat'ın ölümünün ardından torunu George üzerinden yeni bir anlatı başlar. Bu anlatısal kopukluk, dramatik bir eksiklik değil, eserin noktacılık estetiğiyle oluşturulan bir dramaturjik anlatıdır. Perdeler arasındaki süreksizlik, çizgisel bir devamlılık üretmek yerine, aynı estetik problemin farklı tarihsel ve sanatsal bağlamlarda yeniden “noktasal” olarak ortaya konmasına imkân tanır.

Stephen Sondheim müzikalinde son derece tasarımcı bir yaklaşımla çalışır. Oyunun prova sürecinde, Dot karakterini canlandıran Bernadette Peters, Sondheim'in çalışma biçimine dair şu anekdotu paylaşır:

Peters: Steve'le ilk kez *Sunday* üzerinde çalıştığımda, son derece net ve belirleyiciydi; ama verdiği notlar için her zaman çok iyi gerekçeler de sunardı. Ona, “Bunu şöyle yapsam nasıl olur?” ya da “Şu notayı tutmasam?” gibi bir soru sorduğunda, söylediğini gerçekten dikkate alır, üzerine düşünürdü. Sonra da, “Hayır. Bu olmaz çünkü...” diye cevap verirdi. Bugün artık bildiğimiz üzere, o her olasılığı önceden düşünmüş olurdu ve yaptığı seçimlerin mutlaka belirli

bir nedeni vardı. Ayrıca karakter için yazardı; bu yüzden karakterin neden öyle yapamayacağını sana açıkça anlatırdı (Lapine, 2021, s. 136).

Peters'in bu ifadesi, Sondheim'in prova sürecinde sezgisel ya da rastlantısal kararlar alan bir besteci değil; tersine, müzikal ve dramatik seçenekleri önceden zihninde yapılandıran, gerekçelendirilmiş bir kompozisyon mantığıyla çalışan bir sanatçı olduğunu açıkça ortaya koyar.

Noktalama Tekniğinin Ritmik ve Dokusal Analizi

Sonra şunu düşündüm: Noktacılığı — ve bu şarkının meselesi de budur — ritimde kullanacağım. Tabloya baktım; biliyorsunuz, herkes Seurat'ın noktalarla resim yaptığını düşünür — oysa aslında noktalar değil, küçük darbeler kullanmıştır. Arada büyük bir fark vardır. Resimdeki fırça izlerine yakından bakarsanız, bunların oldukça yavaş ve titiz bir biçimde uygulanmış olması gerektiğini görürsünüz. Ancak bu, sahnede oldukça sıkıcı olurdu. İnsanlar bunu nokta olarak algıladığı için, ben de bir inisiyatif olarak — buna sahnede inisiyatif almak denir — onun bu noktaları hızlı ve ritmik biçimde uyguladığını varsaydım (Horowitz, 2010, s. 92–93).

Sondheim'in açıklamalarında belirttiği üzere, *Sunday in the Park with George*'ta eşlik dokusunda sürekli kullanılan staccato² ve onaltılık figürler, resimdeki fırça darbelerinin müzikal eşdeğeri olarak işlev görür. Örnekte görüldüğü gibi uzun legato çizgilerden bilinçli olarak kaçınılmıştır çünkü çizgi, noktalama tekniğine aykırıdır. Bu teknikte resim çizgilerden kaçınır ve noktalarla var olur (bkz. Şekil 3-4).

Bu bağlamda söz konusu ritmik ve artikülasyonel tercihler, yalnızca yüzeysel bir stil benzerliği kurmakla sınırlı kalmaz; müzikal zamanın algılanma biçimini de dönüştürür. Sürekli hareket hâlindeki kısa değerli figürler, müziğin akışını çizgisel bir anlatıdan ziyade parçalı ve titreşimli bir yapı olarak deneyimler. Dinleyici, melodik bir hattı takip etmekten çok, ardışık anların birikimiyle oluşan bir bütünlüğü algılamak durumunda kalır. Bu durum, noktacı resimde izleyicinin tek tek noktaları değil, belli bir mesafeden bakıldığında ortaya çıkan görsel bütünü algılamasına benzer bir algısal süreç yaratır.

2 Kesik, kesik.

Seurat

(Pointillism in the instrumentation and accomp.)

stacc. Moderato

George
(painting)

Şekil 3. Sondheim'ın kendi örneklemesi

Not: (Horowitz, 2010, s. 92) kaynağından alınmıştır.

Noktalama Tekniğinin Ritmik Örneği

$\text{♩} = 92$

(Dot hisses, twitching again)

The pet-ti-coat's wet,

(Closing her eyes)

Which adds to the weight. The sun is blind - ing. All right, cen-trate

GEORGE:

Şekil 4. Noktalama Tekniğinin Ritmik Örneği

Armonik Renkler Majör ve Minör Yan Yanalığı

Seurat'ın renkleri fiziksel olarak karıştırmak yerine algısal sentezi izleyiciye bırakmasına benzer biçimde, *Sunday in the Park with George*'ta da yan yana yerleştirilen küçük müzikal birimlerin kulakta birleşmesini hedeflediğini belirtir. Majör ve minör arasındaki sürekli yan yanalık, bu yapının temel yapısal düşüncesini oluşturur (Horowitz, 2010, s. 91-97).

Majör ve minör akorların art arda ve karşılıklı biçimde konumlandırılması, besteci için noktacılık tekniğinin müzikal karşılığını oluşturur. Bu akorları tekil işlevlerinden ziyade bütünsel bağlam içinde uyumlu ve anlamlı kılarak algısal bir sentez yaratmayı amaçladığı görülür. Bu yaklaşımda bir akorun kimliğini belirleyen temel unsur olan majör ya da minör üçlü üzerinden yakın ve duyusal bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Bu anlayışın eser içindeki belirgin örneklerinden biri, *We Do Not Belong Together* sahnesidir.

Majör ve Minör 1

A tempo

The image shows a musical score for a piece titled 'Majör ve Minör 1'. It is marked 'A tempo'. The score is written for a vocal part (labeled 'Dot') and a piano accompaniment (labeled 'Piano'). The vocal part has the lyrics 'have to move on.' The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a continuous eighth-note accompaniment. The key signature changes from C major to C minor in the second system.

Şekil 5. *Majör ve Minör 1 Ölçü No:90-97*

Örnekte görüldüğü üzere eser, C akoru üstündedir (bkz. Şekil 5). Dot'un son sözüyle birlikte her ölçüde mi naturel – mi bemol değişimi görülür. Orkestra, C ve Cm akorları arasında gidip gelmektedir. Bu 3'lü aralıktaki değişim, eşliğin ara partisinde saklanır ve oldukça doğal bir biçimde gerçekleşir.

Aynı şekilde majör ve minör değişimi *Color and Light* parçasında da bulunur. Bb akoru ile başlayan eser 3. zamandan itibaren 3'lüsünün yarım ses pesleşmesiyle re bemol alır ve Bbm olarak ölçüyü tamamlar. *Detache*³ ve staccato yazılmış sağ el fırçanın vuruşlarını yansıtmaktadır ve eser boyunca sıklıkla tekrarlanır (bkz. Şekil 6).

Majör ve Minör 2

Dot: (As she powders rhythmically)
George taught me all about concentration
"The art of being still" he said.

Moderato (Strict Tempo)
(Safety)

mf *detache*

I guess I did not learn it soon enough. (Dips puff in powder) George likes to be alone. (Resumes powdering)

sempre *staccato*

Şekil 6. *Majör ve Minör 2 Ölçü No:1-8*

Süreklilik ve Çizgi: Dot'un *Leitmotif*'i

Leitmotif, en temel haliyle tematik (müzikal yapı) ve ilişkisel/çağrışımlı (anlam ve duygu) olmak üzere iki ana unsurun birleşiminden oluşan müzikal bir araçtır; anlam, hafıza ve duyguyu müzikte birleştirerek daha zengin bir dinleme deneyimi sunan bir yapıdır (Bribitzer-Stull, 2015, s. 1).

Müzikal boyunca George'un resmi için, resmin yapılış aşaması için ve Dot için ayrı pek çok *Leitmotif* bulunur. Bunlardan ilki *Sunday in the Park with George* şarkısındaki Dot ve George üzerine yazılan *Leitmotif*'tir.

1'lik notalar müzikal boyunca oldukça nadir kullanılmıştır. Bu *leitmotif* bu istisnalardan biridir. Bu legato durum melodik ve romantik bir tercih değildir. Dot'un George'un sanatsal dünyasındaki sürekliliğinin müzikal bir göstergesidir. *Leitmotif* burada tematik değil, belleksel bir işlev üstlenir; parçalanmış zaman algısı içinde kesintisiz kalan tek insani çizgiyi temsil eder. Birinci ve ikinci perdede doğrudan ya da hayaletimsi izler hâlinde varlığını sürdüren Dot, George'un yaşamındaki tek süreklilik arz eden olgudur. Bu yönüyle uzun ve bağlı bir *Leitmotif* fikri, Stephen Sondheim'in noktasal müzik dilini bilinçli olarak askıya aldığı nadir ve anlam yüklü anlardan biridir (bkz. Şekil 7).

Leitmotif 1

piu mosso poco rubato (in1)
him, looking over his shoulder, then at him)

your eyes, George I love your eyes, George. I love your

beard, George. I love your size George. But

p *mp* *mf* *mp* *poco rit.*

Şekil 7. *Leitmotif Örneği 1 Ölçü No: 76-84*

Bu *Leitmotif*'in tekrarını anlayabilmek için armonik olarak analiz etmek gerekir.

Sunday in the Park with George müzikali, fonksiyonel tonaliteden ziyade renk merkezli bir armonik yaklaşıma sahiptir. Kullanılan akorlar doğrudan quartal (dörtlü armoni) ilkeleriyle inşa edilmemiş olsalar da, üçlü temelli tonal belirleyiciliğin askıya alınması ve ikili dörtlü ilişkilerin öne çıkarılması nedeniyle, Debussy ve Ravel renk temelli armonik düşüncüyü andıran işitsel bir etki yaratır.

Geleneksel fonksiyonel çözümlemeden ziyade renk-temelli bir armonik adlandırma benimsenirse, ilk ölçüdeki yapı Bb7add6 (omit3) olarak ifade edilebilir. *Leitmotif*'in ikinci ölçüsündeysen Fm7add6/Ab (omit5) akoru ile karşılaşılır. Sondheim'ın armonik dilinde birinci çevrim akorlarının belirgin biçimde öne çıkması rastlantısal değildir. Besteci, kendi ifadeleriyle, bu tür çevrimlerin kök hissini zayıflatarak fonksiyonel beklentiyi geri plana ittiğini ve müziği daha çok renk ve doku üzerinden algılanan bir alana dönüştürdüğünü vurgular. Fonksiyonel tonalite bağlamında bir v (minör v) derecesi gibi davranmaz. Çözülme beklentisi veya yönlendirici bir dominant işlevi üstlenmez.

Armoninin devamında aynı akorlar katlanarak ve genişleyerek 13'lü akorlara dönüşür. Aynı *Leitmotif* daha sonra karşımıza *Everybody Loves Louis* parçasında D#m tonda karşımıza çıkmaktadır. Akorun sesleri bu motifin enarmonik seslerinden oluşmaktadır. Armoni A#7add6(omit3) olarak başlar ve E#m7add6/G# olarak devam eder. (bkz. Şekil 8).

Leitmotif 2

Dot *mp*

lo, George... where did you go, George? I know you're

Piano *mp*

near, George. I caught your eyes, George. I want your

Şekil 8. *Leitmotif Örneği 2 Ölçü No:1-8*

Leitmotif her zaman bu kadar açık ve aynı melodik hat ile gelmeyebilir. Örneğin *Finishing The Hat* parçasının 12. Ölçüsünde neredeyse aynı armonik yapı sadece eşlikte yer alırken George tarafından söylenen melodik hat farklıdır (bkz. Şekil 9). Melodi değişmiştir, fakat armonik yapı *Leitmotif*'in ilk duyduğumuz orijinal tonundadır.

Leitmotif 3

A tempo

p

Yes, she looks for me - good. Let her look for me to tell me why she left me - As I

p

Şekil 9. *Leitmotif Örneği 3 Ölçü No:12-15*

Eser boyunca Dot karakteri, örtük ve açık biçimlerde, *Leitmotif* aracılığıyla sahnedeki varlığını izleyiciye sürekli olarak farklı tonlarda örtülü veya açık bir biçimde hissettirir.

Noktasal Yan Yanalık ve Ensemble Estetiği

Birinci perde boyunca sahnedeki karakterler, Seurat'ın tablosundaki figürler gibi, yan yana bulunmalarına rağmen birbirleriyle gerçek anlamda iletişim

kurmazlar. Düetler ve küçük toplu pasajlar, çoğunlukla bütünlük içermez. Örneğin 10. Parça olan *Gossip Sequence* ilk perdedeki tek küçük ensemble pasajını içerir. Fakat tablodaki tüm insanlar müziğin farklı zamanlarında bu pasajın içinde yer alırlar. Nitekim sanatçı olan George hakkındaki düşünceleri de birbirinden farklıdır.

Celeste 1: Sanatçılar deli.

Celeste 2: Sanatçılar çok gizemli.

Yaşlı Kadın: Sanatçılar çok duygusuz.

Hemşire: Sanatçılar çok ilginç.

Kayıkcı: Sanatçılar çok kibirli.

Karakterlerin sanatçı George hakkındaki ifadeleri, bu parçalı algıyı daha da belirginleştirir. Her biri “sanatçı” kavramını dile getiriyor gibi görünse de, aslında tamamen öznel ve birbiriyle çelişen yargılar sunar. Celeste için sanatçı delidir; bir başkası için gizemlidir; yaşlı kadın onu duygusuz, hemşire ilginç, kayıkcı ise kibirli olarak tanımlar. Bu ifadeler bir araya geldiğinde ortak bir portre oluşturmaz; aksine, George’un topluluk tarafından bir birey olarak değil, projeksiyonların toplamı olarak algılandığını gösterir.

Ensemble 1

The musical score for Ensemble 1 is written for six parts: Celeste 1, Celeste 2, Old Lady, Nurse, Boatman, and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins with a forte (f) dynamic. The lyrics for each character are as follows:

- Celeste 1:** Art-istsare so cra-zy.
- Celeste 2:** Art-istsare so sec-re-tive.
- Old Lady:** Art-istsare so un-fee-ing.
- Nurse:** Art-istsare so in-ter-est-ing.
- Boatman:** Art-istsare so high and might-y.
- Piano:** (No lyrics are provided for the piano part.)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Şekil 10. Ensemble 1 Ölçü No:66-69

Bu bölümde karakterlerin müzikal girişleri eşzamanlı değildir. Her ses, aynı ritmik kalıptan türetilmiş olsa da farklı zamanlarda ve farklı söylemlerle sahneye dâhil olur (bkz. Şekil 10). Ortaya çıkan yapı, ne homofonik bir birlik ne de kontrapuntal bir diyalog sunar. Bunun aksine yan yana duran fakat birbirleriyle ilişki kurmayan vokal hatlardan oluşur. Müzik, bu aşamada izleyiciye bir bütün sunmaz. Aynı örnek *Chaos* parçası için de verilebilir. Parça tamamen konuşmalardan oluşur (bkz. Şekil 11).

Wild ad lib. glisses on C string (vc.) (vln.) (vln. I) (b. cl.)

(cont.) (cont.) (cont.) (cont.) (cont.) (cont.)

Segue on cue

* Each melodic cell enters where indicated. Ad lib. any fast tempo (do not coordinate with ♩ = 186) repeating the figures until the cut-off. Chaotic cacophony will be the desired result. For rehearsal purposes, the pianist should freely alternate the figures while depressing the sustain pedal.

Şekil 11. *Chaos*

Her melodik hücre, partisyon üzerinde belirtilen giriş noktasında devreye girer ancak bu girişten sonra çalgılar arasında ritmik ya da metrik bir eşgüdüm aranmaz. *Chaos* pasajında kullanılan grafik notasyonu do teli üstünde yapılan glissandolarla çelloya özgürlük tanır ve zaman algısını tamamen ortadan kaldırır. Her çalgı, kendi melodik hücrelerini bağımsız bir tempoda ve eşzamanlılık kaygısı gütmekten tekrarlar.

Ensembledeki bütünlük, ancak tablonun tamamlanmasıyla birlikte, oyunun ilk gerçek ensemble bölümü olan *Sunday* ile başlar. Müzikal boyunca ilk kez tüm karakterlerin aynı müzikal düşünceyi birlikte ifade etmesi, noktacılık tekniğinde ayrı ayrı algılanan noktaların uzaktan bakıldığında tek bir görüntüye dönüşmesine denk düşen bir estetik eşiği temsil eder (bkz. Şekil 12). Horowitz'ın kitabında *Sunday* parçası için besteci şunları söylemektedir;

Normalde bir koro kullandığımda, hepsine farklı muamele ederim; çünkü bu tür bir geleneği sevmem. Koro sesini severim, ama seksen kişinin aynı düşünceyi söylemesini gerekçelendirmekte zorlanırım. Burada ise, hepsi George'un hayalinin ürünü olduğu için, hepsinin aynı şeyi söylemesini gerekçelendirebilirim (Horowitz, 2010, s. 106).

Ensemble 2

$\text{♩} = 60$

George, Celeste 1
Celeste 2

wat - er On the soft Green el - lip - ti - cal

Dot, Yvonene, Old Lady
Freida, Mrs*, Louise

wat .er

Boatman
Soldier, Louis
Mrs. Jules, Franz

wat - er

Piano

3

grass As we pass Through ar-range-ments of shad-ows.

As we pass Through ar-range-ments of shad-ows

As we pass Through ar-range-ments of shad-ows

As we pass Through ar-range-ments of shad-ows

mf

Şekil 12. Ensemble 2 Ölçü No:35-41

Sonuç

Show Boat müzikaliyle başlayan entegrasyon arayışıyla birlikte, müzikal tiyatro tarihinde pek çok besteci müzik ile metni ayrılmaz bir bütün olarak ele almaya çalışmış ve dramatik anlatının müziksel yapı aracılığıyla derinleştirilmesini hedeflemiştir. Nitekim eleştirmenler bu durumun sanatsal ifadeyi güçlendirdiğini düşünür. Müzikalin libretto yazarı James Lapine entegrasyon anlayışı hakkında şunları söylemektedir:

O şarkıyı yaratışını izlemekten çok şey öğrendim (*Color and Light*). Diyalog müziğe, müzik de diyaloga hizmet ediyordu. Karakter üzerine konuşarak, resim üzerine konuşarak ve bu iki ana karakteri geliştirerek geçen o aylar, sonunda muhteşem bir karşılık verdi (Lapine, 2021, s. 136).

Entegrasyon anlayışı için vazgeçilmez olan metin ve müzik ilişkisinde *Sunday in the Park with George* müzikali modernizmin sınırlarını zorlamıştır. Hatta eser için Sutherland şu yorumu yapmıştır:

Bu yapı, tamamlanmış yapıttan yola çıkarak bu bütünlüğün çözülmesine ve sanatsal yaratımın kökenleri ile itici güçlerinin araştırılmasına doğru ilerlemektedir. Bu yönüyle *Sunday*, Sondheim'in sıklıkla postmodern bir tiyatro üreticisi olarak tanımlanmasının nedenlerini açık biçimde ortaya koymaktadır (Sutherland, 2025, s. 107).

Sutherland'ın bu açıklamalarında haksız olmadığını söyleyebiliriz. Müzikal, lineer tarih algısını reddetmektedir. Postmodernizmin temel özelliklerinden biri olan tarihsel süreksizlik burada dramaturjik bir araç hâline gelir. Ayrıca *Sunday in the Park with George* müzikali zamanda bir sanat eserinin nasıl üretildiğini konu alan ve sanat yapma anını işleyen bir sahne yapıtıdır. Müzikalde ensemble sahnelerinde gözlemlenen parçalı yapı ve eşzamanlı fakat ilişkisiz görünen vokal hatlar aynı zamanda modernizm sonrası bireyin parçalanmışlık deneyiminin sahne üzerindeki temsili olarak da okunabilir. Karakterlerin aynı mekânda bulunmalarına rağmen ortak bir söylem ya da bütünlüklü bir iletişim kuramaması, postmodern öznenin kopuk, çoğul ve merkezsiz yapısıyla örtüşmektedir.

Geoffrey Block, modern müzikal tiyatrodaki entegrasyonu; şarkıların hikâyeyi ilerlettiği, karakterleri ifade ettiği ve orkestranın dramatik aksiyonu ve anlatıyı desteklediği bir yapı olarak tanımlar (Block, 2012, s. 3). Bu tanım çerçevesinde entegrasyon, müzik, söz ve sahnelemenin birlikte çalışarak dramatik anlatının sürekliliğini sağladığı bir uyum modeli olarak işlev görür. *Sunday in the Park with George* ise bu yerleşik entegrasyon anlayışını alarak dönüştürür ve onu eserin tamamını taşıyan temel yapısal ve dramaturjik omurga hâline getirir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1995). On some relationships between music and painting. *The Musical Quarterly*, 79(1), 66–79.
- Block, G. (2012). Integration. In R. Knapp, M. Morris, & S. Wolf (Eds.), *The Oxford handbook of the American musical* (p. 1–16). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195385946.013.0008>
- Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the leitmotif: From Wagner to Hollywood film music*. Cambridge University Press.
- Foa, M. (2015). *Georges Seurat: The art of vision*. Yale University Press.
- Horowitz, M. E. (2010). *Sondheim on music: Minor details and major decisions*. Scarecrow Press.
- Kayapınar, U. (2023). Resim sanatında birim tekrarı: Neo-ekspresyonizm (puantalizm), op-art, avangart sanat. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(Özel Sayı), 307–320. <https://doi.org/10.26468/trakyasobed.1227169>
- Krüger, N., & Wörgötter, F. (2002). Symbolic pointillism: Computer art motivated by human brain structures. *Leonardo*, 35(4), 429–436.
- Lapine, J. (2021). *Putting it together: How Stephen Sondheim and I created Sunday in the Park with George*. Farrar, Straus and Giroux.
- Şendil, D. (2015). *Dünya sanat tarihinde üsluplar ve akımlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Sutherland, L. (2025). “Art isn’t easy”: Making musical theatre in *Sunday in the Park with George*. *Critical Quarterly*, 66(4), 107–119. <https://doi.org/10.1111/crq.12810>
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin ışığında modern resim*. Remzi Kitabevi.
- Yang, C.-K., & Yang, H.-L. (2007). Realization of Seurat’s pointillism. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 27(6), 305–312.
- Yüksel, B. (2016). Ressam Seurat’ın *Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası* adlı tablosu ve besteci Webern’in *Op. 21 Senfoni* adlı eserlerinden hareketle noktacılık. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, (Kış), 135–148.

19. YÜZYILDAN 20. YÜZYILIN ORTALARINA AVRUPA MÜZİK KÜLTÜRÜNDE PİYANO NOKTÜRNÜNÜN EVRİMİ: F. CHOPIN'IN FA MINÖR OP. 55 NO. 1 NOKTÜRNÜ ÜZERİNE ANALİTİK VE YORUMSAL BİR İNCELEME¹

Nargiz Eminova², Leyla Bekensir³

GİRİŞ

Piyano noktürnü, özellikle 19. yüzyılda gelişen piyano repertuarı içinde belirgin bir tür olarak öne çıkmaktadır. Türün oluşumu ve gelişimi, Romantizm döneminin estetik eğilimleriyle yakından bağlantılıdır. Söz konusu dönemde müzikte lirik anlatım, öznel ifade ve karakter parçası anlayışı daha görünür hâle gelmiştir. Noktürn de bu estetik çevre içinde, kantabile melodi anlayışı, arpejli eşlik dokusu ve içe dönük ifade özellikleriyle biçimlenmiştir. Bu çerçevede noktürn türünün incelenmesi, romantik dönem piyano yazısının biçimsel ve anlatımsal yönlerini değerlendirmek bakımından açıklayıcı bir örneklem sunmaktadır.

Noktürnün gelişiminde 19. yüzyılda piyanonun gelişim sürecindeki ilerleme belirleyici olmuştur. Çalgının ses olanaklarının genişlemesi, dinamik geçişlerin incelenmesi ve dokunuşa bağlı ifade çeşitliliği, özellikle küçük formulu eserlerde bestecilere yeni olanaklar sağlamıştır. Piyano artık sadece teknik bir çalgı değil, adeta şarkı söyleyebilen bir anlatım aracı hâline gelmiştir. Bu özellik, romantik estetikle tam olarak örtüşür. Noktürnün ayırt edici yapısı da burada ortaya çıkar: şarkı söyler gibi akan bir melodi, yumuşak ve akıcı bir eşlik zemininde ilerler. Bu birleşim, lirik ve düşünceli bir atmosfer yaratır ve türün karakterini belirler.

Piyano noktürnünün en yoğun gelişim dönemi 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın ilk yarısına denk gelir. Bu süreçte farklı ulusal ekollerden besteciler türe yönelmiş ve noktürn geniş bir yaygınlık kazanmıştır. Türün anlatım dünyası ve müzikal

1 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.

2 Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Kayseri, nargiz@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0250-1074

3 Doçent, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Ankara, leylabekensir@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0840-6665

dili değişmiş, daha zengin ve çeşitli bir yapıya doğru ilerlemiştir. Bestecilik pratiğinde ve konser repertuvarında önemli bir yer edinmiş olmasına rağmen, noktürn hâlâ tüm yönleriyle yeterince ayrıntılı biçimde incelenmiş değildir. Bu nedenle, türe yönelik çalışmalar güncelliğini korumakta ve noktürnün gelişim çizgisini daha açık biçimde ortaya koyma ihtiyacı sürmektedir.

Piyano noktürnünün ilk örnekleri İrlandalı piyanist ve besteci John Field ile ilişkilendirilir. Field, türün temel özelliklerini belirginleştirmiş ve sonraki besteciler için bir model oluşturmuştur. 19. yüzyılın başlarında yazdığı noktürnler, hem piyano yazısının gelişimine hem de romantik lirik anlatımın şekillenmesine önemli katkı sağlamıştır (<https://www.belcanto.ru/field.html>).

Tür, Frédéric Chopin'in eserlerinde daha ileri bir aşamaya ulaşmıştır. Chopin, noktürnü yalnızca sürdürmemiş, onu yeni bir anlatım düzeyine taşımıştır. Onun noktürnleri, türün en olgun örnekleri olarak kabul edilir ve sonraki gelişimi büyük ölçüde etkilemiştir (Araboğlu, 2009, s.1). 20. yüzyılın başına gelindiğinde ise Batı Avrupa müziğinde noktürn yeni yönelimlerle karşılaşmış; ifade alanı genişlemiş ve romantik dönemin ilk özelliklerinden kısmen uzaklaşmıştır. Buna rağmen noktürn, piyano repertuvarında önemini korumuş ve besteciler ile icracılar için ilgi çekici bir tür olmaya devam etmiştir.

Öte yandan, piyano noktürnünün bağımsız bir tür olarak ortaya çıkışı John Field ile ilişkilendirilse de bu noktaya gelinmesi çok daha erken dönemlerde başlayan bir sürecin sonucudur. “Noktürn” terimi 18. yüzyılda Avrupa’da yaygın olarak kullanılmaya başlanmış ve farklı dillerde geceyle bağlantılı eserleri ifade etmiştir. Joseph Haydn’ın bazı enstrümantal topluluk eserlerinde “notturmo” adını kullanması buna örnek gösterilebilir. Bu yapıtlar divertimento türüne yakın özellikler taşır ve çoğunlukla oda müziği ortamında icra edilmek üzere bestelenmiştir (Glazunova, 2022, s.22). Ancak bu dönemde noktürn henüz yalnızca piyano için yazılan, belirli sınırları olan bir tür değildir. Daha sonra yerleşecek olan kalıcı biçim ve anlatım özellikleri henüz oluşmamıştır. Bu nedenle noktürnün ortaya çıkışı, kısa bir döneme değil, türün özelliklerinin yavaş yavaş şekillendiği uzun bir tarihsel sürece dayanır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise noktürn, piyano minyatürünün önde gelen türlerinden biri olarak yerini sağlamlaştırmıştır.

Araştırmanın Önemi

Piyano noktürnü, uzun süredir müzikologların ve performans araştırmacılarının ilgisini çeken, müzik tarihi içinde önemli bir yere sahip olan bir türdür. Türün kökeni, üslup özellikleri ve özellikle XIX. yüzyıldaki gelişimi üzerine yerli ve yabancı literatürde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Uluslararası literatürde araştırmacıların özellikle Frédéric Chopin’in noktürnleri üzerine gerçekleştirdiği analitik, tarihsel ve yorum odaklı çalışmalar önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte mevcut araştırmalar çoğunlukla Chopin merkezli

olup, noktürn türünün tarihsel gelişiminin başlangıç aşamalarından sonraki dönüşümüne ve farklı dönemlerde üstlendiği estetik işlevlere bütüncül bir perspektifle yaklaşan çalışmalar sınırlı kalmaktadır. Bu nedenle noktürn türünün tarihsel sürekliliği içinde yeniden değerlendirilmesi ve gelişim çizgisinin sistemli bir çerçevede ele alınması gerekmektedir. Bu çalışma, mevcut literatürdeki katkıları dikkate alarak noktürnün tarihsel ve sanatsal konumunu daha geniş bir perspektiften incelemeyi ve türün gelişim sürecini bütünlüklü biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada iki tür yaklaşım birlikte kullanılmaktadır. İlk olarak, noktürn türünün tarihsel gelişimi tanımlayıcı bir bakışla ele alınmakta; 18. yüzyıldaki nortturno ve romans geleneğinden 19. yüzyılın romantik piyano minyatürlerine uzanan çizgide, ‘noktürn’ teriminin anlamındaki değişimler ve türün biçimsel özellikleri yazılı kaynaklar üzerinden değerlendirilmektedir. Ardından Frédéric Chopin’in Fa minör Op. 55 No. 1 Noktürnü, form, tonal plan, doku ve anlatım araçları açısından çözümlenmekte; bu çözümlemelerden elde edilen bulgular, eserin yorumuna ışık tutabilecek yapısal veriler olarak kullanılmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, piyano noktürnü türünü tarihsel ve üslupsal gelişimi içinde incelemek, türün temel karakteristik özelliklerini ortaya koymak ve 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında bestecilerin piyano yapıtlarında bu türün nasıl sanatsal biçimlere büründüğünü belirlemektir.

NOKTÜRN TÜRÜNÜN TARİHSEL OLUŞUMU VE GELİŞİMİ

Noktürn türünün ortaya çıkışını incelemek, kültür ve sanat tarihinde “gece” kavramına yüklenen anlamları da dikkate almayı gerektirir. “Noktürn” terimi başlangıçta oldukça geniş bir kullanım alanına sahipti ve bugün olduğu gibi yalnızca piyano için yazılmış eserleri ifade etmiyordu. Terimin kökeni, geceyi gündüzün etkinliğine karşıt bir zaman dilimi olarak görmeye ve onu sakinlik ve düşünceyle ilişkilendiren anlayışa dayanır (Glazunova, 2020, s.118).

Gece kavramı, yüzyıllar boyunca mitolojik düşüncede önemli bir yer tutmuştur. Antik gelenekte gece, evrenin ilk temel unsurlarından biri olarak kabul edilen ve varoluşun başlangıç hâlini simgeleyen Niks (Nyx) tanrıçası ile ilişkilendirilmiştir. Losev bu konuda, “Antik mitolojiye göre Kaos’tan doğan gece tanrıçası Nikta (Eski Yunanca — Νύξ, Νυκτός), evreni oluşturan temel güçlerden biriydi” diye belirtir (Losev, 2003, s.118). Farklı halkların mitolojilerinde gece, yeni günün doğuşunun kaynağı olarak da görülmüş ve bu durum onun dünya görüşündeki özel yerini vurgulamıştır. Bu anlayışın izleri dile de yansımıştır. Eski Hint-Avrupa kökenine sahip “gece” sözcüğü, birçok Avrupa dilinde yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bu nedenle gece teması,

derin tarihsel ve kültürel köklere sahip bir kavram olarak zamanla müzikte de karşılığını bulmuş ve noktürn türünün oluşumunda önemli bir zemin hazırlamıştır.

“Bağımsız bir müzik türü olarak noktürn, 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış ve özellikle Romantik dönem estetiğiyle ilişkilendirilmiştir. Bu tür daha sonraki yıllarda da gelişimini sürdürmüş, ancak en belirgin biçimini 19. yüzyıl boyunca kazanmıştır. Noktürnün yaygınlaşmasında, gecenin yoğun duyguların ve içsel düşüncenin zamanı olarak şiirsel biçimde yorumlanması etkili olmuştur. Gece, romantik sanat anlayışında insan ruhunun derin duygularını ve düşünsel yönünü yansıtan bir sembol olarak görülmüştür. Noktürn, duygusal ve lirik anlatım olanakları bakımından zengin bir türdür. Bu eserlerde şarkı karakterine yakın, akıcı bir melodi önemli bir yer tutar. Melodik çizgi genellikle zarif süslemelerle zenginleştirilir ve opera aryası, barkarol ya da koral gibi vokal türleriyle yakın bir ilişki kurar. Bununla birlikte noktürnlerin büyük çoğunluğu, ay ışığı ya da yıldızlı geceyle ilişkilendirilen aydınlık ve sakin bir duygusal atmosfer taşır” (Sokolov, 1994, s.51).

Geceye ilişkin duygu ve düşünceler, Orta Çağ’ın din dışı müziğinde de gelişmeye devam etmiştir. Trubadur ve truverlerin eserlerinde, gece ile gündüzün karşıtlığını temel alan sabah şarkıları’na rastlanır. Bu şarkılarda sessizlik, bekleyiş ve ince duygusal ifadeler ön plana çıkar. Bu tür örnekler, noktürnün ortaya çıkışına hazırlık oluşturan önemli bir aşama olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde gece temasına bağlı müzikal anlatım özellikleri de yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır. “Genel olarak noktürnün gece temasıyla ilişkilendirildiği kabul edilir. Ancak noktürnün sanatta bağımsız bir konu olarak ortaya çıkışı daha erken bir döneme, 16. yüzyılın başlarında resim sanatına kadar uzanmaktadır” (Krupnina, 2021, s. 65).

18. yüzyılda Batı Avrupa müzik kültüründe, açık havada icra edilmek üzere bestelenen ve çeşitli törenler ile kutlamalara eşlik eden enstrümantal eserler yaygınlaşmıştır. Bu eserlerin yapısı ve karakteri çoğu zaman icra edildikleri ortamın koşullarına bağlı olarak şekillenmiş ve büyük ölçüde eğlence amacı taşımıştır. Yüzyılın ilk yarısında bu tür besteler için çoğu zaman yalnızca “müzik” ifadesi kullanılmıştır. Örneğin G. F. Händel’in bazı orkestra dizilerinde bu adlandırmaya rastlanmaktadır. Gece atmosferiyle ilişkilendirilen lirik eserler incelenirken, bunların noktürn türüyle bağlantısına da dikkat etmek gerekir (Glazunova, 2022, s. 23).

“Noktürn (Fransızca: nocturne, İtalyanca: notturno) “gece” anlamına gelir ve bu terimin kökeni oldukça eskiye uzanır. Başlangıçta bu ad, Katolik gece ayinlerinin bir bölümünü ifade etmek için kullanılmıştır. Bu nedenle noktürn uzun süre kilise geleneği içinde yer almıştır” (Ogorodnikova, 2017, s. 109).

18. yüzyılda noktürn, divertimento ve serenad türlerine yakın, çok bölümlü bir müzik yapısı olarak görülmektedir. Bu eserler çoğunlukla nefesli

çalgılar topluluğu için bestelenmiş, zaman zaman yaylı çalgılarla birlikte icra edilmiştir. Noktürnler genellikle akşam saatlerinde ve açık hava ortamlarında seslendirilmek üzere tasarlanmıştır (Spengler, 1993, s.357).

Müzikolojik literatürde, 18. yüzyılda “noktürn” teriminin anlamının sonraki dönemlerde kazandığı kullanımdan önemli ölçüde farklı olduğu belirtilmektedir. Başlangıçta bu terim, günlük yaşam müziği geleneğiyle bağlantılı olarak daha çok eğlence amaçlı eserleri ifade etmekteydi. 19. yüzyıla gelindiğinde ise noktürn, lirik karakterli piyano parçası ile özdeşleşmiştir. Böylece terimin anlamı zaman içinde değişmiş; bu değişim hem müzik sanatındaki genel gelişimi hem de noktürnün bağımsız bir tür olarak kademeli biçimde oluşumunu yansıtmıştır.

Bir eserin akşam ya da gece icrası için yazılmış olması, onun türünü tek başına belirlemez. “Noktürn” başlığı taşıyan eserler konu, biçim ve karakter bakımından farklı özellikler gösterebilir. Enstrümantal noktürnler ve bunlara yakın serenad türleri, dönemin genel üslup anlayışı içinde gelişmiş; zaman zaman sonat, süit ya da oda müziği formlarını andıran yapılar ortaya çıkarmıştır.

Bu durum, farklı türdeki eserlerin aynı ad altında toplanmasından da anlaşılmaktadır. Örneğin G. B. Sammartini’nin eserlerinde iki bölümlü ve “sonata-noktürn” olarak adlandırılan parçalar yer alır. Buna karşılık L. Boccherini, süit yapısında “Madrid’de Gece Müziği” adlı programlı bir eser bestelemiştir. W. A. Mozart’ın eserleri arasında ise “noktürn” adı verilen hem çeşitli enstrümantal serenadlar hem de oda müziği için bestelenmiş vokal eserleri bulunmaktadır. Benzer örneklere J. Haydn’ın eserlerinde de rastlanır. (Glazunova, 2022, s. 24).

18. yüzyılda “noktürn” terimi, tek ve belirli bir müzik türünü ifade etmiyordu; farklı biçim ve karakterdeki pek çok eser için ortak bir ad olarak kullanılıyordu. Bu durum, noktürnün o dönemde henüz bugünkü anlamıyla belirlenmiş sınırları olan bir tür hâline gelmediğini, ancak zamanla bağımsız bir tür olarak daha belirgin bir kimlik kazanmaya başladığını göstermektedir.

“Noktürn, 18. yüzyılda vokal ve çalgısal eserler (sadece yaylılar, sadece nefesliler ya da yaylı ve nefeslilerden oluşan eserler) için İtalyan ve Alman eşdeğerleri olan “notturmi” ve “nachtmusiken” adı altında Haydn (örn. 8 notturni for chamber ensemble, Hob II) ve Mozart (örn. Re Major Notturmo for 4 orchestras, K.286; Notturmo – Luci care, luci belle for three voices and wind instruments, K. 346) tarafından da kullanılan bir terimdir. 19. yüzyıla gelindiğinde vokal ve çalgı toplulukları için bestelenenler dışında piyano solo için noktürnler ortaya çıkmıştır” (Apaydınlı, 2023, s. 40).

Enstrümantal serenad, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başında, daha çok akşam saatlerinde ve sosyal ortamlarda icra edilmek üzere bestelenen, hafif karakterli ve çok bölümlü bir müzik türü olarak noktürn ve divertimento ile benzer bir gelişim çizgisi izlemiştir. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından

itibaren serenadın karakteri belirgin biçimde değişmiş; tür giderek daha ciddi bir anlatım kazanmış ve özellikle yaylı orkestra için yazılan daha geniş ölçekli eserler aracılığıyla konser repertuvarına dâhil olmuştur.

Bu dönemde serenad zamanla bağımsız bir tür niteliği kazanmış, ancak klasik müzik geleneğiyle olan bağıını korumuştur. Bu durum özellikle çok bölümlü yapısında ve bölümler arasındaki belirgin karşıtlıklarda görülür. Serenadlarda yer yer dans karakterli bölümler bulunur; bu yönüyle enstrümantal süitle benzerlik gösterir. Temaların birbirine bağlanma biçimi ve müzikal gelişimin sürekliliği ise sonat-senfonik formlarla ortak özellikler taşır. Buna karşılık piyano noktürnü çoğunlukla tek bölümlü, kısa ve lirik bir piyano parçası olarak gelişmiştir. Serenad ise çok bölümlü ve daha geniş bir form yapısı içinde kalmış; bu özellik türün sonraki gelişiminde belirleyici olmuştur.

18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başında noktürn, yeni sanatsal özellikler kazanmaya başlamıştır. Bu değişim, dönemin estetik anlayışındaki dönüşümle yakından ilişkilidir. Aynı dönemde edebiyat, geceyi özel bir şiirsel ve düşünsel tema olarak ele alan romantik bakışın oluşmasına önemli katkı sağlamıştır. Bu eğilimler, Avrupa kültüründe daha önce ortaya çıkan “Sturm und Drang” hareketi ile J. W. v. Goethe, F. Schiller ve E. T. A. Hoffmann gibi yazarların eserlerinde açıkça görülmektedir.

Gece saatlerinde icra edilmek üzere bestelenmiş müziğin, gecenin sanatsal anlamını yansıtan eserlere dönüşme süreci müzikoloji literatüründe farklı yönleriyle ele alınmıştır. Bununla birlikte noktürn türünün kademeli oluşumunu izlemeye imkân veren geçiş dönemi eserlerine ilişkin çalışmalar sınırlı kalmakta ve bu repertuar çoğu zaman ikincil düzeyde değerlendirilmektedir. Oysa bu eserlerin incelenmesi, türün tarihsel gelişimini ve “gece” temasının müzikal anlatım içinde nasıl biçimlendiğini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Özellikle John Field’in ilk noktürnlerinden önce, bu türün ortaya çıkmasına zemin hazırlayan uzun bir hazırlık dönemi yaşanmıştır. Bu süreçte salon parçaları ve popüler opera temalarına dayanan varyasyonlar da dâhil olmak üzere çeşitli küçük formulu piyano eserleri önemli rol oynamıştır. Çoğu zaman ev ortamında icra edilmek ya da konser pratiğini desteklemek amacıyla bestelenen bu eserler, daha sonra piyano noktürnünde daha gelişmiş bir biçimde ortaya çıkacak yeni anlatım olanaklarının oluşmasına katkıda bulunmuştur.

John Field’in noktürnlerinin temel özelliklerinin oluşumu, 18. ve 19. yüzyıllar arasındaki geçiş döneminde yaygın olan çeşitli müzik türlerinin etkisiyle yakından ilişkilidir. Bunlar arasında salon toplulukları için yazılmış noktürnler, enstrümantal romanslar ve vokal kökenli lirik eserler yer alır. Ayrıca barcarola, gondoliera ve benzeri türler, taşıdıkları gece ve yolculuk çağrışımlarıyla bu gelişime belirli ölçüde zemin hazırlamıştır. Piyano repertuvarında henüz çok sayıda geniş kapsamlı lirik eser bulunmadığı bir dönemde, bu tür kaynaklara

yönelim, duygusal açıdan zengin ve lirik bir melodik çizgiye dayanan noktürnün ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır.

Romantik piyano noktürnü, uzun bir zaman dilimi boyunca farklı sanatsal, türsel ve icraya yönelik geleneklerin birbirini etkilemesiyle ortaya çıkmıştır. Türün kökeni tek bir modele dayanmaz; Avrupa müzik kültürünün çeşitli alanlarında gerçekleşen yavaş değişimlerle bağlantılıdır. Bu çerçevede özellikle enstrümantal romans, sonat-senfoni döngülerinin yavaş bölümleri ve vokal opera geleneği, şarkı söyleyen bir melodik idealin oluşumunda belirleyici olmuştur.

18. yüzyılın sonundaki sanatsal eğilimler, özellikle de duygusallık (sentimentalizm) estetiği, bu süreçte önemli bir rol oynar. İnsanın iç dünyasına, bireysel duygulara ve içten bir duygusal anlatıma gösterilen artan ilgi, yeni bir müzikal düşünme biçiminin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu yönelim sadece edebiyatt değil, müzikte de kendini göstermiş; lirik karakterli türlerin ortaya çıkmasını ve müziksel minyatürün bağımsız bir ifade aracı haline gelmesini hızlandırmıştır.

Opera sanatı da enstrümantal müzik üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır. Operada gelişen duygulu ve akıcı melodi anlayışı, insan sesine yakın söyleyiş özellikleriyle birlikte çalgı müziği yazımını da etkilemiştir. Bu özelliklerin giderek piyano müziğine aktarılması, melodik çizginin öne çıktığı özel bir sesleniş biçiminin oluşmasına yol açmış; bu da daha sonra noktürn türünün temel dayanaklarından biri olmuştur.

Türün şekillenmesinde enstrümantal romansın ayrı bir yeri vardır. 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başındaki Batı Avrupa geleneğinde bu tür, çoğunlukla şarkı karakterli, lirik melodili ve basit biçimli küçük parçalar olarak karşımıza çıkar. Sahne açısından gösterişli olmasalar da, güçlü bir ifade gücüne sahiptirler ve vokal gelenekle sıkı bağ kurarlar. Bu etkinin, özellikle John Field'in erken dönem piyano noktürnlerinde açıkça görüldüğünü söylemek mümkündür. Bu eserlerde lirik söyleyiş, akıcı melodik hat ve arpejli eşlik dokusu, noktürnün ileride de korunacak temel özellikleri olarak belirginleşir.

Buna paralel olarak, 19. yüzyılda gelişen salon kültürü ve oda müziği geleneği de noktürnün gelişiminde etkili olmuştur. Bu ortamda büyük ölçekli konser yapıtları yerine, daha çok sakin bir dinleme ortamına uygun, kısa ve tek bölümlü eserler önem kazanmıştır. Böylece müzikal minyatür, belirli bir duygu durumunu kısa ve yoğun bir biçimde ifade edebilen bağımsız bir sanat formu hâline gelmiştir.

Noktürnün ifade dilini belirleyen en önemli unsurlardan biri, enstrümantal dokudur. Bu türde melodik çizgi ile eşlik genellikle belirgin biçimde ayrılır. Melodi, neredeyse vokal bir nitelik kazanırken, eşlik armonik ve ritmik zemini kurar. Arpejli figürler, yumuşak pedal kullanımı ve akıcı geçişler, “şarkı söyler

gibi “bir piyano tınısı yaratır. 19. yüzyılda piyanonun teknik ve ses olanaklarının gelişmesi, bu özelliklerin daha da güçlenmesini sağlamıştır.

Pankratova, 19. yüzyılda romantik bestecilerin noktürn türünü yeniden yorumladığını; romantik noktürnlerin artık geniş kapsamlı gece süitleri değil, lirik içerikli küçük enstrümantal parçalar hâline geldiğini belirtir. Ona göre bu dönüşüm, bestecilerin belirli bir yaşantı kesitini ve ruh hâlinin farklı tonlarını müzik yoluyla ifade etme isteğiyle bağlantılıdır (Pankratova, 1962, s. 33). Bu yüzyılda noktürn, bağımsız bir piyano minyatürü türü olarak belirginleşmiş, çok bölümlü salon formlarından tek bölümlü lirik eserlere geçişle birlikte kendi kimliğini bulmuştur. Frédéric Chopin’in nokturnleriyle birlikte tür, sanatsal açıdan en ileri noktasına ulaşır. Chopin, noktürnün salon ve sahne karakterini korurken, daha zengin bir armonik dil, ince dinamik ayrımlar ve derin psikolojik içerik sayesinde türün ifade imkânlarını genişletmiştir.

Bu bağlamda noktürn, vokal, enstrümantal ve opera geleneklerinin iç içe geçtiği karmaşık bir etkileşim sürecinin ürünüdür. Tek bölümlü bir form içinde yoğunlaşmış lirik duyguyu taşıyan bir tür hâline gelmiş; özel bir entonasyon anlayışı ve özgün bir doku düzeni üzerinden kendine özgü bir müzikal anlatım kurmuştur. Gelişim çizgisi, bireysel duyguya, duygusal derinliğe ve şiirsel anlatıma yönelen romantik dönemin genel estetik eğilimlerini açık biçimde yansıtır.

John Field’in Noktürnleri

John Field’in noktürnleri, romantik enstrümantal minyatürün erken ve belirleyici örnekleri arasında yer alır. Noktürn, onun eserlerinde bağımsız bir piyano türü olarak belirginleşmiş ve kalıcı biçimsel ile estetik özellikler kazanmıştır. John Field (1782–1837), Fransızca “nocturne” terimini piyano için sistemli biçimde kullanan ilk bestecilerden biridir ve modern piyano noktürnünün kurucusu olarak kabul edilir. 18. yüzyılda orkestra için yazılmış “notturmo” örnekleriyle karşılaştırıldığında, Field’in piyano noktürnlerinin gerek biçimsel yapı gerekse ifade anlayışı bakımından farklı bir tür kimliği taşıdığı görülür. Alexander’ın da belirttiği üzere, Field’in geliştirdiği noktürn anlayışı sonraki dönemlerde büyük ölçüde korunmuş ve romantik piyano geleneğinde kalıcı bir yer edinmiştir (Alexander, 1957).

Field’in noktürnleri, tek bir duygusal hâlin aktarımına odaklanan, oda müziği duyarlılığı taşıyan lirik bir ifade üzerine kuruludur. Bu eserler çoğunlukla tek bölümlüdür; orta ya da yavaş tempoda yazılmıştır ve ani karşıtlıklardan kaçınan akıcı bir gelişim anlayışıyla ilerler. Bu yapı, müziksel düşüncenin zaman içinde doğal biçimde açıldığı izlenimini yaratır.

“Gece müziği anlamına gelen noktürn ağır tempolu, lirik, hüznü ve düşsel özellikler taşıyan, solo piyano için bestelenmiş eserlerdir. Noktürnler genellikle romantik karakterli, şiirsel ifadeli ezgiler ve barkarol bir eşlikten oluşmaktadır.

Noktürn ilk kez İrlanda'lı piyanist ve besteci John Field (1782-1837) tarafından 19. yüzyılın başlarında yaratılmıştır. Field bu noktürnlerin yanı sıra piyano çalış tekniği ve şarkı söyler gibi ifadeli tonu ile de pek çok piyanisti ve besteciye derinden etkilemiş ve romantik dönemi hazırlamıştır. Yaşadığı dönemde çok ünlüken 19. yüzyılın sonlarına doğru unutulmuş ve 20. yüzyılda ise tekrar keşfedilmiştir. Pek çok eseri Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra ortaya çıkmıştır. Günümüzde hatırlanıyor olması bestelediği müzikten çok noktürn formunu yaratmış olmasından kaynaklanmaktadır” (Tecimer Kasap, 2005).

“Field bazı noktürnlerinin ilk versiyonlarında pasturale, romance ve serenade başlıklarına yer vermiş ancak ilk kez 1814’de bir piyano eseri için ideal başlığı bularak noktürn terimini kullanmıştır. Bu terim müzikte şiirin tamamen yeni bir ifadesidir ve bu ifade 19. yüzyılın Romantik hareketi için çok önemli hale gelecektir. Çünkü o yıllarda piyanoda şarkı söylermiş gibi bir ifade yaratabilen ve kelimelerin duygusal gücünden yardım almadan hüznü ve romantik duyguları anlatabilen bir piyanisti dinlemek yeni bir deneyimdir” (Apaydın, 2023, s. 40).

F. Liszt, Field’in noktürnleri hakkında şu değerlendirmeyi yapar: “Noktürn adlandırması, Field’in bu eserleri bu isimle anma fikrine mükemmel biçimde uyar. Daha ilk notaları bile bizi, ruhun gündelik yorgunluklardan kurtulup kendine dönerek yıldızlı gökyüzünün gizemli bölgelerine yükseldiği saatlere taşır. Burada onu, eski Filomela gibi, yeryüzünün kokuları ve çiçekleri üzerinde süzülen, sevinçle kanatlanmış ve doğaya duyduğu sevgiyle dolu olarak görürüz” (Liszt, 1959: 417). Liszt’in bu betimlemesi, Field’in müziğinde içe dönük ve şiirsel atmosferin ne ölçüde belirleyici olduğunu göstermektedir. Field’in noktürnlerinin temel özelliklerinden biri melodik yapılarıdır. Ana tema çoğu zaman şarkı söyler gibi ilerleyen, vokal karakterli bir ezgi taşır. Melodi sakin ve doğal biçimde gelişir; belirgin dramatik gerilimlerden kaçınır ve eşlik üzerinde adeta süzülerek içsel bir yoğunluk duygusu yaratır. Eşlik dokusu da bu yapının ayrılmaz bir parçasıdır. Genellikle yumuşak arpejli figürlere dayanır ve müziğe şeffaflık ile akıcılık kazandırır. Bu doku, ana temanın ifade gücünü destekleyen karakteristik bir ses zemini oluşturur ve romantik noktürnün ayırt edici özelliklerinden biri haline gelir.

Böylece, Field’in noktürnleri romantik piyano minyatürünün erken ve olgun örnekleri arasında yer alır. Bu eserlerde ince duygusal durumları aktarmaya odaklanan yeni bir müzikal düşünce biçimi gelişmiş; noktürn,

19. yüzyılın ilk yarısında piyano noktürnü, biçimsel ve estetik açıdan önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Türün Avrupa müzik kültüründe yaygınlaşması büyük ölçüde John Field’in oluşturduğu lirik piyano minyatürü modeline dayanmıştır. Field’in noktürnleri, ezgisel melodik çizgi ve yumuşak eşlik dokusuna dayanan yeni bir piyano anlatımı ortaya koymuş, birçok besteci için başlangıç noktası olmuştur. Bununla birlikte 1830'lara kadar yazılan birçok

eser, özgün bireysel üsluptan ziyade bu modelin doğrudan devamı niteliğini taşımaktadır.

Noktürnün gerçek anlamda sanatsal olgunluğa ulaşması F. Chopin'in katkılarıyla gerçekleşmiştir. Chopin, türün lirik temelini korurken ifade alanını belirgin biçimde genişletmiş, melodik çizgiyi daha esnek hale getirmiş ve armonik dili zenginleştirmiştir. Onun eserlerinde noktürn yalnızca huzurlu bir gece müziği olmaktan çıkar; içsel gerilim, duygu değişimleri ve psikolojik derinlik kazanan bir piyano türüne dönüşmüştür. Bu dönemde İtalyan opera geleneğinin etkisi de güçlü olmuştur. *Bel canto* estetiğine yakın “şarkı söyler gibi” melodiler ve arpejli eşlik figürleri, noktürnün karakteristik özellikleri haline gelmiştir. Böylece tür, önceki çok bölümlü yapısından ayrılarak tek bir duygusal durumun yoğunlaştırıldığı bağımsız bir romantik piyano türü olarak biçimlenmiştir.

1830'lu ve 1840'lı yıllarda noktürn, farklı bestecilerin katkılarıyla yeni yönler kazanmıştır. C. Czerny'nin eserlerinde programlı anlatım daha belirgin hale gelir. Kısa piyano parçaları içinde farklı ruh hâllerinin art arda verilmesi, noktürnü romantik vokal döngülere yaklaştırır. S. Thalberg ise türü piyanistik açıdan geliştirerek daha yoğun doku ve virtüöz tekniklerle anlatımı zenginleştirmiştir. Özellikle daha kapsamlı kurgu anlayışı, noktürnün ses alanını büyütmüş ve orkestral etkiyi daha belirgin hale getirmiştir. Bu gelişmeler, noktürnün yalnızca zarif bir salon parçası olmaktan çıkıp daha güçlü bir müzikal anlatıma yöneldiğini göstermektedir.

19. yüzyılın ortalarında F. Liszt ve C. V. Alkan'ın eserleri, noktürnün anlatım olanaklarını daha da artırmıştır. Liszt'in noktürnlerinde serbest söyleyişe yaklaşan melodik anlatım ve tematik bütünlük öne çıkarken, Alkan şarkısal yapıyı koruyarak daha yoğun bir çok seslilik ve katmanlı bir piyano dokusu oluşturmuştur. Bu yaklaşımlar, noktürnün biçimsel yapısını esnekleştirmiş ve türün romantik dönemin estetik arayışları içindeki yerini daha belirgin hale getirmiştir.

Rusya'da piyano noktürnü, Batı Avrupa geleneği temelinde gelişmiş, ancak zamanla kendine özgü nitelikler kazanmıştır. Uzun yıllar Rusya'da yaşayan John Field'in etkisi bu gelişimde özellikle hissedilir. Glinka'nın noktürnlerinde İtalyan bel canto üslubu ile Rus romans geleneği bir araya gelmiş; böylece melodik anlatım daha açık ve daha doğrudan bir duygusal özellik kazanmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Balakirev, Çaykovski, Rahmaninov ve Glazunov gibi besteciler de bu türü sürdürmüş; zengin armoni, güçlü melodi anlayışı ve ulusal renkler Rus noktürnünün belirgin özellikleri haline gelmiştir. Bu süreçte noktürn, Rus piyano müziği içinde hem Avrupa geleneğini sürdüren hem de yerel estetik anlayışı yansıtan bir tür olarak varlığını korumuştur.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında, genel olarak Avrupa müzik dilinde yaşanan değişimler noktürn anlayışını da etkilemiştir. Bu dönemde gece teması yalnızca huzur ve lirizmle değil, belirsizlik, iç gerilim ve değişken ruh hâllerleriyle de ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Opera ve senfonik müzikteki dramatik gece sahneleri piyano repertuvarına da yansımış, böylece noktürn daha çeşitli anlatım olanakları taşıyan bir tür haline gelmiştir. Yeni armonik arayışlar ve farklı piyano yazısı teknikleri de türün biçimsel sınırlarını daha esnek hale getirmiştir.

Bu dönemin öne çıkan bestecilerinden biri G. Fauré'dir. Besteci, yaşamı boyunca yazdığı noktürnlerde romantik geleneği korurken müzik diline yeni özellikler katmıştır. Erken dönem eserlerinde dengeli form anlayışı ve zarif lirizm dikkat çekerken, geç dönem noktürnlerinde daha yoğun ama daha sade bir anlatım öne çıkmıştır. Fauré, karşıt temalara dayanan geleneksel yapı yerine, tek bir müzikal düşüncenin doğal gelişimine dayanan bir form anlayışını benimsemiştir. Alışlagelmiş armonik çözümlerden uzaklaşan akor ilişkileri, müziğe kendine özgü bir renk kazandırmış ve melodinin serbest akışını desteklemiştir. Bu yönüyle Fauré'nin noktürnleri,

“Gabriel Faure'nin müziği ve düşünce dünyası, büyük bestecilerin eserlerinin üzerinde dolaşan, söze tam olarak dökülemeyen bir uyum ve barış umudu taşımaktadır. Onun eserlerinde insan ruhunun adeta 'kanatlanmasını' sağlayan, yakalanması zor, içten bir çekicilik vardır. Bu gizli ve derin etki, çoğu şeyden daha önemli görünür; hatta belki de her şeyden daha önemlidir.” (Sigitov, 2007, s. 121).

Genel olarak bakıldığında, piyano noktürnü 19. yüzyıl boyunca sürekli bir değişim göstermiştir. Başlangıçta lirik bir piyano minyatürü olarak ortaya çıkan bu tür, zamanla dramatik anlatım olanakları artan, farklı ulusal geleneklerle zenginleşen ve yeni müzik anlayışlarına uyum sağlayan esnek bir sanatsal biçime dönüşmüştür.

F. CHOPIN'IN NOKTÜRNLERİ: ROMANTİK PİYANO MİNYATÜRÜ OLARAK OP. 55 NO. 1

Frédéric Chopin (1810–1849), 19. yüzyılın en önemli romantik bestecilerinden biridir. Piyano için yazdığı eserler hem sayıca zengin hem de tür bakımından çeşitlidir. Bu yönüyle romantik dönem bestecileri arasında özel bir yere sahiptir. Klasik dönemle karşılaştırıldığında Chopin'in müziğinde daha serbest bir yapı görülür. Melodiler çoğu zaman şarkı söyler gibi ilerler ve güçlü bir dramatik ifade taşır. Ayrıntılara verdiği önem sayesinde müzikal yapı esneklik kazanır ve katı biçim anlayışından uzaklaşır. Bu özellikler noktürnlerinde açık biçimde görülür. Chopin, noktürnü yalnızca sürdürmekle kalmamış, onu ifade ve yapı açısından önemli ölçüde geliştirmiştir (Pan, 2024).

F. Chopin'in eserleri romantik piyano müziğinin merkezinde yer alır ve noktürnleri bu türün gelişiminde önemli bir yer tutar. Buna rağmen uzun süre araştırmacıların ve icracıların ilgisi daha çok balladlar, sonatlar, etütler ve prelüdler üzerinde yoğunlaşmış, noktürnler ise görece ikinci planda kalmıştır. Bu durum, 19. yüzyıl piyanistlerinin daha çok virtüöz ve konser etkisi yüksek eserleri tercih etmeleriyle de ilişkilidir. Oysa Chopin'in üslubunun belirgin özellikleri ve piyano minyatürüne getirdiği yenilikler en açık biçimde noktürnlerinde görülür. Field tarafından oluşturulmuş geleneğe dayanan besteci, bu çerçeveyi yalnızca sürdürmekle kalmamış, türün ifade ve yapı olanaklarını genişleterek noktürne yeni bir yön kazandırmıştır.

"Field'in noktürnleri zarif ve şiirsel nitelikler taşımakla birlikte, daha dar bir lirik alan içinde kalır ve salon geleneğiyle yakın ilişki gösterir. Chopin'in noktürnleri ise duygusal güç, düşünce zenginliği ve piyano yazısının renk çeşitliliği bakımından daha ileri bir düzeye ulaşmıştır" (Solovtsov, 1960, s. 350). Bu değerlendirme, Chopin'in noktürn türünü yalnızca sürdürmediğini, onu belirgin biçimde geliştirdiğini göstermektedir.

Noktürn türü ilk olarak John Field tarafından biçimlendirilmiştir. Melodi genellikle şarkı söyler gibi ilerler; eşlik çoğunlukla arpej figürlerine dayanır ve tempo ağır ya da orta ağırlıktadır. Chopin bu temeli korumuş, ancak türün sınırlarını genişletmiştir. Ölçeği büyümüş, anlatım olanaklarını artırmış ve noktürnü daha kapsamlı bir piyano türü hâline getirmiştir (Pan, 2024).

"Chopin Field'in bestelediği noktürnlerden çok etkilenmiş ve bu eserleri kendi piyano öğrencilerinin eğitiminde kullanmıştır. Field'in kullandığı noktürn başlığını ve stilini benimseyerek kendi noktürnlerini yaratmıştır. Bunun yanı sıra Field'in kullandığı besteleme teknikleri Chopin'in kendi stilini yaratmasına da yardımcı olmuştur. Chopin'in noktürnleri kesinlikle eşsiz, mükemmel derecede lirik eserlerdir ve çeşitli ruh durumlarını ve duyguları yansıtmaktadır. Bu noktürnler diğer eserleri gibi romantik dönem piyano edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır ve piyano eğitim müziğinin vazgeçilmez eserlerindendir" (Tecimer Kasap, 2005).

Chopin toplam on dokuz noktürn bestelemiştir ve her biri kendine özgü bir karakter taşır. Bu eserlerde müzikal gelişim, dikkatle işlenmiş temel bir melodik düşünceye dayanır. Melodik kaynaklar çeşitlidir. Bazı noktürnlerde Polonya müzik geleneğinin izleri görülür, bazılarında Fransız vokal lirizminin etkisi hissedilir; kimi zaman ise melodi doğrudan armonik hareketten doğar. Bu çeşitlilik, noktürnlere esnek ve zengin bir anlatım kazandırır. Chopin'in noktürnlerinde seslerin düzenlenişi de önemli bir rol oynar. Genel yapı homofonik ve armonik ilkelere dayanır ve melodi ön planda kalır. Ancak eşlik, önceki örneklerle göre daha etkin bir işlev üstlenir. Yalnızca temayı desteklemekle kalmaz, müziğin genel havasının oluşmasına da katkıda bulunur.

Arpej figürleri ve armonik geçişler, kesintisiz bir ses akışı yaratır ve müziğe daha dolgun bir yapı kazandırır.

“Chopin’in noktürnlerinde melodi, türün erken örneklerinden farklı bir yapı gösterir. İtalyan bel canto geleneğinin etkisi, konuşmaya yakın bir anlatım ve zengin süslemeler bu melodide bir araya gelir. Bu süslemeler yalnızca ek ayrıntılar değildir; müziğin armonik yapısının bir parçası olarak işlev görür” (Chen, 2025, s. 481).

Form açısından da belirgin değişiklikler görülür. Chopin’in noktürnlerinde müzikal malzeme sürekli olarak değişir ve gelişir. Temel melodik düşünceler yalnızca tekrar edilmez; farklı biçimlerde ele alınır ve dönüştürülür. Bu durum forma hareket kazandırır ve yapıyı daha esnek hâle getirir. Geleneksel üç bölmeli düzen çoğu zaman korunur, ancak müzik kesintisiz bir akış duygusu yaratır. Bütün bu yeniliklere rağmen Chopin’in noktürnleri türün önceki özellikleriyle bağını sürdürür. Lirik yönelim, akıcı ilerleyiş ve melodinin ön planda olması devam eder. Bununla birlikte noktürn artık yalnızca sakin ve düşünceli bir karakter taşımaz. Müziğin içinde daha yoğun ve zaman zaman gergin bir anlatım da yer alır.

“Noktürn genel olarak evrensel bir romantik tür olarak görülse de, Chopin’in armonik dilinde Polonya halk müziğine bağlı ince bir ulusal renk hissedilir. Mazurka ve polonezlerde bu folklorik öğeler daha açık biçimde ortaya çıkarken, noktürnlerde etkisi daha örtük kalır; ancak yine de önemlidir” (Chen, 2025, s. 485).

Chopin’in noktürnleri, türün gelişiminde önemli bir dönüm noktası oluşturur. Bu eserler yalnızca önceki geleneği sürdürmekle kalmaz, onu genişleterek noktürne daha kapsamlı bir anlatım alanı kazandırır. Böylece tür olgun bir biçime ulaşır ve romantik piyano müziğinin başlıca türlerinden biri hâline gelir. Noktürnün tarihsel gelişimi ve Chopin’in bu türe getirdiği yenilikler ele alındıktan sonra, bestecinin geç dönem üslubunu açık biçimde yansıtan bir eserin ayrıntılı incelenmesi bir sonraki adım olarak ortaya çıkar.

Chopin’in noktürnleri arasında özel bir yere sahip olan eser, olgunluk döneminde yazdığı Fa minör Op. 55 No. 1 (No. 15) noktürnüdür. Bu eserde bestecinin geç dönem üslubuna özgü özellikler açık biçimde görülür. Armonik dil daha karmaşık bir yapı kazanmış, form anlayışı daha serbestleşmiş ve anlatım daha yoğun hâle gelmiştir. Bu noktürn, küçük ölçekli bir salon parçası olmanın ötesine geçer ve daha geniş bir dramatik ifade alanına yönelir.

“Op. 55 Noktürnleri 1843 yılında bestelenmiş, 1844 yılında yayımlanmıştır. Eserler Ağustos ayında Breitkopf & Härtel, Eylül ayında ise Maurice Schlesinger tarafından basılmıştır. Chopin bu noktürnleri İskoç öğrencisi ve yakın çevresinden Jane Wilhelmina Stirling’e ithaf etmiştir” (Alexander, 1957, s. 52).

Bu eserin analizine geçerken form yapısı, tonal ve armonik gelişim, tematik düzen ve piyano yazısı ele alınmalıdır. Bunun yanında icra boyutu da önemlidir. Çünkü dinamik ayrıntılar, tempo esnekliği ve pedal kullanımı, eserin anlatımını doğrudan etkiler. Bu nedenle Fa minör Op. 55 No. 1 noktürnünün ayrıntılı analizi, Chopin'in geç dönem üslubunu daha açık biçimde ortaya koyar ve bestecinin yoğun bir anlatım elde etmek için kullandığı müzikal araçları anlamayı sağlar.

Chopin'in Fa minör Op. 55 No. 1 noktürnü Andante temposunda ve 4/4 ölçüsünde yazılmıştır. Eser, bestecinin geç dönem üslubunu yansıtır. Armonik dilin yoğunlaşması, anlatımın güçlenmesi ve form anlayışındaki serbestlik bu noktürnde açıkça görülür. Form bakımından eser üç bölmeli bir yapıya sahiptir (A-B-A₁). Orta bölüm belirgin bir karşıtlık oluşturur; son kısım ise dramatik bir tamamlayıcılık işlevi görür. Bölümler yalnızca tema açısından değil, seslerin düzenlenişi, armoni ve piyano yazısı bakımından da farklılık gösterir. Bu farklılıklar icracı yorum açısından önem taşır. Birinci bölüm (A), 1-47. ölçüler arasında yer alır ve birbirine melodik açıdan sıkı biçimde bağlı iki tematik düşüncenin gelişimine dayanır. Ana tema Fa minör tonundadır ve ağır, yürüyüşü andıran bir karakter taşır. Düzenli ritmik yapı, kontrollü ve sınırlı bir hareket duygusu yaratır. Melodi çoğunlukla adım adım ilerler; aşağı yönlü dört sesli motif temanın temel melodik çekirdeğini oluşturur. Armonide ikinci derecenin pestleştirilmesiyle oluşan Napoliten akorunun kullanımı müziğe belirgin bir gerilim ve hüzünlü bir ton kazandırır.



Şekil 1: F. Chopin, Nocturne, Op.55, No.1 (15), s. 89. (Chopin, F. 1962: 89-93)

İcra açısından, temanın ağır ve kontrollü karakterini korumak önemlidir. Tempo gereğinden fazla yavaş olmamalıdır; aksi hâlde müziğin akışı zayıflar. Üst sesin bağlı ve akıcı duyulmasına özellikle dikkat edilmelidir. Melodi, bir vokal çizgi gibi doğal ve kesintisiz ilerlemeli; akor eşlikleri ise yumuşak ve geri planda kalacak şekilde çalınmalıdır. Gereksiz vurgulardan kaçınılmalı, armonik temel dengeli biçimde korunmalıdır. Ayrıca küçük tempo esneklikleri, melodinin doğal akışını destekleyecek ölçüde kullanılmalıdır.

İkinci tema (16. ölçüden itibaren), ilk bölümün genel havasını korur ancak daha yoğun bir anlatım taşır. Melodi daha geniş aralıklar kullanır ve dinamik olarak daha belirgindir. Başlangıçtaki melodik malzeme burada geliştirilir; bu da birinci bölüm içinde bütünlük duygusunu güçlendirir.



Şekil 2: F. Chopin, Nocturne, Op.55, No.1 (15), s. 89. (Chopin, F. 1962: 89-93)

İcra açısından bu bölümde, genel ağır ve kontrollü karakter korunmalı; ancak ses gücü kademeli olarak artırılmalıdır. Dinamik gelişim doğal bir akış içinde ilerlemelidir. Müzikal çizgi bölünmeden sürdürülmeli ve frazların yönü açık biçimde hissedilmelidir.

Orta bölüm (B), 48. ölçüde *più mosso* işaretiyle başlar ve eserin dramatik merkezini oluşturur. Bu kısımda hem doku hem de hareket belirgin biçimde değişir. İlk bölümün ağır ve ölçülü karakterine karşılık burada daha canlı ve hareketli bir yapı ortaya çıkar. “Fa minör Op. 55 No. 1’in ikinci bölümü daha dramatik bir karakterle başlar ve melodik motiflerin gelişimi aracılığıyla ilk bölümle açık bir karşıtlık oluşturur” (Alexander, 1957, s. 52).

Araboğlu (2009: 159), eserin *più mosso* bölümünde akor vurguları ve ani bas hareketleriyle belirginleşen güçlü bir dramatik karşıtlığa dikkat çeker.

Orta bölümün ilk tematik ögesi, üçlemeli ritmik hareket üzerine kuruludur ve belirgin bir huzursuzluk duygusu yaratır. Ardından, yürüyüşü andıran ritmik formülle ilerleyen akor pasajları gelir. Böylece bu bölümde hem yeni bir düşünce hem de daha önce duyulan öğeler bir araya getirilir.



Şekil 3: F. Chopin, Nocturne, Op.55, No.1 (15), s. 91. (Chopin, F. 1962: 89-93)

İcra açısından bu iki öge arasındaki karşıtlık belirginleştirilmelidir. Üçlemeli figürler hafif ve akıcı çalınmalı, sürekli bir akış duygusu korunmalıdır. Buna karşılık akor bölümleri daha dolgun ve ağırlıklı bir tınıyla seslendirilmelidir. Mekanik bir çalımdan kaçınılmalı ve müzikal gelişimin doğal yönü korunmalıdır.

Orta bölümün ikinci teması (56. ölçüden itibaren) gelişimin doruk noktasını oluşturur. Melodi daha geniş aralıklarla ilerler ve daha güçlü bir anlatım taşır. Dinamik alan da genişler. Armonik yapı bu noktada yoğunlaşır, ardından gerilim kademeli olarak azalır.



Şekil 4: F. Chopin, Nocturne, Op.55, No.1 (15), s. 91. (Chopin, F. 1962: 89-93)

İcracı bu bölümü tek bir yükseliş çizgisi olarak düşünmelidir. Dinamik artış kademeli olmalı ve doruk noktası adım adım hazırlanmalıdır; ani ve kopuk bir etki yaratmamalıdır. Bu süreçte ses dengesi korunmalı, tını sertleşmemelidir.

Röpriz (A₁), 73. ölçüden itibaren ana temayı yeniden sunar; ancak bu kez ifade değişmiştir. Doku seyrekleşir ve eşlikteki hareketli yapı temanın karakterini değiştirir. Bu nedenle röpriz, doğrudan bir tekrar değil, farklı bir anlatım sunar.



Şekil 5: F. Chopin, Nocturne, Op. 55, No. 1 (15), s. 92. (Chopin, F. 1962: 89-93)

İcra açısından bu bölüm, baştaki kısma göre daha yumuşak bir tını gerektirir. Melodi ile eşlik arasındaki denge dikkatle korunmalıdır. Böylece müzik yavaş yavaş sönüyormuş gibi bir etki yaratır.

“Chopin’in noktürnlerinde görülen yapı, üç bölmeli şarkı formuna dayanan röprizli biçimdir. Bu form kökenini da capo ariasından alır. Da capo ariasında röpriz bölümünde icracıya gelenek çerçevesinde süsleme yapma özgürlüğü tanınırdı. Chopin’in noktürnlerinde ise röpriz bütünüyle notaya yazılmıştır. Fa minör Op. 55 No. 1’de röpriz tam bir tekrar niteliği taşımaz; kısaltılmıştır ve figüratif hareket aracılığıyla doğrudan kodaya bağlanır” (Tomaşevski, 2011, s. 421).

Koda (89. ölçüden itibaren) eserin son bölümünü oluşturur ve genel yapıyı tamamlar. Fa majöre geçişle birlikte tonal yön değişir ve önceki gerilim yerini daha kararlı bir kapanışa bırakır.



Şekil 6: F. Chopin, Nocturne, Op.55, No.1 (15), s. 93. (Chopin, F. 1962: 89-93)

Kodanın icrasında ses dengesi korunmalı ve sakın karakter abartıya kaçmadan verilmelidir. İnce dinamik geçişler dikkatle kontrol edilmeli, pedal armonik yapıyı bulanıklaştırmadan sesleri birleştirmelidir. Bu noktürnde form yalnızca bir yapı şem ası değildir; müziğin gelişimi de bu form içinde şekillenir. Bölümler ortak melodik unsurlar aracılığıyla birbirine bağlanır. İcracı, form ile armoni ve piyano yazısı arasındaki ilişkiyi dikkate almalıdır. Bu bağlantılar anlaşılmadan eserin tutarlı bir yorumu oluşturulamaz.

Chopin'in noktürnleri, özellikle Fa minör Op. 55 No. 1, yalnızca lirik piyano minyatürleri değildir. Bu eserler, dikkatle kurulmuş bir form, planlı bir tonal yapı ve etkili bir armonik dilin birleştiği bütünlüklü sanatsal yapılardır. Eserin yapısal incelemesi, form, tonal plan ve armonik araçların müziğin gelişimiyle doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. İcra açısından ise eserin anlamını ortaya koyabilmek için melodik yapı, doku, dinamik ve ses gelişiminin doğru kavranması gerekir. Bu nedenle yapısal değerlendirme ile icracı yaklaşımın birlikte ele alınması, eserin tutarlı ve derinlikli bir yorumuna ulaşmak için gereklidir.

SONUÇ

Bu çalışma, piyano noktürnünün uzun ve katmanlı bir gelişim sürecinden geçtiğini göstermektedir. Tür, zamanla yalnızca salon ortamına ait kısa bir piyano parçası olmaktan çıkmış, Avrupa müzik kültürü içinde daha belirgin bir yer edinmiştir. Bu gelişimde romantik estetiğin önemli bir payı vardır. Çünkü romantik dönem, insanın duygularını, düşüncelerini ve iç yaşantısını müzik aracılığıyla ifade etmeye yönelen bir anlayışı öne çıkarmıştır. John Field'in eserlerinde noktürnün temel özellikleri açık biçimde belirginleşir. Vokal söyleyişe yakın ezgisel yapı, ağır tempo ve yumuşak bir ses alanı oluşturan eşlik dokusu, türün başlıca özellikleri arasında yer alır.

Noktürn, Chopin'in eserlerinde daha geniş bir anlatım alanı kazanmıştır. Besteci, türün lirik temelini korurken onun armonik, biçimsel ve anlatımsal olanaklarını da genişletmiştir. Böylece noktürn, yalnızca zarif bir piyano parçası olarak kalmamış, daha derin ve daha yoğun bir müzikal anlatım niteliği kazanmıştır. Fa minör Op. 55 No. 1 Noktürnü de bu gelişimin dikkat çekici örneklerinden biridir. Yapılan analiz, bu eserde formun, armoninin ve ezgisel gelişimin birbirinden bağımsız değil, birbiriyle bağlantılı unsurlar olarak ilerlediğini göstermektedir. Minör ve majör alanlar arasındaki geçişler, kromatik hareketler, Napoliten armoni ve tonal yön değişimleri, eserin gerilim yapısını belirginleştiren temel öğeler arasında yer alır. Bu nedenle eserin yorumunda yalnızca melodik çizgiye değil, formun kuruluşuna, armonik akışa ve ses dokusuna da dikkat etmek gerekir. İnce dinamik değişimler, ses dengesi ve pedal kullanımı da bu bütünlüğün önemli parçalarıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın başında da noktürn varlığını sürdürmüş, farklı estetik anlayışlar içinde yeni özellikler kazanmıştır. Buna rağmen lirik anlatımın önemli türlerinden biri olma niteliğini korumuştur. Sonuç olarak noktürn, piyano müziği tarihinde romantik sanat anlayışının belirgin biçimde yansıdığı türlerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte Chopin'in eserleri özel bir yere sahiptir. Özellikle Fa minör Op. 55 No. 1, form, armoni ve yorum boyutunun dengeli biçimde birleştiği olgun örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alexander, M. H. D. (1957). The nocturnes of Chopin [Yüksek lisans tezi, North Texas State College].
- Apaydınlı, K. (2023). Romantik Dönem Bestecisi John Field, İlk Noktürnler Ve Piyano Eğitimindeki Yeri. Eğitim Bilimleri Alanında Uluslararası Araştırmalar XVIII. Eğitim Yayınevi.
- Araçoğlu, A. (2009). Frédéric Chopin'in Nocturne'lerinin Form, Teknik Ve İcra Yönünden İncelenmesi, Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.
- Chopin, F. (1962). Noktürnler. Tam eserler dizisi. Editörler: I. Ya. Paderewski, L. Bronarski, Yu. Turchinski. Polonya Müzik Yayıncılığı., s. 89–93.
- Chen, X. (2025). F. Chopin'in noktürnlerinde armonik dilin özellikleri. Humanity Space International Almanac, Cilt 14, Sayı 6.
- Ferman, V. (1940). Yeni Batı Avrupa Müziği Tarihi. Cilt 1.
- Glazunova, R. V. (2022). Piyano Noktürn Türünün Tarihsel Evrim Sürecindeki Stilistik Dönüşümleri. Doktora Tezi. s. 22.
- Glazunova, R. V., (2020). Rusya'da Piyano Noktürnü Türünün Oluşumu. Vaganova Rus Bale Akademisi Bülteni. No. 2 (67). s. 118.
- Griffith, R. (1964). The Programmatic Clavecin Pieces of François Couperin, [Yüksek lisans tezi, North Texas State University].
- Krupinina, I.V. (2021). K.M. Fofanov'un Noktürnleri. Orlov Devlet Üniversitesi Bilimsel Notları, No. 1 (90).
- Liszt, F. (1959). John Field ve onun noktürnleri. Liszt, F. Seçme Makaleler. Devlet Müzik Yayıncılığı. s. 417.
- Losev, A. F. (1988). Nikta. Dünyanın Halk Mitleri: 2 cilt. Sovyet Ansiklopedisi, Cilt 2, s. 118.
- Ogorodnikova, E. A. (2017). "Nocturne" Türü, Igor Severyanin'in "Gromokipyayiy Kubok" (1913) Antolojisinde. KSU Bülteni, No. 4.
- Pan, X. (2024). Chopin's Nocture Style in the Romantic Period: A Case Study of Nocture op.9 no.1, Art Sciences, Vol.1, No.1, Published by: Zeus Press.
- Pankratova, M. (1962). Küçük Enstrümantal Formlar (Prelüd, Noktürn, Etüd). Devlet Müzik Yayınları. s. 33.
- Sigitov, S. M. (2007). Gabriel Fauré'nin Gizli Sanatı ve 20. Yüzyıl Yaratıcı Arayışları, A. I. Herzen Rus Devlet Pedagoji Üniversitesi Bülteni. Cilt 8, No 43, ss. 109–122.
- Sokolov, O. V. (1994). Müziğin Morfolojik Sistemi ve Sanatsal Türleri. Nijniy Novgorod Üniversitesi Yayınları, s. 51.
- Solovtsov, A. (1960). Frédéric Chopin: Hayatı ve Eserleri. Devlet Müzik Yayıncılığı.
- Spengler, O. (1993). Avrupa'nın Çöküşü: İmge ve Gerçeklik. Cilt 1. Mysl Yayıncılık.
- Tecimer Kasap, B. (2005). John Field'dan, Frederic Chopin'e Kalan Bir Miras: Noktürnler. Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 10.
- Tomaşevski, M. (2011). Chopin: İnsan, Yaratıcılık, Rezonans. Müzik Yayıncılığı.

FLÜT EĞİTİMİNDE ÇALGI BAKIM OKURYAZARLIĞI: EKONOMİKLİK İLKESİ ÇERÇEVESİNDE BİR ALANYAZIN İNCELEMESİ¹

Yakup Aslan², Merve Çokamay³

GİRİŞ

Flüt eğitimi içinde çalgı bakım ve onarımına dair bilgiler, çoğunlukla müfredatın dışında kalmış, öğrencinin kendi çabasına ya da öğretmenin kişisel inisiyatifine bırakılmış bir konudur. Oysa bu bilgi, sadece çalgının kullanım süresini uzatan teknik bir ayrıntı değildir; aynı zamanda öğrencinin gelişim sürecini etkileyen pedagojik bir ögedir. Buradan hareketle, söz konusu birikimin eğitimde ekonomiklik ilkesi çerçevesinde ele alınması, zaman, maddi imkânlar ve motivasyon gibi kritik kaynakların daha verimli değerlendirilmesine nasıl katkı sağlayabileceği sorusunu beraberinde getirmektedir. Bu araştırmanın amacı, flüt eğitiminde çalgı bakım ve onarım bilgisinin eğitimde ekonomiklik ilkesi bağlamında performans sürekliliğine⁴ sağladığı katkıyı incelemek ve bu bilginin öğretim programlarına sistematik biçimde entegrasyonuna yönelik uygulanabilir bir model önermektir. Son yıllarda çalgı eğitiminde teknik altyapı ve fiziki koşulların pedagojik verimlilik üzerindeki etkisine dair çalışmalar artmıştır. Ancak alanyazın incelendiğinde, mevcut çalışmaların büyük ölçüde ulusal tezlerle sınırlı kaldığı; çalgı bakım bilgisinin öz-yeterlik, performans kaygısı ve motor beceri edinimi gibi uluslararası psikoloji ve müzik eğitimi kuramsal çerçeveleriyle yeterince ilişkilendirilmediği görülmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın temel sorusu şudur: çalgı bakım ve onarım bilgisi, zaman, maddi kaynak ve psikolojik motivasyon ekonomisi üzerinden flüt eğitiminin sürdürülebilirliğine nasıl katkı sağlamaktadır? Çalışmada öncelikle alanyazın incelemesinin yöntemi açıklanmakta; ardından çalgı bakım okuryazarlığı, ekonomiklik ilkesi ve performans sürekliliği arasındaki ilişkiler

1 Bu çalışmada yapay zekâ destekli araçlardan, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi, analitik yapısı, özgün argümanları ve akademik içeriğin tamamı araştırmacılar tarafından oluşturulmuştur.

2 Yüksek Lisans öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Çanakkale, 24430731004@ogr.comu.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0000-6783-5406>

3 Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Bölümü, Çanakkale, merve.cokamay@comu.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9626-6238>

4 Bu çalışma kapsamında performans sürekliliği; öğrencinin bireysel çalışma, ders, prova ve sahne performansı süreçlerini çalgı kaynaklı kesintiler olmaksızın sürdürülebilmesi, çalgının mekanik tepkisinde öngörülebilirliğin korunması ve arızaya bağlı kullanım dışı kalma süresinin en aza indirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Kavram, tek bir performanstaki başarıdan çok, çalgı eğitiminin uzun dönemli ve kesintisiz biçimde sürdürülebilmesine karşılık gelmektedir.

ele alınmaktadır. İzleyen bölümlerde flütün temel mekanik yapısı, yaygın arıza belirtileri ve güvenli müdahale sınırları incelenmekte; son bölümde ise üç düzeyli bakım eğitimi modeli ile kurumsal uygulama önerileri sunulmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, flüt eğitimi ile çalgı bakım-onarım bilgisinin pedagojik ve kurumsal boyutlarını birlikte değerlendirmeyi amaçlayan bütüncü bir alanyazın incelemesidir. Araştırmada ampirik veri üretilmemiş; ulusal ve uluslararası çalışmalar, çalgı bakım okuryazarlığı, performans sürekliliği, zaman ve maliyet yönetimi, öz-yeterlik, öz-düzenleme ve güvenli müdahale sınırları temaları altında karşılaştırmalı olarak sentezlenmiştir. Araştırma kapsamında hakemli makaleler, lisansüstü tezler, temel kuramsal kitaplar ve konferans bildirileri incelenmiştir. Üretici ve ticari kuruluşların web sayfaları ise yalnızca teknik araçların tanımlanması ve görsel kaynaklandırma amacıyla kullanılmıştır. Veri toplama sürecinde YÖK Ulusal Tez Merkezi, Google Scholar, ERIC, PubMed/PMC, ScienceDirect ve SAGE Journals veri tabanları taranmış; “flute maintenance”, “woodwind instrument repair”, “music self-efficacy”, “instrument technical literacy”, “çalgı bakım onarım”, “flüt eğitimi” gibi anahtar kelimeler kullanılmıştır. Tarama sürecinde 1988-2026 yılları arasında yayımlanmış, tam metnine erişilebilen ve konuyla doğrudan ilişkili çalışmalar dahil edilmiş; yalnızca özet düzeyinde erişilebilen ya da konu dışı kalan çalışmalar kapsam dışında bırakılmıştır. Elde edilen kaynaklar, ekonomiklik ilkesinin üç temel bileşeni (zaman, maddi kaynak, psikolojik motivasyon) ile flütün mekanik yapısı ve bakım uygulamaları eksenlerinde tematik olarak kodlanmış ve sentezlenmiştir. Araştırmanın güvenilirliği ve geçerliliği için, taranan kaynakların hakemli dergi veya kurumsal tez veri tabanlarından erişilmiş olmasına özen gösterilmiş; web kaynaklı teknik bilgiler için ise erişim tarihi belirtilerek kaynakların doğrulanabilirliği sağlanmıştır.

Literatür Taraması ve Kavramsal Çerçeve

Literatürdeki önemli boşluklardan biri, çalgı bakım-onarım bilgisinin pedagojik değerine ilişkin bulguların büyük ölçüde ulusal lisansüstü tezlerle sınırlı kalması ve uluslararası öz-yeterlik ile uzman performans literatürüyle yeterince ilişkilendirilmemiş olmasıdır. Müzik performansı literatüründe öz-yeterlik, başarı ve performans kaygısıyla ilişkili önemli bir değişken olarak ele alınmaktadır. Zelenak’ın (2024, ss. 649–667) meta-analizi, öz-yeterlik ile müzik performansı başarısı arasında orta düzeyde olumlu; öz-yeterlik ile müzik performans kaygısı arasında ise orta düzeyde olumsuz bir ilişki bulunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bu sonuçlar, çalgı bakım eğitiminin doğrudan öz-yeterliği yükselttiğini kanıtlamamaktadır. Bakım görevlerinin güvenli biçimde gerçekleştirilmesinin öğrencinin kontrol ve yeterlik algısını destekleyebileceği görüşü, gelecekte ampirik olarak sınanması gereken bir

pedagojik hipotez olarak değerlendirilmelidir. Bunun yanında, Ericsson vd.'in (1993, ss. 363–406) amaçlı çalışma yaklaşımı, uzmanlaşmanın düzenli, hedefli ve geribildirime dayalı çalışma süreçleriyle ilişkisini açıklamaktadır. Henteş ve Demirci'nin (2026) incelediği 28 müzik eğitimi ana bilim dalından 21'i YÖK tarafından hazırlanan ortak programı, yedisi ise kendi oluşturduğu programı uygulamaktadır. Böylece sekiz farklı program yapısı ortaya çıkmaktadır. Bu programların hiçbirinde zorunlu bakım-onarım dersi bulunmazken, yalnızca Gazi Üniversitesinin programında ilgili seçmeli derslere yer verildiği belirlenmiştir. Kurum düzeyinde değerlendirildiğinde 28 birimden 27'sinde bu alana yönelik herhangi bir ders bulunmaması, bakım-onarım eğitiminin müzik öğretmeni yetiştirme programlarında oldukça sınırlı kaldığını göstermektedir (ss. 28–33). Bu çerçeveden hareketle, çalgı arızalarının yol açtığı uzun süreli çalışma kesintilerinin uzmanlaşma sürecini olumsuz etkileyebileceği ileri sürülebilir; ancak bu ilişki mevcut çalışmada kuramsal bir çıkarım niteliğindedir.

Müzik Eğitiminde Teknik Donanım ve Pedagojik Verimlilik

Müzik eğitimi alan bir öğrencinin çalgı öğrenme sürecinde karşılaştığı teknik zorlukların, her defasında bireyin bilişsel veya motor beceri eksikliğinden kaynaklandığı söylenemez. Bunun yerine, enstrümanın fiziki durumundan ileri gelen mekanik engellerin de bu sürecin önemli bir parçasını oluşturduğu gözlemlenmektedir. Öğrencinin performans öncesi hazırlık aşamasında çalgıdaki teknik aksaklıkları önceden sezebilmesi ve bunlara doğru müdahaleyi yapabilmesi, yalnızca edinilmiş bir beceri değil; aynı zamanda enstrümana dair derin bir kavrayışın da dışı vurumudur. Bu durum, bireysel icra başarısının yalnızca yetenek ve düzenli çalışma alışkanlığıyla sınırlı olmadığını, çalgının mekanik ve yapısal özelliklerini tanıma becerisiyle de doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. Olası bir arızanın erken fark edilmesi, hem öğrencinin çalışma veriminin devamlılığı bakımından hayati bir role sahiptir hem de öğrencinin çalgısı üzerindeki hakimiyet duygusunun yalnızca teknik düzeyde değil, bilişsel düzeyde de güçlenmesine katkı sağlayabilir.

Bu açıdan, çalgı eğitiminde verimliliğin, öğrencinin bireysel çabası kadar eğitim ortamının fiziksel koşulları ve kullanılan enstrümanın sağlığı ile de yakından ilişkili olduğu açıktır. Özay (2013) tarafından müzik öğretmeni adayları üzerinde yapılan kapsamlı bir araştırmada, çalgı eğitiminde fiziki olanakların yetersizliğinin (çalışma odası sayısı, ses yalıtımı, ısı ayarlaması gibi) ve ders saatlerinin kısıtlılığının öğrenci performansı üzerinde doğrudan olumsuz etkiler yarattığı tespit edilmiştir. Bu tespit, enstrümanın fiziki kondisyonu kadar, eğitim sürecinin gerçekleştiği ortamın ve çalgının kullanıma hazır bulunuşluğunun da pedagojik verimlilik için belirleyici faktörler arasında olduğunu göstermektedir. Öğrencinin, çalışma odasına ayırdığı zamanın kesintisiz ve verimli geçmesi, doğrudan çalgısının sorunsuz çalışmasına bağlıdır. Bu nedenle, çalgı bakım ve

onarım bilgisi, icracının performansını doğrudan etkileyen temel bir yetkinlik olarak değerlendirilmelidir.

Uluslararası alanda kabul gören flüt ekolleri de çalgı mekanizmasına hâkimiyeti, temel eğitimin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirmektedir. Örneğin, Toff (2012) flüt eğitiminde karşılaşılan pek çok entonasyon ve ton probleminin doğrudan çalgının mekanik kondisyonu ile ilişkili olduğunu, bu nedenle bilinçli bir öğrencinin temel düzeyde bir teknisyen gözüne sahip olması gerektiğini ifade etmektedir. Benzer şekilde, Debost (2002), icracının sadece kendi nefesini değil, elindeki metalin fiziksel sınırlarını ve arıza eğilimlerini de tanımasının sanatsal ifadeyi kısıtlamalardan kurtardığını vurgulamıştır. Bu yaklaşımlar, çalgı bakım bilgisinin sadece teknik bir zorunluluk değil, pedagojik bir ön koşul olduğunu göstermektedir.

Çalgı Bakım Okuryazarlığı

Bu çalışmada çalgı bakım okuryazarlığı, öğrencinin flütün temel bileşenlerini ve bunların işlevlerini tanıyabilmesi, günlük kullanıcı bakımını güvenli biçimde uygulayabilmesi, icracı kaynaklı sorunlarla mekanik belirtileri temel düzeyde ayırt edebilmesi, kendi müdahale sınırını bilmesi ve karşılaştığı arızayı öğretmen ya da teknisyene doğru terminolojiyle aktarabilmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu yeterlik, profesyonel onarım becerisinden farklıdır; amacı öğrenciyi teknisyen hâline getirmek değil, çalgısının işlevsel durumunu bilinçli biçimde izleyebilen ve riskli müdahalelerden kaçınabilen bir icracı olarak yetiştirmektir. Çalgı bakım eğitiminin teorik ve uygulamalı olarak programlarda yer alması gerektiğine ilişkin ulusal araştırmalar da bu yeterlik alanının bağımsız bir eğitim konusu olarak ele alınmasını desteklemektedir (Henteş & Demirci, 2026, ss. 20-21, 34; Seyhan, 2012, ss. 776-780).

Çalgı Bakım Okuryazarlığının Müzik Eğitimi Programlarındaki Yeri

Müzik eğitimi müfredatlarına bakıldığında, çalgı bakım ve onarımına dair bilgilerin çoğu zaman asıl derslerin gerisinde kaldığı, bu konunun daha çok öğrencinin kendi çabasına ya da öğretmenin takdirine bırakıldığı görülmektedir. Temel teknik birikimin çalgı eğitimi alanının bir parçası sayılması, öğrencinin enstrümanıya kurduğu teknik bağı kuvvetlendirerek öğrenme süreçlerine ek değer katabilir. Müzik eğitimi üzerine yapılmış çalışmalar, öğrencilerin kendi çalgılarına ilişkin teknik donanım ve çalışma esasları hakkında bilgi sahibi olmalarının, onları yalnızca daha bilinçli icracılar hâline getirmekle kalmayıp aynı zamanda karşılaştıkları sorunlara çözüm üretebilen bağımsız bireyler olarak yetişmelerine de katkı sağlayabilir. Disiplinler arası bir bakış açısıyla, çalgı eğitimine entegre edilmiş temel seviyede bir bakım ve onarım bilinci, öğrencinin hem kendi sınırlılıklarını hem de çalgısının fiziksel kısıtlarını tanıyarak daha ekonomik ve verimli bir çalışma düzeni kurmasına yardımcı olabilir.

Karaarslan (2017) tarafından Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri üzerinde yapılan bir araştırmada, öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun (%78,1) çalgı bakım ve onarım dersi için bir atölye ortamına ihtiyaç duyduğunu belirtmesi ve dersin kendilerine çalgıları üzerinde daha güçlü bir hâkimiyet sağlayacağına inanmaları, bu bilginin pedagojik değerini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Akbulut vd. (2010) tarafından yapılan çalışmada da Güzel Sanatlar Lisesi öğretmenlerinin çalgı bakım ve onarım bilgisi dersini gerekli gördükleri ve bu alanda uzman kişiler tarafından kaynaklar oluşturulması gerektiğini vurguladıkları görülmüştür. Bu kurumsal ihtiyaç sadece lise düzeyinde değil, üniversitelerde de geçerlidir. Nitekim Dinçer (2016), Türkiye’deki müzik yükseköğretim kurumlarında öğrencilerin teknik arızalarda atölye desteğine büyük ihtiyaç duyduğunu ancak mevcut çalgı atölyesi altyapılarının sıklıkla yetersiz kaldığını vurgulamıştır. Bu bulgular, bakım-onarım bilgisinin, müzik eğitiminin ayrılmaz bir “yan disiplin” olarak müfredatta yerini alması gerektiğine işaret etmektedir.

EĞİTİMDE EKONOMİKLİK İLKESİ

Eğitim bilimlerinde “ekonomiklik ilkesi”, mevcut kaynakların (zaman, emek, maddi imkânlar) en verimli şekilde kullanılarak hedeflenen öğrenme çıktılarına ulaşılmasını ifade eder. Bu ilke, çalgı eğitimi açısından ele alındığında, enstrümanın yönetimi ve bakımı kritik bir değişken olarak karşımıza çıkmaktadır. Enstrüman bakım süreçlerinin sistematik bir biçimde yönetilmesi, arıza kaynaklı ders kayıplarını engelleyerek eğitim-öğretim süresinin en verimli kullanımına katkıda bulunabilir. Tasarruf edilecek kalemler yalnızca maddi kaynaklarla sınırlı olmayıp, eğitimin sürdürülebilirliği için hayati öneme sahip olan zaman ve psikolojik faktörleri de içermektedir. Öğrenci ve eğitimci açısından bakıldığında, iyi yönetilen bir enstrüman, öğrenme sürecinin kesintisiz ve öngörülebilir bir şekilde ilerlemesini sağlayan bir katalizör görevi görür.

Eğitim bilimlerinde ekonomiklik ilkesinin, öğretim sürecinin en az zaman, emek ve maliyetle hedeflenen kazanımlara ulaştırılması gerekliliğine dayandığı belirtilmektedir (Demirel, 2002). Bu ilkenin uluslararası alanyazındaki en yakın kuramsal karşılığı, Sweller’in (1988, s. 257-285) bilişsel yük kuramıdır; bu kurama göre öğrenme sürecinin verimliliği, çalışma belleğine binen gereksiz (extraneous) yükün en aza indirilmesiyle doğru orantılıdır. Ancak ekonomiklik ilkesi ile bilişsel yük kuramının birbirine karıştırılmaması gerekmektedir. Bilişsel yük kuramı, mekanik sorunu bulunan bir çalgıyla çalışmanın öğrencinin sınırlı bilişsel kaynaklarını müzikal görevlerden mekanik telafi davranışlarına yöneltmesini açıklayan tamamlayıcı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır (Sweller, 1988, ss. 257–285). Flüt eğitimi bağlamında düşünüldüğünde, arızalı bir çalgıyla çalışmak öğrencinin bilişsel kaynaklarının bir kısmını müzikal

öğrenmeden çalgının mekanik sorunlarını telafi etmeye yönlendirerek gereksiz bir bilişsel yük oluşturmakta, bu da ekonomiklik ilkesinin dolaylı biçimde ihlal edilmesi anlamına gelmektedir. Bu bakımdan çalgı bakım-onarım bilgisi, yalnızca zaman ve maddi kaynakların korunmasına değil, aynı zamanda öğrencinin bilişsel kaynaklarının müzikal öğrenmeye yönlendirilmesine de hizmet eden dolaylı bir ekonomi biçimi olarak değerlendirilebilir.

Zaman Ekonomisi: Teknik Arızalar Nedeniyle Kesintiye Uğrayan Eğitim Süreçlerinin Analizi

Çalgı eğitiminde zaman, en değerli ve telafisi en güç kaynaklardan biridir. Özellikle birebir yürütülen çalgı derslerinde, enstrümandan kaynaklanan bir arıza nedeniyle dersin kesintiye uğraması, hem öğretici hem de öğrenci için ciddi bir zaman kaybı anlamına gelir. Özay (2013), öğrencilerin ders için yeterli çalışmayı yapmamalarının önemli bir sorun olduğunu vurgularken bu durumun dolaylı bir sebebi olarak, öğrencilerin çalışma motivasyonunu düşüren “çalğıdan kaynaklı problemler” gösterilebilir. Öğrencinin kazanacağı temel bakım pratikleri, küçük müdahalelerle çözülebilecek arızaların (örneğin gevşek bir vida ya da nemlenmiş bir ped) ders akışını bozmasının önüne geçerek, ders süresinin daha verimli kullanılmasını sağlar. Bu sayede, eğitim sürecinin kesintisiz devamlılığı güvence altına alınmış olur.

Ayrıca, çalgısını bir arıza nedeniyle teknik servise göndermek zorunda kalan bir öğrencinin, bu süre zarfında çalışmalarına ara vermesi veya alışık olmadığı bir yedek çalgı ile devam etmek zorunda kalması, gelişim sürecinde önemli bir zaman kaybına yol açabilir. Bu süre zarfında öğrencinin parmak hafızası, ton üretim alışkanlıkları ve repertuvar çalışmaları sekteye uğrar. Bu nedenle, koruyucu bakım alışkanlıkları geliştirmek, olası büyük arızaları ve buna bağlı uzun tamir süreçlerini önleyerek, öğrencinin zamanını en verimli şekilde kullanmasına doğrudan katkıda bulunur.

Maddi Ekonomi: Koruyucu Bakımın, Büyük Ölçekli Tamir Maliyetlerini Önlemedeki Rolü

Düzenli ve bilinçli yapılan koruyucu bakım, ileride oluşabilecek büyük çaplı ve yüksek maliyetli onarımların önüne geçen en etkili yöntemdir. Buğday (2022) tarafından yapılan araştırmada, üfleli çalgı icracılarının büyük bir kısmının (%67,7) bakım aksaklıkları nedeniyle çalgılarında arıza oluştuğunu belirtmesi, bu durumun bir göstergesidir. Bu arızaların başında perdelerin takılması, güderilerin yapışması ve piston/ventil sistemlerindeki sorunlar gelmektedir. Benzer bir maliyet sorunu Pakel (2014) tarafından da incelenmiş olup, Güzel Sanatlar Liselerinde çalgı onarım bütçelerindeki yetersizliklerin eğitime olumsuz yansıdığı saptanmıştır. Flüt özelinde düşünüldüğünde, düzenli olarak yağlanmayan bir milin zamanla aşınarak taşıyıcı direklerde deformasyona yol açması veya temizlenmeyen bir güderinin asidik nemden

dolayı sertleşip ton deliğine yapışarak mekanizmaya ek yük bindirmesi, basit bir temizlikle önlenebileceken, sonuçları itibarıyla uzmanlık gerektiren pahalı tamiratlara dönüşebilir.

Öğrencilerin, çalgılarının temel bakımını kendileri yapabilmeleri, onları sık sık teknik servise gitmekten ve bu süreçte oluşabilecek maddi külfetten koruyarak eğitim sürecini ekonomik açıdan da destekler. Kalender (2001), çalgıların ses özelliklerini kaybetmemesi ve uzun ömürlü olmaları için günlük, aylık ve genel bakımlarının yapılmasının prensiplere bağlanması gerektiğini belirterek, bu durumun aynı zamanda “milli servetin korunması” anlamına geldiğini vurgulamıştır. Bu perspektif, bireysel ekonominin ötesinde, ulusal kaynakların da etkin kullanımına işaret etmektedir.

Psikolojik Ekonomi: Arızalı Çalgının Öğrenci Motivasyonu ve Performans Kaygısı Üzerindeki Maliyeti

Performans kaygısı, müzisyenlerin mesleki yaşamlarını ve eğitim süreçlerini olumsuz etkileyen en önemli faktörlerden biridir (Tankız, 2016). Bir öğrencinin, icra sırasında çalgısının beklendiği gibi tepki vermemesinden duyduğu endişe, performans kaygısını tetikleyen önemli bir durumsal faktördür. Arızalı bir çalgıyla çalışmak, öğrencinin ürettiği sesin kalitesinden emin olamamasına, dolayısıyla öz-yeterlik inancının zedelenmesine yol açar. Örneğin, bir flüt öğrencisi, üçüncü oktavdaki bir pasajı çalışırken zorlanıyorsa, bu durumu öncelikle kendi teknik yetersizliğine bağlayabilir. Oysa sorun, sadece hafif bir hava kaçağına neden olan yorgun bir ped olabilir. Bu farkındalıktan yoksun öğrenci, defalarca başarısız deneyim yaşayarak motivasyonunu kaybeder ve çalgısına karşı olumsuz bir tutum geliştirebilir.

Performans sırasında çalgıya duyulan güvenin eksikliği, müzisyenin bilişsel yükünü artırarak anksiyeteyi doğrudan tetikleyen bir unsurdur. Kenny (2011), müzisyenlerde gözlemlenen performans kaygısının temel bileşenlerinden birinin ‘kontrol kaybı korkusu’ olduğunu, çalgının icra esnasında aniden arızalanma veya istenen tepkiyi vermeme ihtimalinin bu durumu şiddetlendirdiğini belirtmektedir. Dolayısıyla, enstrümanın mekanik yapısı üzerinde kontrol sahibi olmak, bu belirsizliği ortadan kaldırarak öğrenci için psikolojik bir kalkan görevi görür.

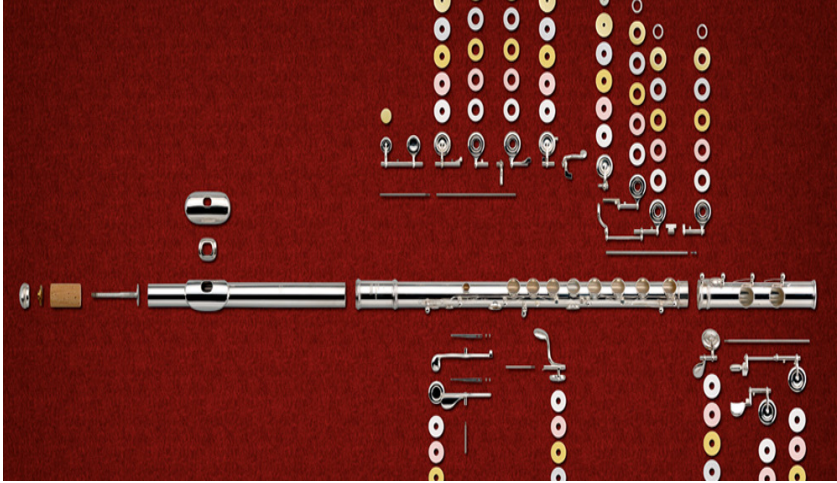
Tankız (2016) araştırmasında, öğrencilerin birlikte çalma gibi etkinliklerle performans kaygılarının azaldığını ve motivasyonlarının arttığını tespit etmiştir. Benzer bir rahatlatma ve güven duygusunun, öğrencinin kendi çalgısına hâkim olması ve olası basit sorunları çözebilmesiyle de sağlanabileceği öngörülebilir. Çalgısını tamire göndermek zorunda kalan bir öğrencinin, çalgısından uzak kaldığı süreçte yaşadığı belirsizlik ve alıştığı tuşeden farklı bir yedek çalgıya adapte olma zorunluluğu, ek bir psikolojik yük ve performans düşüklüğü yaratabilir. Bu nedenle, öğrencinin kendi çalgısı üzerinde yapabileceği küçük

müdahaleler ve koruyucu bakım, yalnızca maddi ve zamansal değil, aynı zamanda psikolojik bir tasarruf aracı olarak da değerlendirilmelidir.

Bakım bilgisinin zaman, maliyet ve motivasyon üzerindeki olası katkılarını değerlendirebilmek için öncelikle flütte hangi mekanik sorunların öğrenci tarafından gözlenebileceğinin, hangilerinin ise yalnızca uzman tarafından teşhis ve onarım gerektirdiğinin belirlenmesi gerekir. Bu nedenle devam eden kısımda flütün temel mekanik yapısı, yaygın arıza belirtileri ve güvenli tanı sınırları ele alınmıştır.

FLÜTTE MEKANİK SORUNLAR VE ÇÖZÜM YÖNTEMLERİ

Modern flüt; üfleme plağı, üfleme deliği, başlık mantarı ve yansıtıcı plakayı içeren *başlık*; ana perde mekanizmasını taşıyan *gövde* ve do ya da si kuyruk seçenekleri bulunan *kuyruk* olmak üzere üç temel bölümden oluşmaktadır.



Şekil 1. Modern Bir Boehm Flütün Bölümleri ve Mekanizma Detayı (Yamaha Corporation, t.y.)

Standart bir Boehm flüt, Theobald Boehm'ün 1847 yılında ürettiği ve günümüz modern flütlerinin temelini oluşturan mekanizma ile çalışır. Bu sistem, önceki konik gövde yapısının aksine, silindirik bir gövde ile akustik olarak doğru konumlandırılmış geniş ton deliklerine ve bu delikleri kontrol eden gelişmiş bir perde mekanizmasına dayanır (Ertek, 2022).

Modern Boehm flütte ton deliği sayısı, açık veya kapalı perde düzeni, do/ si kuyruk seçeneği ve ek mekanik donanımlara göre değişebilmektedir. “Bu delikler, iç kısmı keçe, dışı ise ince bir deri zar ile kaplanmış olan güderiler (pedler) aracılığıyla sızdırmaz bir biçimde kapatılır” (Buğday, 2022). Ton deliklerinin büyük bölümü, mekanik bağlantılarla hareket eden pedli tuşlar aracılığıyla kapatılmaktadır. Güderiler, tuşe başlıklarına bir pul ve vida aracılığıyla milimetrik olarak ayarlanabilecek şekilde monte edilmiştir. Bu başlıkların bağlı olduğu tuş sapları ve onların bağlı olduğu miller, mekanizmanın

iskeletini oluşturur (Ertek, 2022). Flüt mekanizmasında bazı tuşlar bağımsız hareket ederken bazıları bağlantılı biçimde çalışır. Tuş kolları ve borular, çelik miller üzerinde dönerek taşıyıcı direkler arasında hareket eder; yaylar, mantar ve keçe tamponlar ise tuşların başlangıç konumuna dönmesini ve bağlantılı mekanizmaların eş zamanlı çalışmasını sağlar. Flüt üzerindeki yaylar ise temelde bir tuşu açık veya kapalı tutmak üzere iki ana işlev görür. Örneğin, re diyez ve sol diyez tuşlarına basıldığında açılacak şekilde yaylanmıştır; İğne ve yassı yaylar, ilgili tuşun mekanik tasarımına bağlı olarak açık ya da kapalı başlangıç konumuna dönmesini sağlar.

Boehm'in 1847 sisteminin getirdiği yenilik yalnızca ton deliklerinin akustik olarak doğru konumlandırılmasıyla sınırlı değildir; Barut Dikicigiller'in (2014, s. 21-25) doğrudan bu konuyu ele aldığı çalışmasında ayrıntılandığı üzere, Boehm'in 1832 ve 1847 tarihli iki ayrı reform süreci, flütü bir orkestra çalgısı olmaktan çıkarıp uluslararası bir solo repertuvar çalgısı statüsüne taşımıştır; bu tarihsel dönüşüm, günümüzde flüt mekanizmasının neden bu denli hassas ve çok parçalı bir yapıya sahip olduğunu, dolayısıyla neden özenli bir bakım rejimine ihtiyaç duyduğunu açıklamaktadır. Mekanizmanın akustik temelleri ise Fletcher ve Rossing'in (1998, s. 503-551) flüt tipi çalgıların ses üretim mekanizmasını ayrıntılı biçimde ele aldığı çalışmasında gösterildiği gibi, hava sütununun ton deliklerindeki empedans değişimleriyle doğrudan ilişkilidir; bu nedenle tek bir ton deliğindeki sızdırmazlık kaybı dahi, tüm hava sütununun rezonans davranışını değiştirerek zincirleme bir etkiye yol açabilmektedir.

Bu ilişkinin kuramsal temeli, Benade'nin (1990, ss. 430-464) ton deliği kesme frekansı (tone-hole cutoff frequency) kuramına dayanmaktadır; Benade'ye göre her ton deliği hava sütunu için bir yüksek geçiren filtre işlevi görür ve deliğin etkin akustik davranışı yalnızca geometrik boyutlarına değil, örtme elemanının (ped) sızdırmazlık derecesine de bağlıdır. Bu nedenle tek bir ton deliğindeki sızdırmazlık kaybı dahi, tüm hava sütununun rezonans davranışını değiştirerek zincirleme bir etkiye yol açabilmektedir.

Bu karmaşık sistemin herhangi bir noktasındaki aksaklık, zincirleme bir reaksiyonla tüm çalgının performansını etkileyebilir.

Bu nedenle, işlevi tam olarak bilinmeyen ayar vidalarına müdahale etmek, yalnızca ilgili notanın değil, tüm mekanizmanın dengesini bozarak ton kaybına, entonasyon problemlerine ve uzun süreli çalışma aksaklıklarına yol açabilir. Hâlihazırda var olan bir problemi tespit edebilmek ise ancak flüt üzerindeki teknik bilgi düzeyini artırmakla mümkündür.

Flüt Yapımında Malzeme ve İcracı Sağlığı

Flüt yapımında kullanılan hammaddelerin seçimi, enstrümanın akustik performansı ve uzun ömürlülüğü üzerinde belirleyici bir rol oynar. “Flüt yapımında kullanılan malzemeler çalgının kütlesi, dayanıklılığı, üretim tekniği,

yüzey özellikleri ve icracının dokunsal algısı bakımından önem taşımaktadır. Bununla birlikte gövde malzemesinin ton rengini tek başına belirlediği yönündeki görüşler akustik literatürde tartışmalıdır. Kontrollü dinleme deneylerinde gövde malzemesi ile algılanan ton niteliği arasında anlamlı ve tutarlı bir ilişki belirlenememiştir” (Coltman, 1971, ss. 520–523). Bu nedenle malzeme–ses ilişkisi doğrudan nedensellik kurmadan ve çalgının iç geometrisi, başlık yapısı, mekanik ayarı ile icracı değişkenleri göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. Benzer şekilde, güderi seçimi ve diğer ek materyal seçimleri de mümkündür. Doğal deri kaplamalı pedler daha doğal bir deneyim sunarken, çevresel faktörlere (nem, ısı) karşı daha hassastır (Fabre vd., 2012, ss. 2759–2764). Buna karşılık, enjeksiyon veya sıcak presle üretilen silikon ya da plastik pedler, inorganik ve homojen yapıları sayesinde neme ve ısıya karşı daha dirençli olma ihtimalinden dolayı, daha az etkilenebilir ve bakım periyotlarının ped özelinde uzamasını sağlayabilir. Bununla birlikte, ped malzemelerinin nem ve ısı duyarlılığını doğrudan karşılaştıran hakemli deneysel çalışmaların sınırlı sayıda olduğu; bu alandaki bilginin büyük ölçüde teknisyen tecrübesine ve ticari kaynaklara dayandığı belirtilmelidir. Bu durum, gelecekte yapılacak akustik-malzeme araştırmaları için bir boşluk olarak değerlendirilebilir.

Geleneksel güderilerin aksine, modern sentetik (Straubinger vb.) pedlerin kullanımı, sızdırmazlık toleranslarını milimetrik düzeylere çekmiştir. Flüt pedlerinde sızdırmazlık, ped malzemesinin yanı sıra pedin sertliği, ton deliğiyle temas geometrisi ve mekanik ayarın hassasiyetiyle ilişkilidir. Daha sert ped sistemleri geometrik düzensizliklere karşı daha düşük tolerans gösterebilmekte ve daha hassas ayar gerektirebilmektedir. Bu nedenle ped oturtma, şimleme ve değiştirme işlemleri öğrenci bakımının değil, uzman teknisyen müdahalesinin kapsamına alınmalıdır (Fabre vd., 2012, ss. 2759–2764).

Bu nedenle, ped değişimi veya mekanizma ayarı gibi işlemlerde, kullanılan malzemenin türü ve çevresel koşullar göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca İzgi (2023), üflemleri çalgılarda oluşan biyofilm tabakasının ve mikroorganizma birikiminin, özellikle bağışıklık sistemi zayıf bireylerde ciddi sağlık sorunlarına (hipersensitivite pnömonisi gibi) yol açabileceğini belirterek, günlük temizlik rutinlerinin yalnızca çalgının ömrü için değil, icracının sağlığı için de kritik olduğunu vurgulamaktadır.

İzgi’nin (2023) ulusal düzeydeki tespiti, uluslararası klinik literatürle de örtüşmektedir. Marshall ve Levy’nin (2011, s. 275–285) 20 adet klarnet, flüt ve saksofon üzerinde yaptığı mikrobiyolojik incelemede, incelenen çalgıların tamamında canlı bakteri ile küf veya maya türlerine rastlanmış; bulaşıcı hastalık etkenlerinin enstrüman yüzeylerinde birkaç günden iki haftaya kadar canlılığını koruyabildiği belirlenmiştir. Benzer biçimde Mobley ve Bridges’in (2016, s. 6–8) tahta ve bakır üflemleri çalgıların yoğunlaşma sınırlarını incelediği

çalışmada on üç farklı bakteri türü ve dört maya türü tespit edilmiştir. Daha da dikkat çekici biçimde, Møller ve arkadaşlarının (2017) yayımladığı klinik vaka çalışması, düzenli olarak temizlenmeyen üflemlerli çalgılarda biriken küf ve mikroorganizmaların, bağışıklık sistemi baskılanmış icracılarda gerçek ve teşhis konulmuş hipersensitivite pnömonisi vakalarına yol açtığını belgelemektedir. Bu bulgular, düzenli temizlik ve kurutma uygulamalarının yalnızca çalgının mekanik durumunun korunması açısından değil, çalgı içinde ve yüzeylerinde mikrobiyal birikimin azaltılması bakımından da önemli bir koruyucu uygulama olduğunu göstermektedir.

Çalgı bakımının icracı sağlığı üzerindeki etkisi yalnızca mikrobiyal boyutla sınırlı değildir; enstrümanın mekanik durumu, performansla ilişkili kas-iskelet rahatsızlıklarının (playing-related musculoskeletal disorders, PRMD) gelişiminde de rol oynayabilecek bir değişken olarak ele alınmalıdır. Lonsdale, Laakso ve Tomlinson'ın (2014, ss. 155-162) flüt icracıları üzerine yaptığı derleme, flütün asimetrik tutuş pozisyonunun bilek, omuz ve boyun bölgesinde yarattığı yükün, başlık eğimi (curved head joint) gibi ergonomik tasarım uyarlamalarıyla azaltılabileceğini; ancak mekanizmanın sıkışması, tuşların ağır hareket etmesi veya hizalama bozukluğu gibi bakım kaynaklı sorunların, icracıyı telafi edici ve daha zorlayıcı el/parmak pozisyonlarına yönelterek bu yükü artırabileceğini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde Winkler ve arkadaşlarının (2024, ss. 649-671) 32.600 müzisyeni kapsayan kapsamlı derlemesi, flüt icracılarında kas-iskelet, nörolojik ve duruşsal bozuklukların sıklıkla bildirildiğini göstermektedir. Bu bulgular ışığında, düzenli bakım ve mekanik ayar yoluyla enstrümanın öngörülebilir ve dirençsiz bir tepki vermesinin sağlanması, yalnızca zaman, maliyet ve öz-yeterlik ekonomisine değil, icracının fiziksel sağlığının korunmasına da katkı sağlayan dördüncü bir ekonomi boyutu -bedensel/ergonomik ekonomi- olarak değerlendirilmeye açıktır.

Mekanik Aşınmalar ve Vida Gevşemelerinin Tespit Süreçleri

Flüt mekanizması, yüzlerce küçük parçanın hassas bir uyum içinde çalışmasıyla işlevini yerine getirir. Zaman içinde, özellikle sık kullanılan tuşlara (örneğin sol, la, si) bağlı mekanizmalarda, metal yorgunluğu ve sürtünme kaynaklı aşınmalar meydana gelebilir. Buğday (2022), periyodik bakımın bir parçası olarak gevşeyen vida ve millerin kontrol edilip uygun tornavidayla sıkılmasının önemine dikkat çekerken, aşırı sıkmanın da mekanizmada sıkışmalara yol açabileceği uyarısında bulunur. Aşınma ve gevşemeler, tuşlar arasındaki senkronizasyonu bozarak (örneğin fa-fa# geçişinde olduğu gibi) bazı notaların zor çıkmasına veya hiç çıkmamasına neden olur. Bu tür sorunların düzenli gözlem ve basit el aletleriyle tespiti, daha büyük çaplı onarımların önüne geçilmesini sağlar. Öğrenci, ders esnasında bir tuşun diğerine göre

daha yavaş kapandığını veya bir geçişte takılma hissettiğinde, bunun bir vida gevşemesinden kaynaklanabileceğini bilirse, sorunu eğitimcisine daha net bir şekilde ifade edebilir ve çözüm süreci hızlanır.

Profesyonel Tanı ve Onarım Araçlarına Örnekler

Profesyonel çalgı bakım-onarım atölyelerinde kullanılan karmaşık cihazların yanı sıra, eğitim ortamlarında öğrenci ve eğitimcilerin kolaylıkla uygulayabileceği bazı yenilikçi teşhis ve müdahale yöntemleri, bakım süreçlerini daha erişilebilir kılmaktadır. Bu aparatlar, karmaşık bir arızanın teşhisini kolaylaştırarak hem zaman kazandırmakta hem de profesyonel olmayan müdahalelerden kaynaklanabilecek riskleri azaltmaktadır. Bu aparatları iki ana kategoride incelemek mümkündür: doğrudan mekanik sorunları tespit eden araçlar ve icra sırasındaki fizyolojik sorunları görselleştiren problem tespit ve eğitim materyalleri.

Pnömatik Kontrol Sistemleri: Sızdırmazlık Test Düzenekinin İşleyiş Mantiği

Flütteki hava kaçaklarını tespit etmenin en güvenilir yollarından biri, düşük basınçlı pnömatik testlerdir. Modifiye edilmiş bir tansiyon aleti veya basit bir hava pompası ve manometre yardımıyla oluşturulabilecek bu düzenek, flüt gövdesine kontrollü hava verilmesi ve sistemdeki basınç kaybının gözlemlenmesi esasına dayanır. Bu yöntem, özellikle gözle veya elle hissedilemeyecek kadar küçük sızdırmazlık problemlerinin (örneğin, yıpranmış bir güderiden veya gevşek bir eklem yerinden kaynaklanan kaçaklar) hassas bir şekilde teşhis edilmesine olanak tanır. Örnek bir cihaz olan MUSICMEDIC Leak Tester Şekil 2’de yer almaktadır.



Şekil 2. MUSICMEDIC Leak Tester (MusicMedic, t.y.-a)

Profesyonel pnömatik kaçak testleri, kontrollü basınç veya vakum altında basınç kaybının ölçülmesine dayanır. Elde edilen değerlerin yorumlanması cihazın kalibrasyonuna, test edilen bölgeye ve teknisyenin kullandığı referans toleranslara bağlıdır. Bu nedenle söz konusu sistemler, öğrenci müdahale aracı değil; profesyonel tanı ekipmanı olarak sınıflandırılmalıdır.

Flüt eğitiminde tanısal süreç, icracı kaynaklı teknik sorunlarla çalgı kaynaklı mekanik belirtilerin birbirinden ayrılmasını gerektirir. Hava

yönü, dudak açıklığı ve üfleme açısıyla ilgili sorunlar, öğrencinin hava yönlendirme davranışını görselleştirerek ton üretimine ilişkin icracı kaynaklı sorunların değerlendirilmesine yardımcı olan pedagojik bir materyal olan Pneumo Pro gibi görsel geribildirim materyalleriyle gözlenebilirken; belirli seslerde sürekli direnç, pes rejisterde gecikmeli tepki, bağlantılı perdelerde eş zamanlılık kaybı ve hafif parmak basıncıyla değişen ses kalitesi mekanik değerlendirme gerektirebilir. Bu ayrım, öğrencinin mekanik bir arızayı kişisel teknik yetersizlik olarak yorumlamasını veya kendi teknik problemini çalgıya yüklemesini önlemeye yardımcı olabilir (Hepýücel, 2022, ss. 255–265; Fabre vd., 2012, ss. 2759–2764). Ancak Pneumo Pro’nun tek başına ped kaçağı, mekanik deformasyon veya vida ayarı teşhis eden bir onarım cihaz olmadığı unutulmamalıdır.

Hassas Müdahale Araçları: Flüt Mekanizmasına Özgü El Aletlerinin Teknik Özellikleri

Flüt mekanizmasının hassas yapısı, standart ev aletleriyle müdahaleyi riskli hale getirir. Bu nedenle, piyasada flüte özel olarak tasarlanmış bir dizi hassas müdahale aracı bulunmaktadır. Bunlar arasında; farklı kalınlık ve uzunluklarda yay kancaları, ped ayarları için özel tasarlanmış düz ve eğimli uçlu penseler, milimetrik ayar yapmaya yarayan hassas tornavidalar ve ulaşılması zor bölgelerdeki hasarları düzeltmek için kullanılan özel ölçülü kalıplar bulunmaktadır. Bu aletlerin doğru kullanımı, öğrencinin basit ayar ve müdahaleleri güvenle yapabilmesini sağlayarak profesyonel onarıma olan bağımlılığı azaltır. Örneğin, bir yay kancası kullanarak yerinden çıkmış bir tansiyon yayını dikkatlice yerine takmak, öğrencinin dersinin aksamasını engelleyen basit ama etkili bir müdahaledir. Bu tür araçların bir eğitimci gözetiminde kullanılması, öğrencinin el becerisini ve mekanik farkındalığını geliştirmesi açısından son derece değerlidir.

Profesyonel Teknisyen Araçlarına Örnekler

Profesyonel flüt onarımında yay, mil, ped yuvası ve ton deliği gibi hassas bileşenler için özel ölçülü penseler, kancalar, mandreller ve kaçak ölçüm sistemleri kullanılmaktadır. Bu araçların kullanımı malzeme bilgisi, mekanik deneyim ve kontrollü kuvvet uygulama becerisi gerektirdiğinden öğrenci düzeyindeki bakım eğitiminin kapsamı dışında tutulmalıdır.

Paralel Penseler (Parallel Pliers), çeneleri birbirine her zaman paralel olarak kapanacak şekilde tasarlanmış özel aletlerdir. Bu mekanizma, sıkma kuvvetinin çene yüzeyine eşit olarak dağılmasını sağlar. Flüt mekanizmasında sıkışmış bir perde milini çıkarmak, eğilmiş bir yayı düzeltmek veya hassas bir parçayı yeniden şekillendirmek, yüzeye zarar verme riski taşıyan işlemlerdir. Örnek bir tercih olan Knipex Duckbill Şekil 3’te gösterilmiştir.



Şekil 3. Knipex Duckbill (MusicMedic, t.y.-b)

Flüt mekanizmasında, taşıyıcı direk içinde kırılan bir iğne yayın çıkarılması, çevre parçalara zarar verme riski taşıyan hassas bir işlemdir. MusicMedic'in Parallel Spring Removing Pliers adlı aleti, paralel çene mekanizması sayesinde kırık yaya eşit basınç uygulayarak kaymayı önler ve ucundaki sertleştirilmiş pim aracılığıyla yayı güvenli dışarı iter (MusicMedic, t.y.). Bu tasarım, özellikle dar alanlarda, direğe veya mekanizmaya hasar vermeden müdahale imkânı sağlar.



Şekil 4. Parallel Spring Removing Pliers (Paralel yay sökme pensesi) (MusicMedic, t.y.-d)

Flüt mekanizmasında, zamanla darbe alma veya aşırı sıkma sonucu deforme olan ped yuvaları (pad cup) ve ton delikleri, eşit yüzzeysizlik nedeni ile sızdırmazlık sorunlarının başlıca nedenlerindendir. MusicMedic'in Pad Cup and Tone Hole Pliers adlı aleti, bu hassas parçaların yeniden şekillendirilmesi için özel olarak tasarlanmıştır. Çenelerinin ön kısmındaki benzersiz açığı, standart penselerin ulaşamadığı dar alanlara erişim sağlarken, kavisli iç yüzeyi flütün yuvarlatılmış metal yapısına zarar vermeden kontrollü düzeltme imkânı sunar (MusicMedic, t.y.).



Şekil 5. Pad Cup and Tone Hole Pliers (MusicMedic, t.y.-c)

Aparatların Eğitim Ortamında Kullanım Standartları

Yenilikçi teşhis ve müdahale aparatlarının eğitim ortamında kullanımı, belirli standartlar ve güvenlik protokolleri çerçevesinde gerçekleştirilmelidir. Öncelikle, bu aparatları kullanacak öğrenci ve eğitimcilerin, temel düzeyde bir eğitimden geçmeleri gerekmektedir. Bu eğitim, aparatların çalışma prensipleri, doğru kullanım teknikleri ve olası riskler hakkında bilgilendirmeyi içermelidir. Ayrıca, okullarda kurulacak bir “Enstrüman Bakım Birimi” bünyesinde bu aparatların bulundurulması, kontrollü bir ortamda kullanımlarının sağlanması ve ihtiyaç duyulduğunda bir uzman gözetiminde müdahale imkânı sunulması, standart bir uygulama olarak benimsenebilir. Bu birim, öğrencilerin kendi çalgılarının bakımını yapabilecekleri, aynı zamanda akran öğrenmesi yoluyla birbirlerine yardımcı olabilecekleri bir merkez haline gelebilir. Bu sayede bakım bilgisi, bireysel bir çabadan çıkarak kurumsal bir kültürün parçası haline gelir.

Çalgı Bakım Eğitimine Yönelik Model Bir Sınıflandırma

Çalgı bakım eğitimi, öğrencinin profesyonel onarım işlemlerini üstlenmesi biçiminde değil, kademeli yetki ve güvenlik ilkesi çerçevesinde yapılandırılmalıdır. Kullanıcı düzeyi; çalgının doğru kurulup sökülmesi, iç nemin uzaklaştırılması, dış yüzeyin uygun bezle temizlenmesi, ped neminin uygun kâğıtla giderilmesi ve olağan dışı mekanik belirtilerin kaydedilmesiyle sınırlıdır. Öğretmen gözetimindeki tanı düzeyi; belirli notalardaki tepki sorunlarının gözlenmesi, bağlantılı tuşların eş zamanlı hareketinin kontrol edilmesi ve arıza bildirim formunun hazırlanmasını kapsar. Yağlama, ayar vidasına müdahale, mil ve yay işlemleri, ped oturtma veya değiştirme, tuş bükme, ton deliği düzeltme ve basınçlı kaçak testi ise uzman teknisyen düzeyindeki işlemlerdir. Çalgı bakım derslerinin uygulamalı yürütülmesi ve alan uzmanları tarafından verilmesi gerektiği hem ulusal program araştırmalarında hem de meslek eğitimi literatüründe vurgulanmaktadır (Seyhan, 2012, ss. 776–780; Henteş & Demirci, 2026, s. 34).

Önerilen üç düzeyli sınıflandırma

Düzyey 1 – Öğrencinin bağımsız uygulayabileceği işlemler

- Çalgıyı doğru kurma ve sökme
- Gövde içindeki nemi uygun bez ve temizleme çubuğuyla alma
- Dış yüzeyi kuru ve yumuşak bezle silme
- Peddeki geçici nemi uygun kâğıtla giderme
- Vida çıkıntısı, ped yırtığı ve olağan dışı ses gibi belirtileri görsel olarak fark etme
- Çalgıyı kutusunda doğru konumlandırma

Düzyey 2 – Öğretmen gözetimindeki tanı işlemleri

- Belirli seslerde tepki ve direnç kontrolü
- Bağlantılı perdelerin eş zamanlı kapanmasını gözleme
- Sorunun icracıdan mı çalgıdan mı kaynaklanabileceğini ayırt etmeye yönelik temel denemeler
- Arıza gözlem ve bildirim formu düzenleme

Düzyey 3 – Yalnızca teknisyen tarafından yapılacak işlemler

- Mil ve mekanizma yağlama
- Vida, mil, yay ve bağlantı ayarı
- Ped değiştirme ve şimleme
- Tuş bükme veya düzeltme
- Ped yuvası ve ton deliği düzeltme
- Başlık mantarı değiştirme
- Basıncılı/pnömatik kaçak testi
- Mekanizmanın tamamen sökülmesi

Uygulama Esasları: Flütçüler İçin Adım Adım Bakım ve İlk Yardım Yönergesi

Flütün uzun ömürlü ve sağlıklı bir şekilde kullanılabilmesi, düzenli ve bilinçli yapılan bakım rutinleriyle mümkündür. Bu rutinler, günlük basit temizlik adımlarından, yıllık profesyonel bakıma kadar uzanan bir yelpazede ele alınmalıdır. Aşağıda, icracılar ve eğitimciler için pratik bir rehber niteliğinde uygulama esasları sunulmuştur (Buğday, 2022). Bu yönergeler, öğrencinin kendi başına güvenle uygulayabileceği işlemler ile mutlaka bir uzmana danışması gereken durumlar arasındaki sınırı net bir şekilde çizmeyi amaçlar.

Çalgı Ömrünü Uzatan Rutinler: Her kullanımdan sonra yapılması gereken günlük bakım, flütün içinde biriken nemin temizlenmesiyle başlar. Temizleme çubuğunun ucuna takılan yumuşak, tüy bırakmayan bir bezle

flütün tüm parçalarının içi silinmeli, ardından parçaların dış yüzeyi parmak izlerinden arındırılmalıdır. Haftalık bakımda ise, üfleme deliği ve perdelerin arası gibi ulaşılması zor bölgeler, pamuklu çubuk veya özel temizlik fırçalarıyla temizlenmelidir (Buğday, 2022). Mekanizmanın yağlanma gereksinimi, kullanım yoğunluğu ve çalgının mekanik durumuna göre değişebileceğinden bu işlem sabit bir aylık kullanıcı rutini olarak önerilmemeli; eğitilmiş bir teknisyen veya bu konuda yetkin bir eğitimci tarafından gerçekleştirilmelidir. Flüt, kullanım yoğunluğuna ve mekanik durumuna göre belirlenen aralıklarla uzman teknisyen tarafından kapsamlı bakım ve ayara alınmalı; sökme, derin temizlik, yağlama ve sarf malzemesi değişimi çalgının üretim özelliklerine uygun yöntemlerle gerçekleştirilmelidir.

Öğrenci ve Eğitimci İçin Güvenli Onarım Sınırları: Öğrenci ve eğitimcilerin, flütte meydana gelen her soruna müdahale etmesi beklenemez. Acil müdahale, profesyonel onarım gerektirmeyen, geçici ve basit çözümlerle sınırlı olmalıdır. Örneğin, icra sırasında nemlenerek yapışan bir güderiye temizlik kâğıdı ile müdahale etmek, gevşeyen bir perde vidasını (ayar vidalarına dokunmadan) hafifçe sıkmak veya sıkışan bir tansiyon yayını dikkatlice yerine oturtmak, güvenli sınırlar içinde değerlendirilebilecek müdahalelerdir. Buna karşılık, yırtılmış bir güderiyi değiştirmek, eğilmiş bir mili düzeltmek veya kompleks bir yayın ayarını bozmak gibi işlemler, mutlaka uzman bir teknisyene bırakılmalıdır. Buğday (2022), sınırlı deneyime sahip icracılar tarafından yapılan onarımların, hâlihazırdaki arızayı daha da kötüleştirebileceği konusunda uyarıda bulunmaktadır. Bu nedenle, “ilk yardım” müdahaleleri, sorunu kalıcı olarak çözmekten ziyade, profesyonel yardım alana kadar çalgıyı çalınabilir durumda tutmayı hedeflemelidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalgı eğitimi, yalnızca icraya yönelik bilişsel ve devinışsel becerilerin kazandırıldığı bir süreç değildir; öğrencinin çalgısının temel fiziksel ve mekanik özelliklerini tanımasını da gerektiren bütüncül bir öğrenme alanıdır. Çalgı üzerinde teknik okuryazarlık olarak adlandırılacak bu hazır bulunuşluk düzeyi, öğrencilere problemleri ilk andan itibaren saptama ve uygun aksiyonu alma yetkinliği kazandırır. Bu yetkinlik, öğrencinin yalnızca daha iyi bir icracı olmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda onu daha özgüvenli, çözüm odaklı ve bağımsız bir birey haline getirir.

Enstrümanını yalnızca bir icra aracı olarak değil, mekanik bir sistem olarak da tanıyan öğrenci, çalgısı ile arasındaki bağı güçlendirir. Bu bağ, öğrencinin öz-yeterlik inancını ve performansla dair kaygı düzeyini olumlu yönde etkiler (Tankız, 2016).

Bu ilişki, Bandura’nın (1997) öz-yeterlik kuramı çerçevesinde daha sistematik biçimde açıklanabilir. Bandura’ya (1997) göre öz-yeterlik inancının

en güçlü kaynağı, bireyin bizzat yaşadığı başarılı deneyimlerdir (mastery experiences); bu doğrultuda, öğrencinin çalgısındaki basit bir arızayı kendi başına gidermesi, doğrudan bir “ustalık deneyimi” oluşturarak öz-yeterlik inancını güçlendirebilir. Nitekim Zelenak’ın (2024, ss. 649–667) meta-analizi, öz-yeterlik ile müzik performansı başarısı arasında olumlu, müzik performans kaygısı ile ise olumsuz bir ilişki bulunduğunu göstermektedir. Öte yandan, dos Santos Silva ve diğerleri (2025, ss. 1–4), görüş yazısı niteliğindeki çalışmalarında öğretmen geri bildirimlerinin öğrencinin üstbilişsel farkındalığını ve bağımsız çalışma becerilerini destekleyecek biçimde yapılandırılması gerektiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, bakım okuryazarlığının öğrenciye yalnızca işlem basamakları olarak değil, sorunu gözleme, sınıflandırma ve uygun yardım kaynağına yönelme becerisi olarak öğretilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Karaarslan (2017), Çalgı Bakım ve Onarım dersinin öğrenciye kazandırdığı nitelikler sayesinde, öğrencinin çalgısı üzerinde daha güçlü bir hâkimiyet kuracağını ve özgüveninin artacağını belirtmiştir. Bu durum, öğrencinin performans sürecini daha az kaygı ve daha yüksek bir motivasyonla yönetmesine olanak tanır. Çalgısındaki basit bir sorunu kendi başına çözebilen bir öğrenci, beklenmedik bir aksilik karşısında çaresizlik hissetmek yerine, durumu kontrol altına alabileceğine dair güçlü bir inanç geliştirir. Bu inanç, öğrencinin icra performansına da pozitif katkı sağlayabilir.

Çalgı bakım ve onarım bilgisinin yaygınlaştırılması ve standardize edilmesi için eğitim kurumları bünyesinde iki temel model önerisi geliştirilebilir. İlk olarak, özellikle Güzel Sanatlar Liseleri ve Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Bölümleri bünyesinde, temel düzeyde bakım-onarım araçlarıyla donatılmış “Enstrüman Bakım Birimleri” dizayn edilmelidir (Karaarslan, 2017). Bu birimler, bir uzman (çalgı bakım-onarım teknisyeni) gözetiminde öğrencilere hizmet vererek, hem küçük çaplı arızalara anında müdahale edilmesini sağlayacak hem de öğrencilerin temel bakım becerilerini uygulamalı olarak öğrenebilecekleri bir laboratuvar işlevi görecektir. İkinci olarak, her çalgı ailesi için, sık karşılaşılan sorunları, bakım prosedürlerini ve güvenli müdahale sınırlarını görsellerle destekleyerek anlatan “El Kitapları” hazırlanmalıdır. Buğday (2022), icracıların çalgı bakımına yönelik yazılı ve görsel materyalleri yetersiz bulduklarını ve Türkçe kaynaklara ihtiyaç duyduklarını tespit etmiştir. Bu kitaplar, müfredatın bir parçası olarak öğrencilere dağıtılmalı ve dijital platformlarda erişime açılmalıdır. Bu önerilerin hayata geçirilmesi, eğitim sürecinin kesintisiz devamına ve öğrencilerin teknik okuryazarlık düzeylerinin artırılmasına önemli katkılar sağlayacak; böylece flüt eğitiminde ekonomiklik ilkesi somut ve sürdürülebilir bir modele kavuşacaktır.

NAFME’nin internet sitesinde Ferree’s Tools sponsorluğunda yayımlanan bir uygulama yazısında, uygun araç ve eğitim sağlanması durumunda bazı temel

bakım işlemlerinin sınıf ortamında öğretilbileceği belirtilmektedir. Önerilen ‘Enstrüman Bakım Birimi’ modeline yönelik kurumsal bir emsal, Amerika Birleşik Devletleri’nde SUNY Potsdam bünyesindeki Crane School of Music’te uygulanmaktadır. Bu kurum, müzik eğitimcisi adaylarına ve öğrencilere yönelik olarak, bir enstrüman onarım laboratuvarı bünyesinde yürütülen ve temel çalgı bakım-onarım becerilerini kazandırmayı amaçlayan bir sertifika programı (Band Instrument Repair Technology) yürütmektedir (SUNY Potsdam, Crane School of Music, t.y.). Bu örnek, çalgı bakım eğitiminin yalnızca Türkiye bağlamına özgü bir öneri olmadığını; uluslararası düzeyde de -sınırlı sayıda olsa dahi- somut kurumsal karşılıklarının bulunduğunu göstermesi bakımından, çalışmada önerilen modele destekleyici bir uluslararası referans noktası sunmaktadır. Araştırmanın kuramsal ve uygulamaya yönelik katkıları şu şekilde özetlenebilir: Bu çalışma, çalgı bakım-onarım bilgisini Bandura’nın öz-yeterlik kuramı ve bilişsel yük yaklaşımıyla ilişkilendirerek konuya disiplinler arası bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır; uygulama düzeyinde ise “Enstrüman Bakım Birimi” ve çalgı ailesine özgü “El Kitabı” modelleri, eğitim kurumlarının doğrudan hayata geçirebileceği somut çıktılar sunmaktadır.

Bu çalışmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. Çalışma, ampirik veri toplama süreci içermeyen bir derleme niteliğinde olup, öne sürülen ilişkiler doğrudan flüt öğrencileri üzerinde yürütülecek deneysel veya korelasyonel araştırmalarla sınanmamıştır. Ayrıca taranan ulusal alanyazının önemli bir kısmı yayımlanmamış lisansüstü tezlerden oluşmaktadır; bu durum, bulguların hakemli dergi süzgecinden geçmemiş olması bakımından bir sınırlılık taşımaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmalar için önerilerimiz şunlardır: çalgı bakım-onarım bilgisi eğitimi alan ve almayan flüt öğrencilerinin öz-yeterlik ve performans kaygısı düzeylerini karşılaştıran deneysel desenli araştırmalar planlanabilir; “Enstrüman Bakım Birimi” modelinin bir eğitim kurumunda pilot olarak uygulanmasının öğrenci devamsızlığı, ders verimliliği ve maliyet göstergeleri üzerindeki etkisi boylamsal olarak izlenebilir. Gelecekteki çalışmalar, ayrıca flüt dışındaki üflemeli çalgı aileleri için geliştirilecek karşılaştırmalı bakım-onarım müfredatları üzerine odaklanabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. W. H. Freeman.
- Benade, A. H. (1990). *Fundamentals of musical acoustics* (2. gözden geçirilmiş bs.). Dover Publications. (Özgün eser 1976'da yayımlanmıştır), ss. 430-464.
- Debost, M. (2002). *The simple flute: From A to Z*. Oxford University Press.
- Demirel, Ö. (2002). *Planlamadan değerlendirmeye öğretme sanatı*. Pegem Akademi.
- dos Santos Silva, C., Blackwell, J., McPherson, G. E., & Boruchovitch, E. (2025). "Go home and practice": How shaping feedback to students can foster independent musicianship. *Frontiers in Psychology*, 16, Makale 1705295. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1705295>
- 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>
- Fletcher, N. H., & Rossing, T. D. (1998). *The physics of musical instruments* (2nd ed.). Springer.
- Kenny, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. Oxford University Press.
- Marshall, B., & Levy, S. B. (2011). Microbial contamination of musical wind instruments. *International Journal of Environmental Health Research*, 21(4), 275-285. <https://doi.org/10.1080/09603123.2010.550033>
- Mobley, J., & Bridges, C. (2016). Wind Ensemble Infectious Disease Risks II: A microbiological examination of condensate liquids in woodwind instruments. *Texas Public Health Journal*, 68, 1-14.
- Møller, J., Hyldgaard, C., Kronborg-White, S. B., Rasmussen, F., & Bendstrup, E. (2017). Hypersensitivity pneumonitis among wind musicians – an overlooked disease? *European Clinical Respiratory Journal*, 4(1), Makale 1351268. <https://doi.org/10.1080/20018525.2017.1351268>
- Sweller, J. (1988). Cognitive load during problem solving: Effects on learning. *Cognitive Science*, 12(2), 257-285. https://doi.org/10.1207/s15516709cog1202_4
- Toff, N. (2012). *The flute book: A complete guide for students and performers* (3. bs.). Oxford University Press.
- Zelenak, M. S. (2024). Self-efficacy and music performance: A meta-analysis. *Psychology of Music*, 52, 649-667. <https://doi.org/10.1177/03057356231222432>

Makaleler

- Akbulut, M., Yıldırım Orhan, Ş., & Tanınmış, G. E. (2010). Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri müzik öğretmenlerine göre çalgı bakım onarım bilgisi dersinin gerekliliği. *Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi*, 18(3), 893-902.
- Barut Dikicigiller, B. (2014). Innovations of Theobald Boehm to the flute construction. *Journal of Arts and Humanities*, 3(11), 21-25. <https://doi.org/10.18533/journal.v3i11.593>
- Coltman, J. W. (1971). Effect of material on flute tone quality. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 49(2B), 520-523. [<https://doi.org/10.1121/1.1912381>]
- Fabre, B., Auvray, R., Curtit, M., & Roosen, J.-Y. (2012). Measuring leakages in flute pads. *Acoustics 2012 Nantes Conference Bildiriler Kitabı içinde* (ss. 2759-2764). Société Française d'Acoustique. https://www.lam.jussieu.fr/Publications/Conferences/Acoustics_2012_Fabre.pdf
- Henteş, İ., & Demirci, Z. F. (2026). Müzik Öğretmenliği Lisans Programlarının Çalgı Bakım ve Onarım Eğitimi Kapsamında İncelenmesi. *Harran Maarif Dergisi*, 11. <https://izlik.org/JA48PK55HD>
- Hepycel, 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>
- Kalender, N. (2001). Çalgı yapım, bakım ve onarımı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1).
- Lonsdale, K., Laakso, E. L., & Tomlinson, V. (2014). Contributing factors, prevention, and management of playing-related musculoskeletal disorders among flute players internationally. *Medical Problems of Performing Artists*, 29(3), 155-162. <https://doi.org/10.21091/mppa.2014.3032>

- Seyhan, S. (2012). Instrument care and maintenance organizations music educator training course problems and suggestions for solution. *Procedia—Social and Behavioral Sciences*, 47, 776–780. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.06.733>
- Winkler, S., Lohs, A., Zinn-Kirchner, Z. M., Alotaibi, M., & Caffier, P. P. (2024). Tribute to the flute: A literature review of playing-related problems in flautists. *Journal of Multidisciplinary Healthcare*, 17, 649–671. <https://doi.org/10.2147/JMDH.S448301>

Tezler

- Buğday, L. (2022). Batı müziği üflemeli çalgı icracılarının çalgılarında karşılaştığı bakım-onarım odaklı sorunların tespiti ve çözüm önerileri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Dinçer, S. (2016). Türkiye’deki müzik yüksek öğretim kurumlarında çalgı atölyelerinin yeterlilik durumu [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- İzgi, G. (2023). Tahta üflemeli enstrümanlarda mikroorganizma tespiti ve mikroorganizmaların antibiyotige dirençliliklerinin araştırılması [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Eskişehir Teknik Üniversitesi.
- Ertek, E. (2022). Orkestrasyonda flütün yeri [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Karaarslan, K. (2017). Güzel sanatlar lisesi müzik bölümü çalgı bakım ve onarım dersi öğretim programının kazanımları hakkında öğretmen ve öğrenci görüşleri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Özay, S. (2013). Müzik öğretmenini yetiştirme sürecinde çalgı eğitiminin sorunları (Gazi Üniversitesi örneği) [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Pakel, H. (2014). Güzel sanatlar liselerindeki piyanoların akort, bakım ve onarım sorunlarının değerlendirilmesi [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi.
- Tankız, K. D. (2016). Flüt öğretiminde birlikte çalma öğrenme biçiminin performans kaygısı ve motivasyon düzeyine etkisi [Yayımlanmamış doktora tezi]. İnönü Üniversitesi.

İnternet Sayfaları

- National Association for Music Education. (2025, 11 Şubat). Learning basic instrument repair: Guidance for students. <https://nafme.org/blog/learning-basic-instrument-repair/>
- SUNY Potsdam, Crane School of Music. (t.y.). Certificate in Band Instrument Repair Technology (BIRT) Basics. Erişim tarihi: 13 Temmuz 2026. <https://www.potsdam.edu/academics/crane-school-music/departments-programs/graduate-studies-music/instrument-repair>

Görseller

- Yamaha Corporation. (t.y.). The parts of the flute. Erişim tarihi: 18 Nisan 2026. https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/flute/mechanism/
- MusicMedic. (t.y.-a). MAGNHELIC Leak Tester. Erişim tarihi: 18 Nisan 2026. <https://www.musicmedic.com/musicmedic-com-leak-tester-full-size.html>
- MusicMedic. (t.y.-b). Knipex Duckbill Pliers. Erişim tarihi: 18 Nisan 2026. <https://www.musicmedic.com/knipex-duckbill-pliers.html>
- MusicMedic. (t.y.-c). Pad Cup and Tone Hole Pliers. Erişim tarihi: 18 Nisan 2026. <https://www.musicmedic.com/pad-cup-and-tone-hole-pliers.html>
- MusicMedic. (t.y.-d). Parallel Spring Removing Pliers. Erişim tarihi: 18 Nisan 2026. <https://www.musicmedic.com/parallel-spring-removing-pliers.html>

ÇİFTE ÇİFTE PAYTONLAR'DAN MARI KERO'YA: EDİRNE'DEN KUMÇİFTLİĞİ'NE GAGAUZLARDA YAŞAYAN BİR TÜRKÜ VE BALKAN ÇEŞİTLEMELERİ

Evrım Kaşıkçı¹

Giriş

Sözlü kültür ürünleri, sınırları ve zamanı aşan yayılım ağları içinde yalnızca ezgisel yapılar olarak kalmazlar; ait oldukları toplumların maddi kültürünü, düşünce dünyasını ve yer hafızasını taşıyan değişken birer bellek varlığı olarak görev yaparlar. Balkan-Osmanlı kent kültürünün ortak müzikal kalıtından beslenen “Çifte Çifte Paytonları” türküsü de bu değişken sürekliliğin ve kültürel kaynaşmanın en belirgin örneklerinden biridir. Türkünün ana söz eksenini kuran fayton simgesi, Osmanlı coğrafyasında yalnızca bir taşıma aracı olmanın ötesinde; kent yaşamının, ticaretin ve kamusal alandaki konum sergilemelerinin simgesel taşıyıcısıdır (Işın, 1995). Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kişisel binek arabaların yaygınlaşmasıyla bu nesne, kentsel seçkinler ile yükselen sınıflar arasında görünürlük ve gösteriş aracına dönüşmüştür (Faroqi, 2005; Göçek, 1996). Manastır’dan Edirne’ye, Selanik’ten Üsküp’e uzanan çok kültürlü Balkan kentlerinde faytonların çarşı meydanlarından geçişi, farklı dil, din ve kültür topluluklarının ortak kamusal alanının sesine dönüşerek kolektif hafızaya kazınmıştır (Mazower, 2013). “Çifte çifte paytonları gönderdim sana” dizesiyle başlayan bu türkünün Osmanlı dönemi sonrasında da geniş bir coğrafyada varlığını sürdürmesi söz konusu kentsel imgenin toplulukların belleğinde ne denli derin bir yankı bulduğunun ve kültürel kimliklere göre nasıl çeşitlemeler üretebildiğinin dikkat çekici bir müziksel göstergesidir.

Bu çalışmaya konu olan türkü müzikal bir nesne olmanın ötesinde Balkan coğrafyasında farklı toplulukların elinde biçimlenerek yaşayan bir kültürel bellek taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır. 1940’larda New York’ta plağa alınan bir kayıttan TRT Türk Halk Müziği Dağarında yer alan iki farklı derlemeye, Türkiye’deki farklı yorumcuların icralarından bu eser için yazılmış yeni sözlerle gerçekleşen icralara, Makedonya’nın çeşitli topluluk icracılarından Kırım Tatarlarının televizyon yayınına ve nihayet Yunanistan’ın Evros (Meriç) bölgesindeki Kumçiftliği Gagauzlarının özgün yorumu “Mari Kero”ya uzanan

¹ Dr., Trakya Üniversitesi Balkan Araştırma Enstitüsü, Balkan Müzik Kültürleri Anabilim Dalı, Edirne. ORCID: 0000-0001-6714-5632, evrimkasikci@trakya.edu.tr

bu yolculuk aynı ezginin her durağında nasıl yeni bir kimlik üstlendiğini gözler önüne sermektedir.

Türkülerin sözlü kültür aktarımında geçirdikleri dönüşüm, Rumeli türkülerine geleneğinde de kapsamlı biçimde belgelenmiştir (Yahya Kaçar, 2008, ss. 217-234). Öz ve Gök'ün (2026, s. 368) TRT Türk Halk Müziği Dağarı üzerinde yürüttüğü kapsamlı çalışmada, çeşitlenmenin “rastlantısal bir bozulma süreci olarak değerlendirilmemesi gerektiği; sözlü kültürün doğası içerisinde belirli müzikal ve şiirsel sınırlar çerçevesinde işleyen bir dönüşüm süreci olarak ele alınabileceği” ortaya konulmuştur. Söz konusu araştırmanın bulguları bu çalışmanın temel varsayımını da destekler niteliktedir. Türkünün ezgisi coğrafyalar arasında büyük ölçüde korunurken söz, icracının ve topluluğun diline, kültürel çevresine ve yaşadığı coğrafyaya göre esneyebilmektedir.

Bu esneklik, Türkiye Türk halk müziği araştırmaları bağlamından öte Balkan müzikolojisi açısından da anlamlı sorular doğurmaktadır. Pennanen (2008, ss. 127-128), Balkan halk müziği araştırmacılarının tarihsel süreç içinde Osmanlı müzik mirasını nasıl görmezden geldiğini ya da farklı biçimlerde yeniden çerçevelediğini ayrıntılı biçimde belgelemiştir. Peters (2005, ss. 8-9) ise Bulgar ve Makedon akademisyenlerin bu mirasa yaklaşımındaki farklılıkları karşılaştırmalı olarak ortaya koymuş, Makedon halk müzikbilimcilerinin kentsel türkülerdeki Türkçe unsurları “güzellik ve çeşitlilik” kaynağı olarak değerlendirdiğini, bu tutumun Bulgar akademisyenlerden belirgin biçimde ayrıştığını göstermiştir. Bu çalışmada incelenen türkünün Makedonya'daki canlılığı söz konusu akademik çerçeveye de örtüşmektedir.

Çalışmanın asıl odağı, yaklaşık bir asır önce Edirne bölgesinden göç ederek Yunanistan'ın Evros (Meriç) bölgesine yerleşen Gagauz topluluğunun bu türküyle kurduğu özgün ilişkidir. Kumçiftliği Gagauzları bu türküyü “Mari Kero” adıyla, kendilerine özgü söz ve icra biçimiyle bugüne taşımış; ezgiye halk oyunlarında da yer vermişlerdir. Nitekim Kösemihal (1937, ss. 346-347), Balkan Gagauz topluluklarının türkü ve oyun geleneğinin Anadolu halk kültürü ile derin bir bağlılık içinde olduğunu erken bir dönemde saptamıştır. Gagauzların Edirne'den göçü ve Kumçiftliği'ndeki kültürel süreklilikleri, Kaşıkçı'nın saha araştırmalarıyla desteklenen yayınları ile belgelenmiştir (Kaşıkçı, 2021; 2023; 2025, ss. 53-88). Bu çalışma, söz konusu belgeleme birikiminden hareketle Kumçiftliği Gagauzlarının “Mari Kero” icrasını Balkan çeşitlemeleri bütünü içinde konumlandırmakta ve türkünün bir kimlik taşıyıcısı olarak nasıl işlev gördüğünü kültürel bellek, müzikal aktarım ve icra geleneği bağlamında değerlendirmektedir.

Çalışmada kamuya açık görsel-işitsel kaynaklar ile uzun yıllara dayanan saha gözlemlerinden elde edilen veriler bir arada kullanılmıştır. İncelenen görsel-işitsel kaynaklar; 1940'lara tarihlenen plak kaydından Kasım 2005'te

yayımlanan Yunan devlet televizyonu ET-3'ün Kumçiftliği Gagauzlarını konu alan özel bölümüne, bölge Gagauzlarının 2009 yılındaki Moldova Gagauz Yeri Özerk Bölgesi Beşalma köyü ziyaret görüntülerine ve TRT Müzik Dairesi'nin iki ayrı nota derlemesine kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Söz çözümlemeleri ve icra karşılaştırmaları bütünleştirici bir çerçeve içinde sunulmuştur.

Bu çalışma ile “Çifte Çifte Paytonları” türküsünün Balkan coğrafyasında farklı topluluklar tarafından nasıl çeşitlendiği ve bu çeşitlenme sürecinde ortaya çıkan söz, icra ve kültürel bellek katmanlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada ayrıca Kumçiftliği Gagauzlarının “Mari Kero” adıyla yaşattıkları çeşitlemenin söz konusu gelenek içerisindeki yeri ve özgünlüğü değerlendirilmektedir.

Bu çerçevede çalışmanın ana araştırma sorusu şudur: “Çifte Çifte Paytonları” türküsü farklı toplulukların elinde nasıl çeşitlenmiştir ve bu çeşitlenme ne anlama gelmektedir?

Bu ana soru doğrultusunda cevap aranan alt sorular şunlardır:

- Türkünün hangi unsurları sabit kalmış, hangileri değişmiştir?
- Sözdeki değişkenler, seslenilen kişi adı, ikram imgesi ve eylem tercihi icracı topluluğun kimliğini nasıl yansıtmaktadır?
- Kumçiftliği Gagauzlarının “Mari Kero” yorumu bu tablo içinde nerede durmaktadır ve ne bakımından özgündür?

Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma üç kuramsal dayanak üzerinde temellendirilmiştir. Bu dayanaklar çözümlemenin yöntemsel çerçevesinin yanında araştırmanın yaklaşım biçimini de belirlemektedir.

Birinci kuramsal dayanak, Jan Assmann'ın (2015) kültürel bellek kuramıdır. Assmann, iletişimsel bellek ile kültürel bellek arasında ayırım yapmakta; kültürel belleğin semboller, törenler, anlatılar ve kalıcı kültürel biçimler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığını belirtmektedir. Bu yaklaşımda bellek, toplulukların kimliğini yeniden üreten ve “hangi geçmişi hatırladığımız” sorusunu toplumsal düzeyde yanıtlayan bir oluşum sürecidir. “Mari Kero” türküsünün Kumçiftliği Gagauzları tarafından korunarak aktarılması, Assmann'ın tanımladığı kültürel bellek işleyişinin müzikal bir örneği olarak değerlendirilebilir. Türkünün her yeni kuşaktaki icrasında aynı ezginin ve söz kalıbının sürdürülmesi, bir topluluğun “biz kimiz?” sorusunu geçmiş coğrafyalarına göndermelerle yanıtlama biçimidir.

İkinci kuramsal dayanak, Richard Schechner'ın (1985) performans kuramı ve bu kuramın merkezindeki “davranışın yeniden canlandırılması” (restoration of behavior) kavramıdır. Schechner'a göre sahnelenen eylemler doğrusal bir

süreçten ziyade, geçmişten alınan, yerinden çıkarılan ve yeni bir bağlamda yeniden hayata geçirilen “bağımsız davranış örüntüleri” (strips of behavior) gibi işler. Bu bağlamda “Çifte Çifte Paytonları” türküsünün ezgisi, farklı coğrafya ve topluluklarda her yeniden seslendirilişinde özgün kökeninin izlerini taşımakla birlikte o anki toplumsal hafıza ve yorumcuya göre yeniden biçimlendirilen bir kültürel davranış kalıbıdır.

Üçüncü kuramsal dayanak, Smith ve Dean’in (2009) uygulamaya dayalı araştırma (practice-led research) çerçevesidir. Bu yaklaşımda sanatçı-araştırmacının bizzat edindiği icra deneyimi, çözümleyici bir gözlem ve bilgi üretme aracına dönüşmektedir. Bu çalışmada değerlendirilen yorumculuk bulguları yalnızca işitsel çözümlemelerden değil, araştırmacının uzun yıllara dayanan Rumeli ve Balkan müziği icra deneyiminden de beslenmektedir. Filippidou’nun (2022) aynı topluluk üzerinde yürüttüğü halk bilimsel araştırma, oyun ve müzik ortamlarının kimlik oluşumundaki rolünü ortaya koyarak bu çalışmanın bulgularına karşılaştırmalı bir zemin sağlamaktadır.

Bu üç kuramsal yaklaşım birlikte değerlendirildiğinde, “Çifte Çifte Paytonları” ve onun Kumçiftliği Gagauzlarındaki “Mari Kero” çeşitlemesi tarihsel bir müzik metni özelliği yanında kültürel belleğin taşıyıcısı, icra yoluyla yeniden üretilen bir davranış kalıbı ve yorumculuk deneyimi içerisinde sürekli yeniden anlam kazanan yaşayan bir kültürel ifade biçimi olarak ele alınmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüş olup araştırma deseni kültür incelemesidir. Nitel araştırma; gözlem, görüşme ve belge analizi gibi veri toplama araçlarının kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda bütüncül biçimde ortaya konmasına yönelik bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 41). Halk bilimi ve insan bilimleri geleneğinden beslenen kültür incelemesi, belirli bir grubun kültürünü o kültüre özgü kavramlar ve algılar çerçevesinde yorumlamayı amaçlamaktadır (Hancock, 2002, s. 12). Bu doğrultuda Kumçiftliği Gagauzlarının müzikal dağarı ve yerel kimlik oluşum süreçleri araştırmacının uzun yıllara dayanan saha teması, katılımcı gözlemleri ve toplulukla kurduğu doğrudan kültürel iletişim aracılığıyla içeriden bir bakışla çözümlenmiştir.

Çalışmanın birincil kaynaklarını araştırmacının saha gözlemleri ve kayıtları oluştururken; bu veriler, 1940’lardan günümüze ulaşan kamuya açık görsel-işitsel kayıtlar ve fiziksel ses kayıtlarıyla desteklenerek tarihsel bir süreklilik çizgisine oturtulmuştur. TRT dağarı notaları (No. 3093 ve No. 5278) birincil notasyon kaynağı olarak kullanılmış; diğer çeşitlemeler için işitsel çözümleme esas alınmıştır. Karşılaştırmalı çözümlemelerde söz yapısı, seslenilen kişi adları, usul yapıları, ezgi seyri ve icra özellikleri temel ölçütler olarak

benimsenmiştir. İncelemeye dâhil edilen tüm kayıt ve icralar Çizelge 1’de toplu olarak gösterilmektedir.

Çalışmada kullanılan yorumculuk bulguları yalnızca belge ve kayıt çözümlemelerine dayanmamaktadır. Araştırmacının uzun yıllara dayanan Rumeli ve Balkan müziği icra deneyimi ile çalışmada incelenen eserin farklı çeşitlemelerini seslendirme sürecinde edinilen uygulamalı gözlemler de değerlendirme akışına dâhil edilmiştir. Bu yönüyle çalışma, uygulamaya dayalı araştırma yaklaşımının sağladığı olanaklardan yararlanarak müzikal yorumun içeriden değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

Bulgular

Bu bölümde “Çifte Çifte Paytonları” türküsünün farklı bölgelerdeki çeşitlemeleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmekte; Kumçiftliği Gagauzlarına ait “Mari Kero” yorumu kültürel bellek ve yorumculuk bağlamında incelenmektedir.

Çizelge 1’de çalışmada incelenen kayıtlar; zamanları, bölgeleri ve kaynakları bakımından tarihsel sırayla listelenmektedir.

Çizelge 1. Çalışmada İncelenen “Çifte Çifte Paytonları” Çeşitlemeleri

No	İcra / Kayıt	Zamanı	Bölge / Kaynak
1	Edo Ljubić & His Gypsies	1940’lar	ABD (Yugoslav göçmen topluluğu)
2	Narodni Orkestar Jaška Jašarević	1960’lar–70’ler (muhtemel)	Güney Balkanlar (SFRJ dönemi)
3	Nilüfer Hüner / Z. Büyük	1970	Türkiye (Yankı Plak)
4	TRT No. 3093 — Havva Karakaş	1978	Türkiye (Rumeli)
5	Ansambl Biljana	1978	Makedonya (Jugoton)
6	Kevser Ketî Selimova	1983	Yugoslavya (PGP RTB)
7	TRT No. 5278 — S. Şenel	1986	Türkiye (Rumeli/Manastır)
8	Ansambl Samuil	1990’lar	Makedonya (Manastır)
9	Makedonski Melos / Mister Company	1998	Kuzey Makedonya (Üsküp)
10	Arif Şentürk (Yepyeni 2001)	2001	Türkiye (Rumeli göçmen)
11	Kumçiftliği Gagauzları — ET-3	2005	Yunanistan (Orestiada)
12	Kumçiftliği Gagauzları — Beşalma ziyareti	2009	Gagauz Yeri (Beşalma)
13	Gayda İstanbul & E. Hristova / TRT Müzik	2012–2013	K. Makedonya (Üsküp)
14	Vera/Ljubojna, G. Matracı, M. Şenol	2016	K. Makedonya / Türkiye
15	Baklava / Makedonsko Selo	2016	K. Makedonya (Üsküp)
16	Asan Bilâlov / ATR	2016	Kırım Tatarları
17	Çalgıya İzmir	2017	Türkiye (İzmir)
18	Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu	2017	Türkiye (Ankara)
19	Calgii Merak	2021	Kuzey Makedonya

1. Türkiye Çeşitlemeleri

1.1. TRT Dağar No. 3093 — Havva Karakaş Derlemesi (1978)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 3093
İNCELEME TARİHİ :
YÖRESİ
RUMELİ

KİMDEN ALINDIĞI
A. GÜLİZAR GÜNAY ve
BİNNAZ CABBAR
SÜRESİ :
♩ = 126

DERLEYEN
HAVVA KARAKAŞ

DERLEME TARİHİ
16.3.1978

NOTAYA ALAN
HASAN KARAKAŞ

HOKKA HOKKA LOKUMLARI

1. HOK KA LOK KUM LA RI YE DIR DIM SA
2. CİF TE PAY TON LA RI KOS TUR DUM SA
3. BA ŞIN DA KI PIR LAN TA YI BEN AL DIM SA

NA NA MA RI KOM NE DE DIM SA NA MA RI

KO M NE YAP TIM SA NA

- 1 -
HOKKA HOKKA LOKUMLARI
YEDİRDİM SANA (MARİKOM)
Bağlantı: { NE DEDİM SANA (MARİKOM)
DARILDIN BANA

- 2 -
ÇİFTE ÇİFTE PAYTONLARI
KOŞTURDUM SANA (MARİKOM)
Bağlantı:
- 3 -
BAŞINDAKİ PIRLANTAYI
BEN ALDIM SANA (MARİKOM)
Bağlantı:

Görsel 1. TRT Dağar No. 3093- “Hokka Hokka Lokumları” (Havva Karakaş derlemesi, 1978), Kaynak: <https://nota.trt.net.tr/NotaArsiviKutuphanesi/hokka-hokka-lokumlari-yedirdim-sana>

“Hokka Hokka Lokumları” başlığıyla kayıtlı bu derleme, Havva Karakaş tarafından 16 Mart 1978’de gerçekleştirilmiştir. Eseri notaya alan Hasan Karakaş’tır. Kaynak kişiler A. Gülizar Günay ve Binnaz Cabbar olup yöresi Rumeli olarak belirtilmiştir. Usulü 9/8, hızı ♩=126’dır.

Söz üç bölümden oluşmaktadır:

1. Hokka hokka lokumları yedirdim sana Marikom
 2. Çifte çifte paytonları koşturdum sana Marikom
 3. Başındaki pırlantayı ben aldım sana Marikom
- Bağlantı: Ne dedim sana Marikom / Darıldın bana

Sözde dikkat çeken ilk unsur “koşturdum” eylemidir. Koşturmak burada hayvanı arabaya koşturmak, yani koşturmak anlamında kullanılmıştır.

1.2. TRT Dağar No. 5278 — Süleyman Şenel Derlemesi (1986)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINIARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 5278
İNCELEME TARİHİ: 17.12.2020

YÖRESİ:
MAKEDONYA / MANASTIR
KİMDEN ALINDIĞI:
Abdul YILDIZ
Arif ŞENTÜRK
M: ♩ = 306

ÇİFTE ÇİFTE PAYTONLARI GÖNDERDİM SANA (MARİKA'M)

DERLEYEN:
Süleyman ŞENEL

DERLEME TARİHİ:
24.03.1986

NOTAYA ALAN:
Süleyman ŞENEL
(17.12.2012)

(SAZ)

1. 2.

ÇİF TE ÇİF TE PAY TON LÂ Rİ
OK KA OK KA LO KUM LÂ Rİ
SE PET SE PET U ZUM LE Rİ

6
CÖN DER DİM SA NA MA Rİ KAM
CÖN DER DİM SA NA MA Rİ KAM

8
NE DE DİM SA NA MA Rİ KA M

10
DA RİL DİN BA NA

Kısay Dışık

1.
ÇİFTE ÇİFTE PAYTONLARI GÖNDERDİM SANA (Marika'm)
NE DEDİM SANA (Marika'm)
DARILDIN BANA
2.
OKKA OKKA LOKUMLARI GÖNDERDİM SANA (Marika'm)
NE DEDİM SANA (Marika'm)
DARILDIN BANA
3.
SEPET SEPET ÜZÜMLERİ GÖNDERDİM SANA (Marika'm)
NE DEDİM SANA (Marika'm)
DARILDIN BANA

Not: Türküde "Marika" adı, "Mori Kız" ya da "Mari Kız" olarak da geçmektedir.

Görsel 2. TRT Dağar No. 5278 - “Çifte Çifte Paytonları” (Süleyman Şenel derlemesi, 1986), Kaynak: <https://nota.trt.net.tr/NotaArsiviKutuphanesi/cifte-cifte-faytonlari-gonderdim-sana-mari-kiz>

“Çifte Çifte Paytonları Gönderdim Sana (Marika'm)” başlığıyla kayıtlı türkü, Süleyman Şenel tarafından 24 Mart 1986'da derlenmiş, 17 Aralık 2012'de notaya alınmıştır. Kaynak kişiler Abdul Yıldız ve Arif Şentürk'tür. Yöresi Rumeli/Manastır (Bitola), usulü 9/8, hızı ♩=306 olarak belirtilmiştir.

Söz üç bölümden oluşmaktadır:

1. Çifte çifte paytonlari gönderdim sana Marika'm
2. Okka okka lokumlari gönderdim sana Marika'm

3. Sepet sepet üzümeleri gönderdim sana Marika'm

Bağlantı: Ne dedim sana Marika'm / Darıldın bana

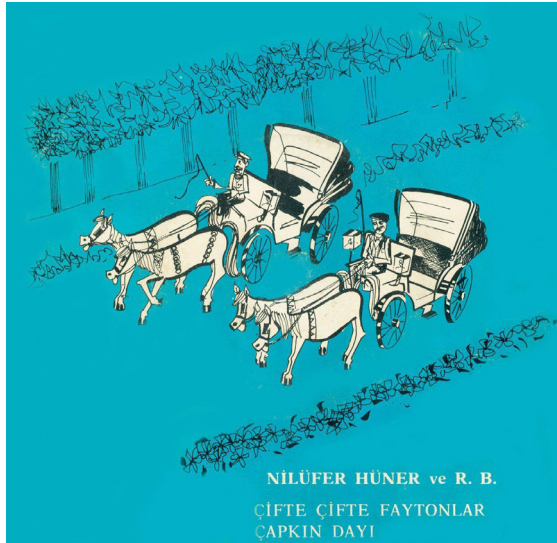
Notanın alt kısmındaki not, türkünün kimlik kalıbı açısından önemli bir kayıt özelliği taşımaktadır: “Türküde ‘Marika’ adı, ‘Mori Kız’ ya da ‘Mari Kız’ olarak da geçmektedir.”

İki derlemede verilen hız değerleri arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Ancak nota üzerindeki hız göstergelerinin farklı vuruş birimleri esas alınarak yazılmış olabileceği göz önünde bulundurulmalı; bu değerler doğrudan icra karakteriyle eşitlenmemelidir. Söz bakımından en belirgin ayrışma üçüncü bölümdedir. Karakaş derlemesinde somut bir alışveriş eylemi (“pırlantayı ben aldım sana”) aktarılırken Şenel derlemesinde “sepet sepet üzümeler” sözleri yer almaktadır. İki derlemenin karşılaştırması Çizelge 2’de özetlenmektedir.

Çizelge 2. TRT Türk Halk Müziği Dağarı: İki Derlemenin Karşılaştırması

	TRT No. 3093 — H. Karakaş (1978)	TRT No. 5278 — S. Şenel (1986)
Başlık	Hokka Hokka Lokumları Yedirdim Sana	Çifte Çifte Paytonları Gönderdim Sana (Marika'm)
Yöresi	Rumeli	Rumeli / Manastır (Bitola)
Usul / Hız	9/8 aksak — ♩=126	9/8 aksak — ♩=306
Seslenen kişi	Marikom	Marika'm
3. Bölüm	Başındaki pırlantayı ben aldım sana	Sepet sepet üzümeleri gönderdim sana
Açıklama	—	“Marika adı, Mori Kız ya da Mari Kız olarak da geçmektedir.”

1.3. Nilüfer Hüner / Zührap Büyük (1970) — Bireysel Telif Yorumu



Görsel 3. Nilüfer Hüner & Zührap Büyük- “Çifte Çifte Faytonlar”, Yankı Plak, 1970 [45’lik plak kapağı], Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=WzLm_qWfr2M

Sözleri Zührap Büyük’e ait olan, Nilüfer Hüner tarafından seslendirilen ve 1970 yılında Yankı Plak etiketiyle 45’lik olarak yayımlanan bu kayıt, eserin incelenen tüm Balkan çeşitlemelerinden ayrıışan özgün bir yorumdur. İcra, türkünün alışılmış bölüm-bağlantı düzenini karşılıklı konuşmalı bir yapıya dönüştürmektedir. Erkek her kıtada yeni bir hediye sunar, kadın önce reddeder, son kıtada kabul eder ve erkeğin adını açıklar.

[Erkek:] Çifte çifte faytonları getirdim sana / Getirdim sana Hayriye, darılma bana

[Kadın:] Faytonlarım senin olsun, getirme bana / Getirme bana a canım, darıldım sana

[Erkek:] Kilo kilo badem şeker getirdim sana / Getirdim sana Hayriye, darılma bana

[Kadın:] Badem şeker senin olsun, getirme bana / Getirme bana a canım, darıldım sana

[Erkek:] Çifte çifte yüzükleri getirdim sana / Getirdim sana Hayriye, darılma bana

[Kadın:] Yüzüklerin benim olsun, getir sen bana / Getir sen bana Mustafa olayım senin

Seslenen kişi “Hayriye”, erkeğin adı ise “Mustafa” olarak somutlaşmaktadır. Lokum ve üzüm çağrışımı bu sözde yer almazken bunların yerini “badem şeker” ve “yüzük” almıştır. Ortak hafızanın kalıplaşmış maddi kültür öğeleri yerini çağdaş kent tüketim mallarına bırakmış, seslenen kişi ve aşık birer somut şahıs kimliğine bürünmüştür. Bu söz, ortak bir topluluk geleneğinin değil, bireysel bir yaratımın ürünüdür. Söz konusu bireysel yaratımın kurumsal alandaki bu karşılıklı konuşma düzeni, ilerleyen bölümlerde Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu İcrası başlığı altında tekrar incelenecektir.

1.4. Arif Şentürk (2001)



Görsel 4. Arif Şentürk — Yepyeni 2001 / Rumelim albüm kapağı (Yıldızlar Müzik Üretim, 2001), Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=v9JmQnIHds0>

Türkiye’deki Rumeli göçmen müziğinin önemli temsilcilerinden Arif Şentürk tarafından seslendirilen ve 2001 yılında yayımlanan bu çeşitleme, “Çifte Çifte Paytonları” türküsünün 2000’li yılların başındaki kentli eğlence kültürü içerisinde yeniden üretilişini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

1970 tarihli Nilüfer Hüner–Zührap Büyük kaydındaki bireysel ve oyunsu söz örgüsünün aksine Arif Şentürk, ezgiyi Balkanlar’daki anonim kent kültürüyle ilişkili yapısını koruyarak yorumlamıştır. Şentürk’ün yorumunda seslenen kişi, göçmen Rumeli ağzının karakteristik bir unsuru olan “Mori Kız” (“Ne dedim sana mori kız darılma bana amman”) biçiminde ifade edilmektedir. Bu kullanım, göçmen toplulukların ortak belleğinde yaşayan çok katmanlı dilsel yapının güncel icralarda da sürdürüldüğünü göstermektedir.

Sözlerde “fayton”, “okka okka lokumlar” ve “sepet sepet üzüm” gibi Osmanlı kent eğlence kültürünü yansıtan unsurlar korunmuştur. Bu durum, türkünün göçmen topluluklar arasında yalnızca bir eğlence ezgisi olarak değil, aynı zamanda kültürel aidiyet ve memleket belleğinin taşıyıcısı olarak yaşatıldığını göstermektedir.

Müzikal açıdan ise geleneksel akordeon ve klarnet seslerinin vurmali çalgılar ve klavye eşlikleriyle birlikte kullanılması dikkat çekmektedir. Böylece türkü, geleneksel düğün ve eğlence ortamlarından taşınarak çağdaş kent müziği içerisinde yeniden dolaşıma sokulmuş ve yeni dinleyici çevrelerine ulaştırılmıştır.

1.5. Gayda İstanbul ve Elena Hristova / TRT Müzik (2012–2013)



Görsel 5. Gayda İstanbul & Elena Hristova- “Çifte Çifte Paytonları” icrası, TRT Müzik Yüzyıl da Geçse programı, Kurşunlu Han çekimleri, Üsküp/Makedonya (2012–2013).

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=cEHDGFoqf6M>

Eserin kurumsal bir medya tasarısı içindeki görünümü, TRT Müzik ekranlarında 2012–2013 yayın döneminde izleyiciyle buluşan *Yüzyıl da Geçse* adlı görsel-işitsel yayında karşımıza çıkmaktadır. Gayda İstanbul topluluğu ile

Elena Hristova'nın seslendirdiği bu çeşitlemede seslenilen kişi “Marikom” ve “Mari Marikom” biçiminde kullanılmıştır. Ekran künyesinde eser “Söz-Müzik: Geleneksel” ibaresiyle tanımlanmış; böylece eser resmî yayın künyesinde anonim olarak sunulmuştur.

İcra yeri olarak Üsküp'teki Osmanlı kent kültürünün simgelerinden Kurşunlu Han'ın seçilmesi, eserin kentsel köklerini görsel düzeyde de pekiştirmektedir. Çalışmanın yöntemsel zeminini oluşturan “hafıza mekânları” kuramı doğrultusunda değerlendirildiğinde (Nora, 1989, s. 7); geçmişte kentsel hareketliliğin, ticaretin ve faytonların merkez üssü olan tarihî bir kervansaray ortamında “Çifte Çifte Paytonları” ezgisinin asırlar sonra yeniden seslendirilmesi sıradan bir icra tercihi değildir. Bu icra, mimari hafıza ile somut olmayan müzik mirasının kurumsal bir yayın tasarısı eliyle bir araya getirilmesini ve kentsel yer belleğinin ses ve görüntü dünyasında sanatsal bir süreklilik köprüsüyle yeniden üretilmesini temsil etmektedir (Assmann, 2015).

1.6. Çalgiya İzmir (2017)



Görsel 6. Çalgiya İzmir- “Marikam (Çifte Çifte Paytonlar)” canlı sahne icrası (2017).

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=D7F1QsxR3DA>

Çalgiya İzmir tarafından seslendirilen bu çeşitleme, ortak Balkan-Osmanlı müzik mirasının çağdaş kent ortamındaki yeniden üretimlerinden biridir. Eserin künyesinde anonim olarak gösterilmesi, türkünün belirli bir besteciye değil ortak kültürel belleğe ait bir miras olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle kayıt, söz konusu müzikal mirasın günümüz kent müzisyenleri tarafından nasıl yaşatıldığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

İcra özellikleri bakımından en ayırt edici yönü çalgısal yapısında saklıdır. Cenk Bosnalı'nın sözlü ve vurmali çalgısına eşlik eden Salih Nazım Peker'in divane ile Salih Korkut Peker'in cümbüş icrası, eserin tarihsel olarak taşıdığı kentsel çalgı (çalgiya) yapısını çağdaş bir telli sazlar ortaklığına kavuşturmuştur.

Çağdaş bir tasarım olan akustik divane ile erken Cumhuriyet mirası kentsel tınılı cümbüşün kurduğu bu ortaklık, ezginin doğu-batı kaynaşması kimliğini çalgısal düzeyde yansıtmaktadır. Çalgiya İzmir, 1970’teki Nilüfer Hüner çeşitlemesinin oyunsu ve bireysel telif kırılmasının aksine eseri anonim çizgisinin kentsel köklerine sadık kalarak icra etmiştir.

Sözlerde seslenilen kişi adı, Osmanlı Türkçesindeki özgün yapısıyla doğrudan “Marikam” (“Ne dedim sana Marikam darılma bana amman”) olarak korunmuştur. İcrada Osmanlı kentsel ikram geleneğinin simgesi olan “okka okka lokumlar” dizesinin hemen ardından Balkan dünyevi kent kültürünün köklü söz katmanını oluşturan “şişe şişe konyakları içirdim sana” dizesine eksiksiz yer verilmiştir. Konyağın herhangi bir ayıklamaya uğramadan İzmir merkezli bu çağdaş akustik topluluk tarafından aynen seslendirilmesi; kentsel eğlence hafızasının göçmen toplulukların ve kentli müzisyenlerin ortak belleğinde ne denli esnek ve dirençli bir sanatsal süreklilik köprüsü inşa ettiğini göstermektedir.

1.7. Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu (2017)



Görsel 7. Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu — “Çifte Çifte Faytonları” resmî sahne icrası, Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Morfoloji Yerleşkesi (2017). Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=XWaTnxMUXPE>

“Çifte Çifte Paytonları” ezgi kalıbının Türkiye sahasındaki yolculuğu, popüler müzik piyasası ve devlet destekli resmî gösterimler doğrultusunda incelendiğinde, anonim sözlü geleneğin sınırlarını aşan çok katmanlı bir kimlik esnekliği sergilemektedir. Zührap Büyük’e ait sözlerin Nilüfer Hüner tarafından seslendirildiği 1970 tarihli kaydıyla yaşanan bireysel telif kırılmasının resmî ve kurumsal alandaki yansıması, eserin devletin resmî sanat organları eliyle sahneye taşınmasıyla gerçekleşmektedir.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu’nun 9 Şubat 2017 tarihinde Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi’nde verdiği konserde dikkat çekici bir kurumsal

tasarrufa gidilmiştir. Topluluk müzikal yapıda anonim TRT düzenini değil, Zührap Büyük’ün bireysel telif niteliği taşıyan karşılıklı konuşma örgüsünü aynen benimsemiştir.

Yapılan işitsel ve görsel çözümler sonucunda kurumsal icranın sergilediği dönüşümler şunlardır:

Topluluk 1970 tarihli plak kaydındaki söz yapısını korumuş; ancak özgün metindeki “Hayriye” özel adını kurumsal bir sanatsal dokunuşla “Kadriyem” biçimine dönüştürmüştür (“Çifte çifte faytonları getirdim sana / Getirdim sana Kadriyem darılma bana”). Buna karşın eserin bitişinde kadının erkeğin kimliğini kesinleştirdiği “Mustafa” adı (“Getir sen bana Mustafa olayım senin”) aynen korunmuştur.

Devlet eliyle desteklenen kurumsal bir topluluğun, belirli bir yerel gelenekten çıkmayan kentsel bir yaygın müzik metnini anonim bir halk mirası gibi algılayarak özel ismi dönüştürmesi ve sahnelemesi; “Çifte Çifte Paytonları” ezgisinin toplumsal hafızada esnek ve görevsel bir ortak kimlik yapısı olarak nasıl güçlü biçimde kökleştiğini gösteren açık bir toplumsal belge olarak değerlendirilebilir. Eserin anonim yapısı, resmî devlet sahnesinde bireysel telifli güncel bir kent metniyle kaynaşarak yeniden üretilmiştir.

2. Balkan Çeşitlemeleri

2.1. Edo Ljubić & His Gypsies-ABD’de Yayımlanan Erken Dönem Kaydı



Görsel 8. “Chifteh, Chifteh” — Edo. Lubich & His Gypsies, International Record Co., Katalog No. L-201 [Plak etiketi fotoğrafı]. Kaynak: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gHyOIT6RoI4>

Kayıt, International Record Co. tarafından L-201 katalog numarasıyla yayımlanmıştır (UC Santa Barbara Library, t.y.). ve ulaşılabilen çevrim içi verilerde 1940’lı yıllara tarihlendirilmektedir. Plak etiketinde eser “Chifteh, Chifteh - Yugo-Gypsy Song” (Yugoslav Çingene Şarkısı) olarak adlandırılmıştır. Bu pazarlama başlığı, dönemin Amerikan plak endüstrisinin yabancı müzikleri türlerine ayırma alışkanlığını yansıtmaktadır. İcracının Yugoslavya kökenli

olması gerekçesiyle eser bir “Yugoslav Çingene şarkısı” gibi sunulmuştur. Oysa söz konusu ezgi, Balkanlar’da Türklerin, Makedonların ve Romanların ortaklaşa yaşattığı, erken kayıtlarında Türkçe sözlerle karşılaşılacak anonim bir halk türküsüdür. Etiketin içeriğe göre değil alışverişin işleyişine göre şekillendiğini gösteren bu durum, çeşitleme araştırması açısından da dikkat çekici bir bulgudur. Eserin ölçüsü 9/8’lik aksaktır. Sözler bakımından sonraki tüm çeşitlemelerden bütünüyle ayrışan Ljubić çeşitlemesi, Türkçe dizelerle başladığı eserde bilmediği ya da anımsamadığı bölümleri kendi dil evreni unsurlarıyla tamamlamıştır. Kaydın ses niteliğinin sınırlı olması nedeniyle aşağıdaki aktarım, işitmeye dayalı yaklaşık bir çözümleme olarak değerlendirilmelidir. Kayıt dinlendiğinde şu dizeler seçilmektedir:

Çifte çifte paytonlari nandırın duşa ah ahah

Nandırın duşa payto nanani nandırın duşa ah amman

Sözlerde geçen duşa sözcüğü, Balkan dillerinde “can, ruh, sevgili” anlamına gelen ve yaygın biçimde kullanılan bir sevgi sözüdür. Nandırın, payto nanani gibi heceler dilsel bir anlam taşımayıp 9/8’lik aksak ölçünün vuruşlarını doldurmaya yönelik eklemeler gibi görünmektedir. Bu yapı, Öz ve Gök’ün (2026) çeşitleme yaklaşımıyla doğrudan örtüşmektedir. Söz konusu yönelim bir eksiklik olarak değil, sözlü geleneğin öteden beri bilinen bir icra biçimi olarak düşünülebilir (Pennanen, 2008, ss. 128-133).

Kaydın önemi iki açıdan belirginleşmektedir. Bunlar türkünün söz kimliğinin henüz tek bir kalıba girmediğini göstermesi ve eserin Atlantik’i aşarak Kuzey Amerika’daki Yugoslav göçmen topluluğunun hafızasına kadar ulaştığını ortaya koymasındır.

2.2. Narodni Orkestar Jašarević — Çalgısal Çeşitleme (1960’lar–70’ler)



Görsel 9. Narodni Orkestar Jaška Jašarević — “Чифте, чифте пайтонлари”
YouTube video görseli [Arşiv fotoğrafı]. Kaynak: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Gskcmg7pbaE>

Sözlü kültür ürünlerinin sınırları aşan yayılımı, onların zaman zaman sözlerinden tamamen sıyrılarak yalnızca çalgısal bir kimlikle ortak hafızada yaşayabildiğini göstermektedir. Ses kayıt arşivlerinde “Народни Оркестар Јашка Јашаревића- Чифте, чифте пажтонлари” başlığıyla tescillenen ve eski Yugoslavya (SFRJ) dönemi analog kayıt özelliklerini taşıyan bu icra, söz konusu durumun müzik kültürü bakımından dikkat çekici örneklerinden biridir. Kayıta adı geçen Narodni Orkestar RTV Sarajevo, SFRJ dönemi boyunca RTV Saraybosna bünyesinde çalışmalarını sürdürmüş ve Balkan halk müziği dağarını düzenli olarak kayıt altına almış resmî bir radyo orkestrasıdır (Discogs, t.y.).

Balkan kent müziğinin geleneksel çalgı (çalgija) üslubunu yansıtan bu kayıtta, akordeon ve klarnet soloları ön plana çıkmaktadır. Eser, çok yavaş başlayıp giderek hızlanan bir seyir izlemektedir. Sözlerin yer almadığı bu çalgısal icrada bile ezginin ayırt edici ve tanınabilir yapısını koruması; “Çifte Çifte Paytonları” ezgisinin sözlü kültürden bağımsız, kendine has derin bir kültürel anlam ve hafıza taşıdığını düşündürmektedir.

2.3. Ansambl Biljana — Makedonya (1978)



Görsel 10. Ansambl Biljana Ohrid — Jugoton CAY-574 kaset kapağı ve eser listesi (1978),
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=xuab8tRDBtw>

Makedonya'nın Ohrid kenti kökenli Ansambl Biljana tarafından söylenen ve dönemin saygın Yugoslavya devlet plak şirketi Jugoton tarafından 1978 yılında kaset formatında çıkarılan icra; eserin Balkan-Osmanlı kent kültüründeki yaygın ve şenlikli yapısını (çalgija / çalgı üslubu) en duru biçimde yansıtan kayıtlardan biridir. Kaset parça listesinde eser “Çifte, çifte pajtonları” başlığıyla, düzenlemesi A. Bajrami imzasıyla kayıtlıdır. Eserin bu çeşitlenmesinde sözler, belirgin bir kentsel eğlence anlatımı sunan dört bölüm (dörtlük) üzerine kuruludur:

*Çifte çifte paytonlari getirdim sana
 Ne dedim sana Marikam darılma bana amman
 Okka okka lokumlari getirdim sana
 Ne dedim sana Marikam darılma bana amman
 Şişe şişe konyaklari içirdim sana
 Ne dedim sana Marikam darılma bana amman
 [Keman doğaçlama solo]
 Soora soora çok muhabbet darıldın bana
 Ne dedim sana Marikam almadın beni*

Müzikbilimsel çerçevede ve halk bilimi açısından bu söz yapısında dikkat çeken birkaç kuramsal boyut öne çıkmaktadır:

“Marikam” hitabındaki iyelik eki (-m) korunmuş, eserin özgün hitap biçimi esnetilmeden sürdürülmüştür. “Amman” ünleminin dörtlük sonlarındaki serbest kullanımı sözlü kültürün icra esnasındaki esnekliğine işaret eder. Dördüncü dörtlükteki “soora soora” (sonra sonra) ifadesi ise bugün Türkiye Trakyası ağızlarında da aynen yaşayan ve zaman dilimindeki ilerlemeyi vurgulayan uzatmalı yerel söyleyiş özelliğiyle tam bir dilsel ortaklık göstermektedir.

Metnin en belirleyici kırılma yeri üçüncü dörtlükte karşımıza çıkan “şişe şişe konyaklari içirdim sana” dizesidir. Konyak imgesi, TRT’nin Türkiye merkezli halk müziği derlemelerinde yer almayan, buna karşın Balkan coğrafyası çeşitlemelerinde oldukça tutarlı biçimde karşılaşılan bir kentsel öğedir.

Klasik Osmanlı-Türk halk şiiri anlatısında sevgiliye sunulan ikramlar genellikle “üzüm, bade, mey” gibi bilinen bağ kültürü öğeleri üzerinden biçimlenirken Ansambl Biljana çeşitlemesinde bu geleneksel yapının yerini “konyak” gibi bir damıtılmış içkinin alması, bütünüyle bir kültürel kopuşu değil; topluluğun kendi gündelik yaşam alışkanlığını ve kent kültürünü ortak müzikal zemine doğal bir bağ ile ekleme becerisini göstermektedir.

Dolayısıyla 1978 tarihli bu kurumsal kayıt, “Çifte Çifte Paytonları” ezgisinin Balkanlar’daki çok kültürlü kent hafızasında toplulukların kendi kimlik ve yaşam alanlarına göre sözleri nasıl canlı ve değişken bir biçimde yeniden üretebildiklerinin açık bir belgesi olarak değerlendirilebilir.

Bu kültürel tepki, Rumeli türkü geleneğinin başka örneklerinde de görülmektedir. “Vardar Ovası” türküsünün TRT Dağar No. 4022’deki sözlerinde bağlantı bölümü “Kazanamadım sıla parası” biçiminde yer almaktadır. Müzeyyen Senar’ın icrası ise aynı dizeyi “Kazanamadık rakı parası” olarak seslendirir; Candan Erçetin’in güncel söyleyişinde ise TRT notasındaki “sıla parası” biçimine dönülmüştür. Burada da içki imgesi (rakı) ile özlem imgesi (sıla) arasında gidip gelen bir söz esnekliği gözlemlenmektedir. Topluluğun ya

da icracının kimliği hangi sözcüğün öne çıkacağını belirlemektedir. “Çifte Çifte Paytonları”ndaki konyak-şerbet-üzüm dönüşümü ile bu örnek, aynı yapısal işleyişin, içki imgesinin kültürel kimliğe göre yeniden biçimlenmesinin Balkan-Rumeli türkü geleneğinde düzenli bir doku oluşturduğunu ortaya koymaktadır (Yahya Kaçar, 2008, ss. 217-234).

2.4. Kevser Ketî Selimova — Yugoslavya (1983)



Görsel 11. Kevser Ketî Selimova — Hajda, Hajda, Di Hajda albümü, 1983 [Kaset kapağı], Kaynak: <https://www.discogs.com/release/10372237-Kevser-Keti-Selimova-Hajda-Hajda-Di-Hajda>; <https://www.youtube.com/watch?v=CuYsqP6gI5g>

“Çifte Çifte Paytonları” ezgi mirasının Yugoslavya sahasındaki resmî kurumsal kayıtlarından biri, 1983 yılında kaset olarak basılan Kevser Ketî Selimova albümünde yer almaktadır. Matbu kaset kartonundan doğrulandığı üzere eser, albümün B yüzünün dördüncü sırasında “Çifte, Çifte” adıyla tescillenmiştir. Eserin söz düzenlemesi Radmila Todorović’e, müzikal düzenlemesi ve yapımı ise Dragan Knežević’e aittir.

Yapılan işitsel ve dilbilimsel çözümlemeler bu çeşitlemenin şu belirgin özelliklerini ortaya koymaktadır:

Eserin ilk üç dörtlüğü Radmila Todorović tarafından kaleme alınan Slav dili bağlamında yazılan sözlerle ilerlerken çalgısal ara geçişin ardından gelen kapanış dörtlüğünde doğrudan eserin geleneksel Türkçe söz kalıbına geçiş yapılmaktadır. Bu yapı, tek bir icra içinde iki ayrı dilsel katmanın bir arada varlığını somutlaştıran özgün bir örnek olması bakımından dikkat çekicidir. Slavca dörtlüklerde “Çifte, çifte, brzi konji” (çifte çifte hızlı koşum atları) ve “Puka leblebija” (patlamış leblebi) gibi dizeler yer almakta; eserin son dörtlüğünde ise geleneksel Türkçe kentsel söz örgüsü ve seslenilen kişi adı, söyleyiş aslına sadık kalınarak aynen seslendirilmiş ve parça bu şekilde tamamlanmıştır.

Okka okka lokumları yedirdim sana, amman

Yedirdim sana Marikam, darılma bana...

Bu çeşitleme, ezginin Balkan coğrafyasında nasıl çok dilli ve çok kültürlü bir zemine oturduğunu; toplulukların kendi dil ve imgelem dünyalarını ortak

bir ezgi kalıbına nasıl doğal bir biçimde bağladıklarını belgeleyen önemli bir örnektir.

2.5. Ansambl Samuil — Kuzey Makedonya (1990’lar)



Görsel 12. Ansambl Samuil- “Çifte, çifte pajtoni”, Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=mpZ-N9yUJ1o>

Kuzey Makedonya’nın Manastır (Bitola) şehrinin geleneksel kent ezgileri dağarını yaşatan topluluklarından biri olan Ansambl Samuil tarafından seslendirilen bu çeşitleme, eserin Balkanlar’daki kurumsal yayın arşivlerindeki yerini ortaya koymaktadır. Görüntü ve ses kayıt özellikleri bakımından 1990’ların ikinci yarısı ile 2000’lerin başına tarihlenen ve Makedonya devlet/yerel televizyon stüdyolarındaki analog ses ve görüntü kayıtlarına dayanan bu icra hem dilsel esneklik hem de çalgı dünyasındaki süreklilik açısından dikkat çekici veriler sunmaktadır.

Eserin bu çeşitlemesinde sözler, Ansambl Biljana (1978) yorumuyla büyük ölçüde örtüşmekle birlikte küçük yerel söyleyiş farklılıkları da vardır. İstanbul Türkçesindeki ağırlık ölçüsü birimi olan “okka okka” ifadesi, bu yerel icranın ağız özelliğine bağlı olarak “oka oka” biçiminde kısaltılmıştır. Önceki kent çeşitlemelerinde iyelik ekiyle korunan “Marikom” veya “Marikam” hitabı, bu icrada aidiyet ekinden bütünüyle arındırılarak doğrudan “Marika” biçimine dönüştürülmüştür (“Ne dedim sana Marika darılma bana amman”).

“Şişe şişe konyakları içirdim sana” dörtlüğünün hiçbir sansüre uğramadan eksiksiz korunması; konyak imgesinin yalnızca Ohrid değil, Manastır kent halk bilimine de eğlence kültürünün yerleşik ve kalıcı bir söz bileşeni olduğunun kültürel göstergesi olarak değerlendirilebilir.

İcranın müzikbilimsel açıdan en ayırt edici yönü çalgısal düzeninde gizlidir. Eserin giriş sololarında, ara geçişlerinde ve bitişlerinde cümbüşün baskın bir solist çalgı olarak konumlandırılması dikkat çekicidir. Erken Cumhuriyet

dönemi Türkiye'si'nde icat edilen, ancak kısa sürede sınırları aşarak özellikle Makedonya ve Kosova hattındaki Balkan kent müziğinin (çalgija / çalgı) vazgeçilmez bir rengi hâline gelen cümbüşün, akordeon ve keman gibi Batılı çalgılarla kurduğu bu çok sesli ortaklık, “Çifte Çifte Paytonları” ezgisinin kentsel eğlence bağlamındaki Osmanlı-Türk kültürel mirasını ses dünyasında nasıl doğal bir biçimde koruduğunu gösteren çalgı bilimsel bir belge olarak düşünülebilir.

2.6. Makedonski Melos / Mister Company (1998)



Görsel 13. Makedonski Melos- Ej Kafano albüm kapağı (Mister Company, 1998),

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=9cKGvYkKFfU>

Üsküp merkezli Mister Company şirketi tarafından yapımcılığı yürütülen ve resmî olarak 16 Ocak 1998 tarihinde Ej Kafano (Ey Meyhane) adlı albüm kapsamında çıkarılan Makedonski Melos çeşitlemesi eserin Balkanlar'daki dilsel kırılma, söyleyiş yabancılaşması ve kurumsal görsel-işitsel kayıt akışını gösteren en aydınlatıcı örneklerden birini sunmaktadır. The Orchard Enterprises aracılığıyla çevrimiçi küresel ağlara taşınan bu kayıt, eserin yapısal çözülüş basamaklarını tam olarak 20. yüzyılın sonundaki Balkan piyasa müziği ortamına yerleştirmektedir.

Söz konusu icra hem kültürel öğelerin yerelleşmesi hem de dilin işitsel kalıplara dönüşerek çözülmesi açısından iki önemli kuramsal boyuta sahiptir. Ansambl Biljana (1978) ve Ansambl Samuil (1990'lar) çeşitlenmelerinde kentsel eğlence simgesi olarak görülen konyak içkisinin yerini bu icrada “mastika rakısı” almıştır (“Şişe şişe mastikları içirdim sana”). Balkanlar'ın, en belirgin anasonlu geleneksel içkilerinden olan mastikanın söz örgüsüne eklenmesi eserin Osmanlı kentsel eğlence kalıbının, yerel toplulukların gündelik sosyalleşme alışkanlıklarıyla sözcük düzeyinde nasıl yeniden yerleştirildiğini kültürel açıdan doğrulamaktadır.

Çeşitlemenin halk bilimi açısından en dikkat çekici yönü, bağlantı bölümündeki dilsel sapmadır. İcrada “darıldın bana” dizesi, işitsel bir

bozulmayla “barıldın sana” biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşümde iki ayrı söyleyiş kayması iç içe geçmektedir. Burada “d” ünsüzü “b”ye evrilmiş, “bana” birinci tekil şahıs zamiri ise “sana” ikinci tekil şahıs zamerine kaymıştır. Sonuç olarak hem geleneksel anlamsal yön hem de cümledeki özne-nesne ilişkisi bütünüyle tersine dönmüştür.

Öz ve Gök’ün (2026, s. 368) çeşitleme yaklaşımı bu yapısal çözölmeyi açıklamak için elverişli bir çerçeve sunmaktadır. Sözler, dilbilimsel bir anlam bütünü olarak değil, kaynak dile yabancı icracılar tarafından yalnızca “işitsel kalıplar” olarak ezberlendiğinde sözlü aktarım zincirinin her halkasında söyleyiş kaymaları birikerek yapısal bozulmalara yol açmaktadır.

Bu gözlem, 1940’lardaki Edo Ljubić kaydıyla karşılaştırıldığında bir kavramsallaştırma olanağı tanımaktadır. Kaynak dile yabancılık ortak paydasında buluşan bu iki icradan Ljubić, sözlerin tamamına hâkim olmadığı bölümleri kendi dil evreninden bilinçli ve yaratıcı bir doldurmayla yer değiştirerek okurken 1998 tarihli Makedonski Melos çeşitlenmesinde Türkçe sözcükler farkında olunmayan, bilinçsiz bir söyleyiş çözölmüne uğramıştır.

2.7. Vera/Ljuboјna, Gamze Matracı, Mecit Şenol (2016)



Görsel 14. Vera/Ljuboјna, Gamze Matracı ve Mecit Şenol- Tek Rumeli TV & Tera TV ortak yılbaşı programı sahne performansı (2016). Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=KyKxEa5izw>

Eserin Balkanlar ile Türkiye arasındaki çağdaş müzik etkileşimindeki canlılığı 2016 yılında gerçekleştirilen bir ortak yapımda somutlaşmaktadır. Türkiye’den Tek Rumeli TV ile Kuzey Makedonya’dan Tera TV’nin ortak yılbaşı programı kapsamında Kuzey Makedonyalı Ljuboјna topluluğunun solisti Vera ile Gamze Matracı ve Mecit Şenol tarafından seslendirilen bu çeşitleme, program künyesinde eserin “Manastır (Bitola) yöresine ait bir Türkçe eser” olarak tanıtılması bakımından, çalışmanın başında ele alınan Manastır-Üsküp-

Selanik hattındaki tarihsel coğrafya çizgisini doğrudan desteklemektedir.

Söz konusu icrada seslenilen kişinin Arif Şentürk çeşitlemesinde de görüldüğü üzere göçmen ağzının ortak yapısına uyumlu biçimde “mari kız” olarak kodlanması, eserin Türkiye’deki Rumeli göçmen dağı ile Balkanlardaki yerel Türkçe söyleyiş uygulamaları arasındaki akışkan geçişliliği bir kez daha doğrulamaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde dilbilimsel kökenleri incelenen “mari” ünlemi ile doğrudan Türkçe olan “kız” sözcüğünün bu ortaklığı iki coğrafya arasındaki kültürel sürekliliğin yaşayan bir belgesidir. Bununla birlikte, 1978 tarihli Jugoton kaydından itibaren izlenebilen ‘şişe şişe konyakları içirdim sana’ dizesinin 2016 tarihli bu icrada da korunması, konyak imgesinin Manastır ve Ohrid çevresindeki kent eğlence kültürüyle ilişkilendirilen kalıcı söz unsurlarından biri olduğunu düşündürmektedir.

2.8. Baklava / Makedonsko Selo (2016)



Görsel 15. Baklava- “Makedonsko Selo” şenlik icrası, Üsküp/Makedonya (2016), Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=tKZ4M_Nl8y4

Eserin 21. yüzyıl Balkan halk müziği ortamındaki yeniden üretimi, 2016 yılında Üsküp yakınlarındaki Makedonsko Selo’da düzenlenen bir şenlik kapsamında Baklava grubu tarafından gerçekleştirilen canlı icrayla somutlaşmaktadır. Geleneksel mimariyi canlandırmak üzere tasarlanmış bu yerde, kökeni Osmanlı kent merkezlerine dayanan Türkçe bir eserin başat bir icra olarak sunulması, ezginin kentsel bellek katlarını korurken çağdaş kültürel ortama nasıl bağlandığını göstermektedir.

Topluluğun solisti Elena Hristova’nın yorumunda seslenilen kişi “moru Marika” biçiminde seslendirilmektedir. Balkan dillerinin ortak ünlem kalıbı olan ve samimiyet bildiren “mori/moru” ifadesinin Türkçe söz dizimi içinde “Marika” adının başına yerleşmesi, dilsel bir melezleşme örneğidir. Bu

durum, sözün ses yapısının yerel ağız devinimleriyle nasıl harmanlandığını göstermektedir. Bağlantıda beliren “oppa” ünlemi ise Türkçedeki “hop, hoppa” karşılıklarıyla görevsel bir koşutluk taşır ve oyun ortamlarında coşkuyu dile getiren ortak bir Balkan seslenişidir. Kayıt, şenlik ortamındaki anlık bir kesit sunduğu için ağırlıklı olarak belgesel ve halk bilimsel değeriyle değerlendirilmektedir.

2.9. Calgii Merak (2021)



Görsel 16. Calgii Merak Topluluğu- “Çifte Çifte Paytonlar” sivil sahne icrası, Kuzey Makedonya (2021). Kaynak: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=W-lvWxKr7eg>

“Çifte Çifte Paytonları” ezgi mirasının Kuzey Makedonya sahasındaki geleneksel kent müziği (çalgija) üslubuna dayanan çağdaş ve sivil bir yeniden üretimi, 15 Ocak 2021 tarihinde çevrimiçi ortamlara aktarılan Calgii Merak (Чалгии Мерак) topluluğunun icrasıyla belgelenmektedir. Kurumsal ses düzenlemelerinden ve piyasa müziği alanının kazanç amaçlı karışmalarından uzak, tamamen sivil bir sahne ortamında akustik çalgı bilinciyle kaydedilen bu icra eserin yaşayan halk kültüründeki doğal ortamını göstermesi bakımından önemli bir belgesel değere sahiptir.

Yapılan çalgısal çözümlemeler ve söz incelemeleri sonucunda bu çeşitlemenin sergilediği yapısal katmanlar şunlardır:

Çeşitlemenin halk bilimi açısından en dikkat çekici yönü ikinci dörtlükteki kentsel kültürel ögenin değişimidir. Ansambl Biljana (1978) çizgisinden itibaren kurumsal kayıtlarda kentsel eğlence simgesi olarak tescillenen “konyak” imgesi, Calgii Merak’ın bu sivil icrasında yerini doğrudan “rakı” imgesine bırakmıştır:

Çifte çifte paytonları getirdim sana / Ne dedim sana Marikam darıldın bana amman

Şişe şişe rakıları içtirdim sana / Ne dedim sana Marikam darıldın bana amman

Okka okka lokumları yedirdim sana / Ne dedim sana Marikam darıldın bana amman

Balkan coğrafyasının ve Osmanlı-Türk meyhane dünyasının en belirgin dünyevi içki kalıplarından biri olan rakının Makedon icracıların sivil dağarında bu şekilde kendiliğinden sözlere katılması eserin kentsel eğlence kalıbının yerel toplulukların gündelik kaynaşma ortamlarıyla kelime düzeyinde nasıl akışkan biçimde yerleştirildiğini kültürel açıdan doğrulamaktadır.

İcranın müzikbilimsel açıdan en ayırt edici yönü, doğrusal ve yalıtılmış tek bir eser yerine geleneksel bir zincirleme ezgi geleneği içinde kurulmuş olmasıdır. Topluluk “Çifte Çifte Paytonları” ezgisini geleneksel 9/8’lik aksak tartım yapısıyla icra ettikten sonra durmaksızın ve doğal bir geçişle bir diğer Makedon halk ezgisi olan “Ja izlezi stara majko” (Çık Dışarı Yaşlı Anne) ezgisine bağlanmaktadır. Müzikal belleğin bu şekilde sivil bir eğlence ortamında zincirleme olarak birbirine bağlanması, eserin durağan değil Balkanlar’daki ortak kentsel dağarın yaşayan bir parçası olduğunu göstermektedir.

3. Kırım Tatarları Çeşitlemesi

3.1. Asan Bilâlov / ATR (2016)



Görsel 17. Asan Bilâlov- “Çifte-Çifte Faetonları” icrası, ATR Televizyonu stüdyo icrası, Kırım (2010’lar). Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=D1bLb2Ky910>

“Çifte Çifte Paytonları” ezgi kalıbının coğrafi ve kültürel akışkanlığı, Kırım Tatarlarının bağımsız yayın organı ATR televizyonunda yayımlanan Asan Bilâlov icrasıyla Türkçe söz geleneğinin ulaştığı en doğu ve simgesel sınır noktasını ortaya koymaktadır. Bölgesel halk biliminde “Çifte-Çifte Faetonları” adıyla tescil edilen bu çeşitleme eserin yalnızca Balkanlar ve Türkiye sınırlarında

değil Karadeniz'in kuzeyindeki Tatar sahasının kentsel hafızasında da güçlü bir zemin bulduğunu göstermektedir.

Söz konusu Kırım Tatar çeşitlemesi dilsel, söyleyişsel ve toplumsal-kültürel açıdan şu özgün katmanları barındırmaktadır:

Eserin bağlantı yapısında yer alan “darıldın bana” ifadesindeki birinci tekil şahıs yönelme zamiri, Kırım Tatarcasının kendine has söyleyiş yapısına uygun olarak “darıldın mana” biçimini almıştır. Bu yerel söyleyiş uyumu, ezginin ulaştığı yeni coğrafyadaki dilsel kaynaşmanın en açık dilbilimsel göstergesidir. Başat çeşitlemelerde tutarlı biçimde “getirdim” eylemiyle kurulan kültürel varlık aktarımı, bu icrada “yolladım” biçimine evrilmiştir. Bu eylem seçimi eserin göç, sürgün ve coğrafi uzaklık hafızasına sahip Kırım Tatar ortak belleğinde “yol, ayrılık ve uzaktan hediye gönderme” alışkanlıklarıyla yeniden anlamlandırıldığını düşündürmektedir.

Çeşitlemenin müzikbilimsel açıdan en belirgin kırılma noktası dördüncü dörtlükteki kültürel öğede gizlidir. Makedonya ve sivil Türkiye çeşitlemelerinde dünyevi kentsel eğlence kültürünün yerleşik simgeleri olarak karşımıza çıkan “konyak” veya “rakı” imgeleri, bu Müslüman topluluğun icrasında bütünüyle elenmiştir. Bilâlov bu dizeyi geleneksel ikram kültüründe yaygın bir alkolsüz içecek olan ‘şerbet’ imgesiyle yer değiştirerek okumuştur. İcranın söz varlığı bütünüyle çözümlendiğinde bu yapısal uyum açıkça görülmektedir:

Çifte çifte faytonları getirdim sana / Ne dedim sana amman darıldın mana amman

Okka okka lokumları yolladım sana aman / Ne dedim sana amman darıldın mana amman

Sepet sepet yüzümleri getirdim sana / Ne dedim sana amman darıldın mana amman

Şişe şişe şerbetleri içirdim sana amman / Ne dedim sana amman darıldın mana amman

Bu söz değişimi, toplumsal kimlik ve dinî aidiyet unsurlarının anonim bir türkünün söz örgüsünü kelime düzeyinde nasıl dönüştürebildiğini gösteren önemli bir halk bilimi verisi olarak değerlendirilebilir.

4. Kumçiftliği Gagauzları: “Mari Kero”

4.1. Tarihsel Arka Plan (Edirne Gagauzları)

Türkçe konuşan Ortodoks Hristiyan bir topluluk olan Gagauzlar, Cumhuriyet öncesi dönemde Doğu Trakya bölgesinde, özellikle Edirne ve çevresindeki köylerde yerleşik bir yaşam sürdürmüşlerdir. Türkiye-Yunanistan nüfus mübadelesi sözleşmesine giden dönemde Yunanistan’a göç etmek zorunda kalan bölge Gagauzlarının çocukları ve torunları, günümüzde Batı Trakya’nın Meriç (Evros) bölgesindeki Kumçiftliği’nde (Orestiada) ve Bulgaristan sınırlarında

yaşamaktadırlar (Kaşıkçı, 2025, ss. 53–55).

Kösemihal (1937, ss. 346-347), ünlü Türkolog Tadeusz Kowalski'nin Gagauz türkülerini Osmanlı-Türk halk musikisiyle karşılaştırmalı çözümlemesine atıfla, Gagauz müzik geleneğinin Türk halk musikisiyle derin bir yapısal akrabalık taşıdığı belirlemesini yapmaktadır. Bu belgelemenin halk kültürü ve somut olmayan mirasa dair boyutlarını bütüncül olarak işleyen saha araştırmaları topluluğun tarihini, dilini ve kültürünü kapsamlı biçimde ortaya koyarken (Kaşıkçı, 2021; 2023), Filippidou'nun Kumçiftliği'nde yürüttüğü alan araştırması topluluğun oyun ve müzik dağırını kimlik arayışı açısından ele almakta; iki ayrı müzikal dağırın topluluk içinde nasıl yan yana işlediğini incelemektedir (Filippidou, 2011).

4.2. “Mari Kero”: Söz Örgüsü ve Sosyo-Kültürel Anlam

Bu dağırın en belirgin örneği olan “Mari Kero” adındaki her iki sözcük, topluluğun sınır ötesi kimliğini dil katları üzerinden yansıtan karma bir bileşim oluşturmaktadır. “Mari”, Balkan dillerinin ortak seslenme ünlemleri arasında yer almakta olup birçok Balkan dilinde belgelenmiştir (Joseph, 1997, s. 255). “Kero” ise bu coğrafyada Türkçe konuşan Ortodoks Hristiyan topluluklarında kullanılagelen özgün bir kadın adıdır (Kaşıkçı, 2021). Dolayısıyla “Mari Kero” yalnızca sıradan bir seslenilen kişi adı değil; Balkan seslenme geleneğiyle şahıs adı kültürünün birleştiği, Kumçiftliği Gagauzlarına özgü bir kimlik ifadesidir.

Ezginin sivil icrasındaki özgün söz örgüsü beş bölümden oluşmaktadır:

*Bulgariya sınırında ben buldum seni Mari Kero / Ne dedim sana Mari Kero
darıldın bana*

*Boynundaki altınları ben aldım sana Mari Kero / Ne dedim sana Mari Kero
darıldın bana*

*Kolundaki beleziyi ben aldım sana Mari Kero / Ne dedim sana Mari Kero
darıldın bana*

*Ayaandaki papuçları ben aldım sana Mari Kero / Ne dedim sana Mari Kero
darıldın bana*

*Avuç avuç fıstıkları ben aldım sana Mari Kero / Ne dedim sana Mari Kero
darıldın bana*

MARİ KERO

♩ = 100

Bul - ga - ri - ya sı - nı - rın - da ben bul - dum se - ni Ma - ri Ke - ro

Ne de - dim sa - na Ma - ri Ke - ro da - rıl - dın ba - na da - rıl - dın ba - na

Görsel 18. Mari Kero, Yöre: Kumçiftliği (Orestiada), notaya alan: Evrim Kaşıkçı

Bu sözler, incelenen Balkan ve Türkiye çeşitlemelerinden bazı temel yapısal özellikleri bakımından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Açılış dizesindeki “Bulgariya sınırında ben buldum seni” ifadesi, topluluğun mübadele öncesi Doğu Trakya’daki (Osmanlı dönemi Edirne vilayeti) tarihsel yaşam alanını ve kentsel sınır hareketliliğini doğrudan göstermektedir. Türkü söylenirken yerin anılmasıyla ortak yer belleği her defasında yeniden üretilmekte ve yenilenmektedir. Halk kültürü ile kültürel çevre arasındaki bu bağ, halk bilimindeki yer belleği yaklaşımlarıyla ilişkilendirilebilir (Oğuz, 2007, ss. 30-32).

TRT No. 3093 (Havva Karakaş) çeşitlemesinde yalnızca tek bir bölümde beliren “ben aldım sana” dizesi, burada bütün sözlerin ana omurgasını ve tartımsal yapısını oluşturmaktadır. Kültürel öğeler ve hediyeler listesi de bütünüyle yerelleşmiştir. Diğer çeşitlemelerde görülen lokum, üzüm, badem şekeri, rakı veya konyak gibi kentsel ikram ve eğlence öğeleri bu metinde yer almazken yerini “altın”, “bilezik (belezi)”, “pabuç” ve “fıstık” gibi kentsel düğün alışverişlerini ve çeyiz unsurlarını yansıtan kültürel varlıklara bırakmıştır. “Bilezik” kelimesinin Gagauz ağzındaki söyleyişi olan “belezi” ve “ayağındaki” kelimesinin yerel bükümü olan “ayaanda” ifadeleri, söz örgüsünün Gagauzca konuşulan özgün bir sivil ortamda biçimlendiğinin en güçlü içsel dilbilimsel göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

Yukarıdaki bulgular birlikte değerlendirildiğinde Mari Kero çeşitlemesinin, çalışmada incelenen diğer örneklerden farklı olarak yalnızca bir seslenme biçimi ya da söz değişimi sunmadığı görülmektedir. Bu çeşitleme; yer adları, kişi adları, ağız özellikleri ile düğün ve çeyiz kültürüne ait maddi unsurları topluluk hafızasıyla birlikte aynı söz örgüsü içerisinde bir araya getirmektedir. Bu yönüyle Mari Kero, “Çifte Çifte Paytonları” türküsünün yalnızca yerel bir çeşitlemesi değil, Kumçiftliği Gagauzlarının tarihsel belleğini, kültürel

aidiyetini ve müzikal yorum anlayışını taşıyan özgün bir kültürel ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

4.3. ET-3 Yayını ve Kurumsal Belgesel Arşiv (2005)

Yunan devlet televizyonu ET-3, Kasım 2005'te George Melikis'in hazırlayıp sunduğu, geleneksel müzik kültürlerini belgeleyen “Káthe tópos kai tragoúdi” (Her Yer ve Şarkısı) programının Kumçiftliği (Orestiada) özel bölümünde “Mari Kero” türküsünü yerinde kayıt altına almıştır. Sunucu Melikis'in yayının başındaki giriş konuşmasının ardından türkünün resmî adı ekranda Yunanca harflerle belirir ve oyunlu icra başlar. Bu kayıt, türkünün adını kurumsal ve görsel olarak tescil etmesi, Gagauzların müzik geleneğini 21. yüzyılda da canlı biçimde sürdürdüğünü belgelemesi bakımından birinci derecede müzikbilimsel belge değeri taşımaktadır.



Görsel 19. Kumçiftliği Gagauzlarının ET-3 Televizyonundaki “Mari Kero” Hora İcrası (2005), Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjp11d53qHs>

Kayıtta topluluğun yaşlı kadınlarının türküyü grup hâlinde söylerken diğer topluluk üyelerinin geleneksel giysilerle icraya eşlik ettiği görülmektedir. Kadın ve erkeklerin birlikte icra ettiği bu türkölü halk oyunu “hora” biçiminde olup 9/8’lik aksak usulde, 2+2+2+3 düzum yapısında oynanmaktadır. Bu görüntü, türkünün topluluk içindeki işlevini açıkça ortaya koymaktadır: “Mari Kero” yalnızca dinlenen bir türkü değil, bedensel ve toplumsal olarak da yaşatılan bir gelenektir.



Görsel 20. Mari Kero İcrasında Kumçiftliği Çalgıcıları (2005), Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjp11d53qHs>

4.4. Beşalma Ziyareti: Anlık İşlevsel Çeşitlenme (2009)

Kumçiftliği Gagauzlarının Gagauz Yeri Özerk Bölgesi'ndeki Beşalma köyüne yaptıkları 13 Kasım 2009 tarihli ziyarette topluluk, “Mari Kero”nun ezgisi üzerine yeni sözler kaleme almış ve bu sözlerle türküyü Beşalma’da seslendirmiştir (Kaşıkçı, 2021, s. 74).



Görsel 21. Kumçiftliği Gagauzlarının Moldova Gagauz Yeri Beşalma Köyü Gagauzlarıyla Buluşma Anı (2009). Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=N8eo8mj-Gug>

Moldoviya Bendersinde biz bulduk sizi / Çok sevindik ani bulduk kardaşlarımızı

Siz Gagauz biz Gagauz bir kanımız var / Çok sevindik ani bulduk kardaşlarımızı

Seslendirmede yer alan “ani” sözcüğü Gagauzca “ki/çünkü” anlamına gelmekte ve sözün dilsel yapısını korumaktadır. Aynı ezgi çerçevesi ve bağlantı kalıbı korunmuş; yalnızca sözler bu özel buluşma için yeniden yazılmıştır. Bu uygulama, Öz ve Gök’ün (2026, s. 368) çeşitlenme yaklaşımındaki temel savla örtüşmektedir. Ezgi kalıbı değişmeden kalırken söz, topluluğun anlık gereksinimine ve ortama göre yeniden üretilmiştir. “Mari Kero”nun donmuş bir arşiv parçası değil, her yeni ortamda yeniden üretilen canlı bir gelenek olduğunun en somut kanıtı bu 2009 buluşması olarak gösterilebilir.

Tartışma

Çizelge 3. Söz Dönüşümü ve Kimlik Göstergeleri

İcra / Kayıt	Seslenen kişi	Eylem sözcüğü	Hediye / İçki	Kimlik
Edo Ljubić (1940’lar)	—	—	— (ölçü tamamlayıcı sözler)	Göçmen topluluk
Narodni Orkestar Jašarević (1960’lar–70’ler)	— (sözsüz icra)	—	—	Çalgısal çeşitleme
N. Hüner / Z. Büyük (1970)	Hayriye / Mustafa	Getirdim	Badem şekeri, yüzük	Bireysel telif
TRT 3093 (1978)	Marikom	Koşturdum / Aldım	Lokum, pırlanta	Rumeli
Ansambl Biljana (1978)	Marikam	Getirdim / İçirdim	Lokum, konyak	Makedonya
K. Selimova (1983)	Marikam	Yedirdim	Leblebi, lokum	Çift dilli
TRT 5278 (1986)	Marika’m	Gönderdim	Lokum, üzüm	Rumeli/Manastır
Ansambl Samuil (1990’lar)	Marika	Getirdim / İçirdim	Lokum, konyak	Makedonya
Makedonski Melos (1998)	— (barıldın)	İçirdim	Mastika (rakı)	Piyasa müziği
Arif Şentürk (2001)	Mori kız	Gönderdim	Lokum, üzüm	Göçmen
Kumçiftliği — ET-3 (2005)	Mari Kero	Aldım	Altın, bilezik, pabuç, fıstık	Gagauz
Kumçiftliği — Beşalma (2009)	— (kardaşlar)	Bulduk	— (yeni söz yazımı)	Gagauz
TRT Müzik / Yüzyıl da Geçse (2012–2013)	Marikom / Mari Marikom	—	— (ekranda künye tescili)	Kurumsal medya
Vera/Ljubojna vd. (2016)	Mari kız	Gönderdim / Yedirdim / İçirdim	Lokum, konyak	K. Makedonya/ Türkiye
Baklava (2016)	Moru Marika	—	— (kısa kesit)	Şenlik ortamı

İcra / Kayıt	Seslenilen kişi	Eylem sözcüğü	Hediye / İçki	Kimlik
Asan Bilâlov / ATR (2016)	— (mana)	Yolladım / İçirdim	Lokum, üzüm, şerbet	Kırım Tatarı
Çalgiya İzmir (2017)	Marikam	İçirdim	Lokum, konyak	Çağdaş akustik
Ankara TDM (2017)	Kadriyem / Mustafa	Getirdim	Badem şekeri, yüzük	Devlet kurumu
Calgii Merak (2021)	Marikam	İçtirdim / Yedirdim	Lokum, rakı	Sivil icra

Çizelge 3’te sunulan karşılaştırmalı veriler, aynı ezgi kalıbının yaklaşık bir asırlık yolculuğunda üç temel değişken eksenini üzerinden okunabileceğini ortaya koymaktadır. Seslenilen kişi adları topluluğun etnik ve inanç kimliğinin en belirgin dilsel göstergesidir: “Marikom” ve “Marika” gibi Osmanlı-Türk hitap biçimleri geniş bir coğrafyada korunurken Rumeli göçmen dağarında “Mori kız” ve “Mari kız”, Kumçiftliği Gagauzlarında “Mari Kero”, bireysel telif yorumlarında “Hayriye” ve “Kadriyem” öne çıkmıştır. Kültürel varlık ve ikram imgeleri de aynı kimlik unsurlarının izlerini taşır. Lokum ve üzüm Rumeli-Osmanlı geleneğinde korunurken konyak, mastika ve rakı Makedonya çeşitlemelerinde tutarlı biçimde öne çıkmış; Kırım Tatarlarında bu imgeler yerini şerbete bırakmış, Kumçiftliği Gagauzlarında ise altın, bilezik, pabuç ve fıstığa evrilmiştir. Coğrafi gönderme ise yalnızca Kumçiftliği çeşitlemesinde belirginleşir: “Bulgariya sınırında ben buldum seni” dizesi türkünün bir yer belleği de taşıdığını göstermektedir. Her seslendirilişte Doğu Trakya’daki tarihsel yaşam alanı yenilenmekte, bu ilişki Oğuz’un (2007) kuramsal çerçevesiyle örtüşmektedir. Tüm bu dönüşümlerin ötesinde eserin 9/8’lik aksak tartımsal yapısı ve ezgi iskeleti bütün çeşitlemelerde korunmuştur. Ezgi coğrafyaları ve inançları birbirinden ayrışan toplulukları ortak bir bellek zeminine bağlayan asıl taşıyıcıdır.

Bu çalışmanın başlangıç noktalarından biri, ele alınan kaynakların yalnızca tarihî belgeler olmadığı, aynı zamanda bir yorumcunun sahne icrasının doğrudan bir parçası olduğudur. Smith ve Dean’in (2009) uygulamaya dayalı araştırma çerçevesinde tanımladığı biçimde, yorumculuk deneyimi hem bir araştırma yöntemi hem de bilgi üretme aracı olarak görev yapmaktadır. Bu deneyim, çözümlemenin soyut boyutlarını belirginleştirmekte ve yorumculuğu özgün bir bilgi üretme biçimi olarak meşrulaştırmaktadır.

Seslenilen kişi adı da yorumculuk açısından belirleyici bir karar noktasıdır. Bu çalışmada incelenen kayıtlarda “Marikom”, “Marikam”, “mari kız”, “mori kız”, “Hayriye”, “Kadriyem” ve “Mari Kero” gibi birbirinden farklı adlandırmalar barınmaktadır. Her ad bir topluluğun dilini, dinini ve coğrafyasını simgelemektedir. Yorumcu bu adlardan birini seçerken türküyü hangi kimlikle seslendireceğine de karar vermektedir. Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu’nun “Hayriye” adını “Kadriyem”e dönüştürmesi ya da Beşalma

ziyaretinde “Mari Kero” ezgisine yeni sözler yazılması, Schechner’ın (1985) tanımladığı anlamda davranışın yeniden canlandırılmasının somut örnekleridir. Ezgi kalıbı korunmuş, anlam ise yeni ortama göre yeniden üretilmiştir.



Görsel 22. Evrim Kaşıkçı — “Mari Kero” icrası, Nehrin Ötesinden programı, Gagauzya Kıpçak Köyü Müzesi, 4. Bölüm. Kaynak: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fMSY4uS6D6I>

Uygulamaya dayalı araştırma yönelimi doğrultusunda, Nehrin Ötesinden programı kapsamında yazar tarafından gerçekleştirilen bu icra (Görsel 22), türkünün tarihsel Edirne kökleri ile Kumçiftliği’ndeki yaşayan sivil aktarımı arasında sanatsal bir köprü kurmaktadır. Bir yorumcu ve araştırmacı olarak eserin makamsal salınımlarını ve söz katmanlarını bizzat sahne üzerinde deneyimlemek, soyut müzikbilimsel çözümlemeleri yaşayan bir bellek nesnesine dönüştürmüştür. Bu durum, Schechner’ın (1985) işaret ettiği yeniden canlandırma eyleminin salt geçmişi taklit eden bir uygulama olmayıp yorumcunun nefesiyle bugünün kültürel ortamında yeniden üretilen değişken bir kimlik sergilemesi olduğunu içeriden doğrulamaktadır.

Sonuç

“Çifte Çifte Paytonları”nın 1940’tan günümüze farklı bölgeler ve topluluklar arasındaki yolculuğu, Balkan-Osmanlı kültürel geçişkenliğinin bir müzik belgesi olarak okunabilir. Bu çalışmada ele alınan çeşitlendirmeler üç temel dokuyu ortaya koymaktadır. Bunlar:

1. Ezgi kalıbı sabit kalırken sözler topluluğun kimliğine, inancına, diline ve yaşam alanına göre yeniden biçimlenmiştir. Seslenilen kişi adından içecek türlerine, eylem seçiminden bölgesel göndermelere kadar her değişken, icracının ya da topluluğun kendine dair bir şey söyleme biçimi olarak okunabilir.

2. Çeşitleme sözlü kültür aktarımında kaçınılmaz bir olay olarak değil, etkin bir kimlik kurma alışkanlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Öz ve Gök'ün (2026, s. 369) vurguladığı gibi çeşitlemeler, halkın kültürel belleği ve yaşantısal deneyimleri doğrultusunda yeniden şekillenen kültürel biçimlerdir. Kumçiftliği Gagauzlarının Beşalma ziyaretinde “Mari Kero” ezgisine yeni sözler yazması bu tanımın en açık örneğidir.
3. Türkünün Balkanlardaki yayılımı, Osmanlı kent kültürünün ne kadar geniş bir alanda ortak bir müzik dili oluşturduğunu göstermektedir. Pennanen'in (2008) ve Peters'in (2005) farklı ortamlarda ortaya koyduğu üzere bu müzik mirasının benimsenme biçimleri bölgeden bölgeye değişmekte; ancak mirasının kendisi varlığını güçlü biçimde sürdürmektedir.

Uygulamaya dayalı araştırma açısından değerlendirildiğinde bu çalışma önemli bir yöntemsel katkı sunmaktadır. Türküyü içeriden deneyimlemek, yalnızca dinleme ve gözlemlle ulaşılamayacak yorumculuk bilgilerini, 9/8'lik aksak yapının tartımsal duygusunu, ezgisel seyri, toplulukla kurulan doğrudan aktarım ilişkisini gün yüzüne çıkarmaktadır.

Son olarak, Beşalma ziyaretinde “Mari Kero”nun yeni sözlerle yeniden üretilmesi, Assmann'ın (2015) kültürel bellek kuramında işaret ettiği canlı bellek anlayışıyla birebir örtüşmektedir. Bu türkü, rafa kaldırılmış durağan bir hatıra olmaktan öte topluluk bağlarını ve kimliği her icrada yeniden biçimlendiren bir kültürel taşıyıcıdır.

Etik Beyan

Bu çalışmada kullanılan bazı görseller, okunabilirliğin ve baskı niteliğinin artırılması amacıyla iyileştirilmiştir. Ayrıca, yerel topluluk üyelerinin tanınabilirliğini en aza indirmek ve kişisel mahremiyeti korumak amacıyla gerekli görülen görsellerdeki yüzler anonimleştirilmiştir. Bu işlemler yalnızca görüntü netliği, görünürlük ve anonimleştirme ile sınırlı tutulmuş; görsellerin bağlamını, tarihsel içeriğini, belge niteliğini veya araştırma bulgularını değiştirmeye yönelik herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Çalışmanın yazım, dil denetimi, görsel iyileştirme ve anonimleştirme süreçlerinde yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Araştırmanın konusu, veri toplama süreci, kaynak seçimi, çözümlemeler, yorumlar ve ulaşılan sonuçlara ilişkin tüm bilimsel ve etik sorumluluk yazara aittir.

Kaynaklar

- Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu. (2017, 9 Şubat). *Çifte çifte faytonları gönderdim sana* (Sanat Yönetmeni: A. Kurbanı) [Konser kaydı]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XWaTnxMUXPE>
- Ansabl Biljana. (1978). *Çifte çifte paytonları* [Kaset, CAY-574]. Jugoton. Discogs. <https://www.discogs.com/release/12519164>; YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xuab8tRDBtw>
- Ansabl Samuil. [yak. 1990'lar]. *Çifte, çifte pajtoni* [Video]. YouTube. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://www.youtube.com/watch?v=mpZ-N9yUJ1o>
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (A. Tekin, Çev.). Ayrintı Yayınları.
- Baklava. (2016). *Chifte chifte pajtonları — Makedonsko Selo* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tKZ4M_Nl8y4
- Bilâlov, A. / ATR. (2016, 6 Temmuz). *Çifte-çifte faetonları* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DlBb2Ky9I0>
- Calgii Merak. (2021, 15 Ocak). *Cifte cifte pajtonları & Ja izlezi stara majko* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=W-lvWxKr7eg>
- Çalgiya İzmir. (2017). *Marikam (Çifte çifte paytonlar)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D7F1QsxR3DA>
- Discogs. (t.y.-a). *Edo Ljubić* [Sanatçı profili]. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://www.discogs.com/artist/1197945-Edo-Ljubić%C4%87>
- Discogs. (t.y.-b). *Narodni Orkestar RTV Sarajevo* [Sanatçı profili]. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://www.discogs.com/artist/915674-Narodni-Orkestar-RTV-Sarajevo>
- Erçetin, C. (t.y.). *Vardar Ovası* [Video]. YouTube. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://www.youtube.com/watch?v=me4l4hk5-uc>
- ET-3 / George Melikis. (2005, Kasım). *Káthe tópos kai tragoídi — Kumçiflīgi (Orestia) özel bölümü* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Zjp1ld53qHs>
- Faroghi, S. (2005). *Osmanlı kültürü ve gündelik yaşam: Ortaçağdan yirminci yüzyıla* (E. Kılıç, Çev.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Filippidou, E. (2011). *Χορός και Ταυτοτική Αναζήτηση: Τακτικές Επιπολιτισμού και Επαναφυλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Εβρου* [Yüksek lisans tezi]. Atina Ulusal ve Kapodistria Üniversitesi.
- Filippidou, E. (2022). Acculturation strategies and dance: Identity construction through the example of “Zonaradikos or Omouslamas” dance of the Gagauz of Thrace, Greece. *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, 9(2), 216-233. <https://doi.org/10.29333/ejecs/1023>
- Gayda İstanbul & Elena Hristova. (2012-2013). *Çifte çifte paytonları / TRT Müzik* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cEHDGFoqf6M>
- Göçek, F. M. (1996). *Rise of the bourgeoisie, demise of empire: Ottoman westernization and social change*. Oxford University Press.
- Hancock, B. (2002). *An introduction to qualitative research*. Trent Focus Group.
- Hüner, N. / Büyük, Z. (1970). *Çifte çifte faytonları* [Plak]. Yankı Plak. [Çevrim içi yayın, 2019: Ossi Müzik]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WzLm_qWfr2M
- Işın, E. (1995). *İstanbul'da gündelik hayat: İnsan, kültür ve mekân ilişkileri üzerine toplumsal tarih denemeleri*. İletişim Yayınları.
- Joseph, B. D. (1997). Methodological issues in the history of the Balkan lexicon: The case of Greek vré/ré and its relatives. V. Friedman, M. Belyavski-Frank, M. Pisaro ve D. Testen (Ed.), *Balkanistica: Vol. 10. Studies dedicated to the memory of Zbigniew Gołqb* (ss. 255-277). Slavica Publishers.
- Karakaş, Havva (Derleyen). (t.y.). *Hokka hokka lokumları yedirdim sana* [Video]. YouTube. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://www.youtube.com/watch?v=9UwFi0xOR68>
- Kaşıkcı, E. (2021). *Yunanistan Kumçiflīgi (Orestia) Gagauzları (Tarih, Dil, Kültür)* [Doktora tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Kaşıkcı, E. (2023). *Nehrin ötesi: Yunanistan Kumçiflīgi (Orestia) Gagauzları halk kültürü* (M. İsoy, Ed.). Trakya Üniversitesi Balkan Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Kaşıkcı, E. (2025). The Gagauz of Edirne. *Bilig*, (114), 53-88. <https://doi.org/10.12995/bilig.8080>

- Kaşıkçı, E. (2026). *Mari Kero* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fMSY4uS6D6I>
- Kösemihal, M. R. (1937). *Balkanlarda musiki ilerleyişi*. Nümune Matbaası.
- Kumçiftliği Gagauzlarının Gagauz Yeri Beşalma köyü ziyareti. (2009, 13 Kasım) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=N8eo8mj-Gug>
- Ljubić, E. & His Gypsies. (1940). *Čifte, čifte (paytonlari)* [Plak]. International Record Co. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gHyOlT6RoI4>
- Makedonski Melos / Mister Company. (1998, 16 Ocak). *Čifte, čifte pajtonlari* (Albüm: Ej Kafano) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9cKGvYkKfSU>
- Mazower, M. (2013). *Selanik, hayaletler şehri: Hristiyanlar, Müslümanlar ve Yahudiler 1430-1950* (G. Çağalı Güven, Çev.). Alfa Yayıncılık.
- Narodni Orkestar Jaška Jašarević / RTV Saraybosna. (t.y.). *Čifte, čifte pajtoni* [Video]. YouTube. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://www.youtube.com/watch?v=Gskcmg7pbaE>
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, (26), 7-24.
- Oğuz, M. Ö. (2007). Folklor ve kültürel mekân. *Millî Folklor*, 19(76), 30-32.
- Öz, İ. ve Gök, S. (2026). Türkülerin varyantlaşması üzerine inceleme: Türk halk müziğinde ezgi ve söz yapıları. *Yegah Musicology Journal*, 9(1), 348-371. <https://doi.org/10.51576/ymd.1848984>
- Pennanen, R. P. (2008). Lost in scales: Balkan folk music research and the Ottoman legacy. *Muzikologija*, 8, 127-147.
- Peters, K. A. (2005). Contemplating music and the boundaries of identity: Attitudes and opinions regarding the effect of Ottoman Turkish contact on Bulgarian and Macedonian folk musics. *Folklorica*, 10(2), 5-25. <https://doi.org/10.17161/folklorica.v10i2.3767>
- Schechner, R. (1985). *Between theater & anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Selimova, K. K. (1983). *Čifte, čifte (Hajda, hajda, di hajda)* albümü, B yüzü 4. parça; Söz: R. Todorović, Düzenleme ve yapım: D. Knežević) [Kaset, No. 5113245]. PGP RTB. Discogs. <https://www.discogs.com/release/10372237-Kevser-Keti-Selimova-Hajda-Hajda-Di-Hajda>
- Senar, M. (t.y.). *Vardar Ovası* [Video]. YouTube. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://www.youtube.com/watch?v=917vFsHKhp8>
- Smith, H. ve Dean, R. T. (Ed.). (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.
- Şentürk, A. (2001). *Čifte čifte faytonlar* (Albüm: Yepyeni 2001, B1) [Kaset]. Yıldızlar Müzik Üretim. Discogs. <https://www.discogs.com/release/23383598>
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. (t.y.-a). *Hokka hokka lokumları yedirdim sana* [Nota, THM Repertuar No. 3093; Derleyen: Havva Karakaş, 16.03.1978; Notaya alan: Hasan Karakaş; Kaynak kişiler: A. Gülizar Günay, Binnaz Cabbar; Yöre: Rumeli]. TRT Nota Arşivi Kütüphanesi. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://nota.trt.net.tr/NotaArsiviKutuphanesi/hokka-hokka-lokumlari-yedirdim-sana>
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. (t.y.-b). *Čifte čifte faytonları gönderdim sana (Marika'm)* [Nota, THM Repertuar No. 5278; Derleyen: Süleyman Şenel, 24.03.1986; Notaya alınış: 17.12.2012; Kaynak kişiler: Abdül Yıldız, Arif Şentürk; Yöre: Rumeli/Manastır]. TRT Nota Arşivi Kütüphanesi. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://nota.trt.net.tr/NotaArsiviKutuphanesi/cifte-cifte-faytonlari-gonderdim-sana-mari-kiz>
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. (t.y.-c). *Mayadağ'dan kalkan kazlar / Vardar Ovası* [Nota, THM Repertuar No. 4022]. TRT Nota Arşivi Kütüphanesi. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. <https://nota.trt.net.tr/NotaArsiviKutuphanesi/mayadagdan-kalkan-kazlar>
- UC Santa Barbara Library. (t.y.). *Edo Ljubic* [Sanatçı profili]. Discography of American Historical Recordings. 30 Mayıs 2026 tarihinde erişildi. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/101158/Ljubic_Edo
- Vera / Ljubojna, Matraci, G. ve Şenol, M. (2016). *Čifte čifte paytonlari* (Tek Rumeli TV & Tera TV ortak yapımı) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KyKxEa5izw>
- Yahya Kaçar, G. (2008). Rumeli türkülleri. *Erdem*, (51), 217-234.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. baskı). Seçkin Yayıncılık.

JOHN H. BECK'İN “10 INTERMEDIATE TIMPANI SOLOS” KİTABININ TİMPANİ TEKNİĞİ VE PEDAGOJİK İŞLEVLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ¹

Oğuzhan Oğuz², Bahadır Çokamay³

GİRİŞ

Müzik eğitiminin önemli bir boyutu olan mesleki müzik eğitimi, bireyin müziksel davranışlar kazanmasını sağlayan temel süreçlerden biridir. Genel ve amatör müzik eğitiminin bireyin müziksel algısına kattığı olumlu özellikler yadsınamaz olmakla birlikte; müziği profesyonel düzeyde icra etmek isteyen bireyler için mesleki müzik eğitimi oldukça uzun ve yoğun bir süreci ifade etmektedir. Mesleki müzik eğitimi kapsamında bireyi bilişsel, duyuşsal ve psikomotor boyutlarda etkileyen en önemli alanlardan biri çalgı eğitimidir. Çalgı eğitiminde çalgının teknik ve icra kapasitelerini öne çıkartan çalışmalar yapıldığı gibi, müzikal ve estetik yönden de gelişmeyi sağlayan davranışların sergilenmesi beklenmektedir. Çalgı türlerinin büyük bir kısmında entonasyon ve artikülasyon gibi temel müzikal becerilerin icrası ön plandayken; vurmali çalgılar ailesi (akortlanabilir/perdeli vurmali çalgılar; timpani, marimba, ksilofon vb.), bu özelliklerin sergileniş biçimi ve teknik dinamikleri bakımından diğer enstrüman gruplarından belirgin bir şekilde ayrılmaktadır.

Vurmali çalgılar; adından da anlaşılacağı üzere vurularak çalınan tüm çalgıları temsilen kullanılır. Vurmali çalgılar ailesi özelliklerine göre farklı türden birçok çalgıyı içermektedir. Köken itibarıyla oldukça eskiye dayanan vurmali çalgılar, dünyanın farklı coğrafyalarında çeşitli şekillerde özellikle yerel müzik unsurlarında kullanılmaktadır. Günümüzde özellikle senfonik müziğin icrasında önemli bir yere sahip olan vurmali çalgılar, senfoni orkestralarının ayrılmaz bir parçası olarak yerini almıştır. Vurmali çalgılar ailesinin önemli bir üyesi olan timpani çalgısı da besteciler tarafından senfonik eserlerinde oldukça geniş bir şekilde kullanılmaktadır. Müziğin özellikle hareketli ve yoğunluk kazandığı kesitlerinde kullanılan timpani, akortlanabilir yapısıyla orkestral dokuda armonik temeli destekleyen önemli bir işlev üstlenir.

1 Bu çalışmada yapay zekâ araçlarından, yalnızca metnin dilsel ve üslupsal açıdan iyileştirilmesi ile biçimsel tutarlılığın sağlanması amacıyla yararlanılmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi, analitik yapısı, özgün argümanları ve akademik içeriğin tamamı araştırmacılar tarafından oluşturulmuştur

2 Öğr. Gör., Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Edirne, oguzhanoguz@trakya.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0003-0761-2520

3 Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Bölümü, Çanakkale, bahadir.cokamay@comu.edu.tr, ORCID: orcid.org/0000-0001-5143-74X

Timpaninin senfonik müzikte yaygın bir şekilde kullanılması 17. yüzyılın sonlarında başlayıp, çalgıya yönelik metodolojik çalışmalar 19. yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir (Blades, 1992). Erken dönem timpani metotları genellikle teknik egzersizlerle sınırlı kalırken, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren pedagojik araştırmalar, solo repertuarı müzikal gelişimle birleştiren daha kapsamlı bir yaklaşım benimsemeye başlamıştır.

Bu değişimde Saul Goodman (1948), William F. Ludwig (1979) ve sonrasında John H. Beck'in katkıları belirleyici olmuştur. Özellikle Beck, teknik egzersiz geleneğini müzikal bağlamla bütünleştiren pedagojik bir anlayışı temsil etmektedir (Beck, 2013).

Beck'in bu katkısı, dönemin diğer orta düzey timpani repertuarlarıyla birlikte değerlendirildiğinde daha iyi konumlandırılabilir. Örneğin Delécluse'un *Vingt Études pour Timbales* adlı eseri (1968), iki ile beş timpani için yazılmış, kolaydan zora ilerleyen yirmi etütten oluşarak benzer bir pedagojik mantığı Fransız timpani okulu bağlamında sergilemektedir. Daha ileri düzeyde ise Carter'ın *Eight Pieces for Four Timpani* adlı eseri (1968), pedal akortlu kromatik timpani ve metrik modülasyon gibi tekniklerle orta düzeyden virtüözik düzeye geçişi temsil eden bir referans noktası oluşturur.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma paradigması içinde doküman analizi ve içerik analizi yöntemlerinin birleşimiyle tasarlanmıştır. Doküman analizi, mevcut belgelerin sistematik incelenmesini esas alan yorumlayıcı bir yöntem olup (Bowen, 2009) müzik eğitimi araştırmalarında metot kitaplarının değerlendirilmesinde sıklıkla başvurulmuş bir yaklaşımdır. İçerik analizi, bir metnin ya da materyalin sistematik ve tekrarlanabilir biçimde incelenmesine olanak tanıyan nitel-nicel karma bir araştırma tekniğidir (Krippendorff, 2004, s. 18). Müzik eğitimi araştırmalarında içerik analizi; metot kitaplarını, müfredat belgelerini ve öğretim materyallerini değerlendirmek amacıyla giderek artan bir kullanım alanı bulmaktadır (Abeles & Custodero, 2010).

Araştırmada, ölçü birimi, metronom, timpani sesleri, nüanslar genel yapısal özellikler olarak belirtilmiş ve her bir parça tanımlanarak açıklanmıştır. Her bir parçada yer alan teknik ve müzikal unsurlar; belirgin bilek kontrolü gerektiren pasajlar, tremolo tekniği nüans kullanımı, dinamik kullanımı, aksan (vurgu) durumu, çoklu timpani kullanım durumu, aralık durumu, çift ses durumu gibi farklı parametreler bakımından ele alınarak tablolastırılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada; kitapta yer alan parçaların timpani tekniği, müzikal ifade öğeleri ve orta düzey çalgı eğitimi açısından incelenmesi ve böylece her bir eserin pedagojik işlevinin ortaya konması amaçlanmıştır. İnceleme parametreleri, belirgin bilek kontrolü gerektiren pasajlar, tremolo tekniği nüans

kullanımı, dinamik kullanımı, aksan (vurgu) durumu, çoklu timpani kullanım durumu, aralık durumu, çift ses durumunun incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Çalışmada performans kaydı analizi yapılmamış, değerlendirme nota üzerinden ve ilgili pedagojik literatürle bağlam kurularak gerçekleştirilmiştir.

İki, üç ve dört timpani için yazılmış on farklı karakterdeki bu solo parçalarda, sade bir anlatımla kolaydan zora ilkesinin gözetildiği ve eserlerin timpani icra kapasitesini nitelikli bir biçimde sergilediği değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Timpani literatüründe yer alan etüt kitapları icracıların gelişimine zemin hazırlasa da, içeriklerin özgül pedagojik amaçları genellikle yeterince açıklanmamıştır. Çağdaş çalgı öğretimi yaklaşımları, metotların sayfa sırasına göre ilerletilmesi yerine, öğrencinin anlık gereksinimlerine ve bireysel eksikliklerine odaklanan spesifik eserlerin seçilmesini önermektedir. Dolayısıyla bu çalışma; söz konusu etütlerin işlevsel analizini yaparak vurmalı çalgılar eğitimcileri ve öğrencilerine yön gösterecek sistematik bir rehber oluşturmayı amaçlamakta, bu yönüyle de alana özgün bir katkı potansiyeli taşımaktadır.

Veri Kaynağı ve İnceleme Materyali

Bu çalışmada, timpani eğitimi sürecinin her aşamasında kullanılan ve özellikle solo timpani çalışmalarında önemli bir kaynak olarak literatürde yerini alan John H. Beck'e ait "10 Intermediate Timpani Solos" kitabının ilgili edisyonu (Beck, 2003) temel alınmıştır. Çalışma için her parçada yer alan teknik öğeler, müzikal dinamikler ve karakteristik özellikler tablolaştırılarak gösterilmiş ve açıklanmıştır.

John H. Beck'in Hayatı ve Müzikal Yaşamı



Resim 1. John H. Beck (Percussive Arts Society, t.y.)

Vurmalı çalgılar dünyasında "perküyonistlerin perküyonisti" olarak anılan John H. Beck, yalnızca virtüöz bir icracı değil; müziğin anlamını kavratarak öğrencilerine ilham veren pedagojik yaklaşımıyla müzik sanatına derin ve kalıcı

katkıları sunmuş usta bir isimdir (National Association of Music Merchants [NAMM], t.y.; Percussive Arts Society, t.y.). Müzik eğitimini Eastman Müzik Okulu'nda (Eastman School of Music) tamamlayan Beck, bu kurumdan lisans (1955), yüksek lisans (1962) dereceleri ile İcracı Sertifikası almıştır. Profesyonel kariyerinin ilk yıllarında (1955-1959), "President's Own" unvanlı Amerika Birleşik Devletleri Deniz Piyadeleri Bandosu'nda perküsyonist, timpanist ve marimba solisti olarak görev yapmıştır (Eastman School of Music, t.y.).

Askeri bandodaki görevinin ardından orkestra kariyerine ivme kazandıran sanatçı, Rochester Filarmoni Orkestrası'nda önce Baş Perküsyonist (1959-1962), ardından da kırk yıl boyunca sürdüreceği Baş Timpanist (1962-2002) pozisyonlarında orkestranın belkemiği olmuştur (Eastman School of Music, t.y.). İcracılık yelpazesini klasik müzikle sınırlı tutmayan Beck, Coleman Hawkins ve Hot Lips Page gibi efsanevi isimlerle caz davulu da çalmıştır (Percussive Arts Society, t.y.). Kariyeri boyunca ABD'den Avrupa'ya, Güney Amerika'dan Rusya ve Japonya'ya uzanan geniş bir coğrafyada oda müziği toplulukları, nefesli çalgılar grupları ve senfoni orkestralarıyla (örn. Eastman Üflemeli Çalgılar Topluluğu, Syracuse, Chautauqua, Filharmonia Pomorska) sayısız solo performans sergilemiş; uluslararası yarışmalarda jüri üyeliği yapmış ve konuk sanatçı olarak ustalık sınıfları (masterclass) düzenlemiştir (Eastman School of Music, t.y.).

İcracılıktaki yetkinliğini eğitimcilik ve idarecilik vizyonu ile birleştiren Beck, 1959 yılında mezun olduğu Eastman Müzik Okulu'nun öğretim kadrosuna katılmış ve bir şef olarak 1962'den 2008 yılına dek Eastman Vurmalı Çalgılar Topluluğu'nu yönetmiştir. Vurmalı çalgılar pedagojisinde devrim niteliğinde adımlar atarak günümüzde standart kabul edilen metodik materyalleri literatüre kazandırmıştır (NAMM, t.y.). Sayısız öğrenciyi başarılı kariyerlere hazırlayan Beck, müzik eğitimindeki sivil toplum örgütlenmelerine de öncülük etmiştir. 1970'lerden 1990'lara uzanan süreçte New York Eyaleti Okul Müzik Birliği'nde (NYSSMA) yöneticilik yapmış; Vurmalı Çalgılar Sanatları Birliği'nin (PAS) ise eyalet başkanlığından ulusal başkanlığına (1987-1990) kadar çeşitli yönetim kademelerinde görev alarak öğrenciler için uygulamalı eğitim programlarının yaygınlaşmasını sağlamıştır (Eastman School of Music, t.y.; Percussive Arts Society, t.y.; NAMM, t.y.).

Akademik üretkenliğiyle de dikkat çeken eğitimci, meslek hayatı boyunca *Grove Dictionary of American Music* ve *World Book Encyclopedia* gibi prestijli ansiklopedilere makaleler yazmış; *Music Journal* ve *Percussive Notes* gibi yayınlarda köşe yazarlığı yapmış ve çok sayıda bestesi önde gelen yayınevlerince basılmıştır. Routledge tarafından yayımlanan *Encyclopedia of Percussion* adlı referans eseri literatüre kazandıran Beck, anılarını ise 2011 yılında *Percussion Matters: Life at the Eastman School of Music* adıyla kitaplaştırmıştır (Eastman School of Music, t.y.).

Yarım asra yaklaşan aktif eğitimlik sürecinin ardından 2008 yılında Eastman'dan emekli olan Beck, günümüzde Vurmalı Çalgılar Emeritus Profesörü unvanıyla “Vurmalı Çalgılar Tarihi” dersleri vermeye devam etmektedir. Müziğe ve eğitime adanmış bu uzun soluklu ömür; 1999'da PAS Onur Listesi'ne (Hall of Fame) kabul edilmesi, Eastman Eisenhart Eğitimde Mükemmellik Ödülü (1997), PAS Üstün Hizmet Ödülü (2002) ile KOSA ve Giornate della Percussione Yaşam Boyu Başarı ödülleri (2010) dahil olmak üzere onlarca prestijli ödülle taçlandırılmış; adına bestecilik yarışmaları düzenlenerek (2012) onurlandırılmıştır (Eastman School of Music, t.y.).

John H. Beck'in “10 Intermediate Timpani Solos” Kitabının Genel Yapısal Özellikleri

John H. Beck'in “10 Intermediate Timpani Solos” kitabı farklı ritmik ve müzikal karakterdeki on parçadan oluşmaktadır. Beck'in kendi derecelendirmesine göre 3. ve 4. seviyede olan solo parçaların ders içinde ve dışında, dinleti ve konserlerde kullanılabileceği düşünülebilir. Kitapta yer alan her bir etüt/solo, timpani öğrencilerinin hem müzikal ifade güçlerini hem de teknik becerilerini birlikte geliştirecek biçimde kurgulanmıştır.

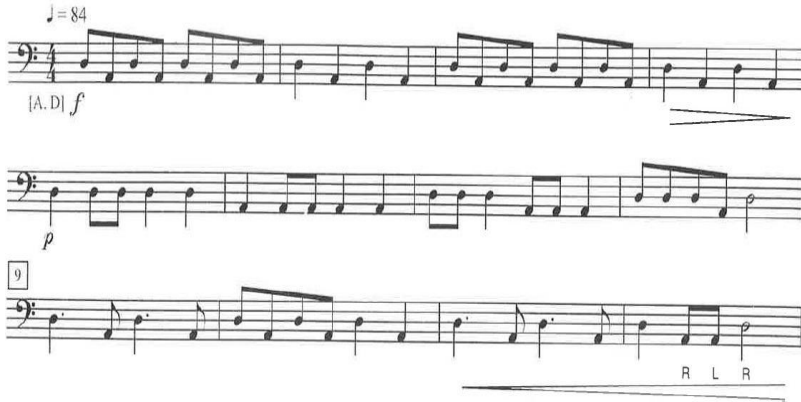
Tablo 1. John H. Beck'in 10 Intermediate Timpani Solos Kitabındaki Parçaların Genel Yapısal Özellikleri

Sıra No	Parça Adı	Ölçü Birimi	Metronom	Timpani Sesleri	Nüanslar
1	Sing It	4/4	♩ = 84	La-Re	<i>p-f-ff</i>
2	Muffle It	4/4	♩ = 84	La-Re	<i>p-f</i>
3	Roll It	4/4	♩ = 72	Sol-Re	<i>p-f-ff</i>
4	Cross It	3/4	♩ = 120	Sib-Mib	<i>p-f-ff</i>
5	Accent It	6/8	♩. = 112	Si-Mi	<i>p-f-ff</i>
6	Double It	4/4	♩ = 112	Sol-Do-Re	<i>p-f</i>
7	Move It	4/4-3/4	♩ = 116	Sib-Mib-Fa	<i>p-mf-f</i>
8	Slow It	4/4	♩ = 72	Fa-Sib-Do	<i>p-mf-f</i>
9	March It	4/4	♩ = 108	Fa-Sib-Mib-Fa	<i>p-mf-f</i>
10	Resolve It	4/4	♩ = 72	Sol-Si-Re-Fa	<i>ppp-pp-p-mf-f-ff</i>

1 No'lu Parça (Sing It)

Sing It adlı 1 no'lu parça elli iki ölçüden oluşup 4/4 ölçü sayısında ve 84 metronomdadır. La ve Re seslerinden oluşan parça sekizlik, dörtlük, noktalı dörtlük ve ikilik notalardan oluşmaktadır. Parça, *p < ff* nüans aralığındadır.

La ve Re notalarının sekizlik, dörtlük ve noktalı sekizlik gibi farklı ritmik kombinasyonlarla seslendirilmesi özellikle öğretim aşamasında öğrenciye sağ ve sol el koordinasyonu ve denge kontrolü sağlayacaktır.



Şekil 1. Sing It, 1.-12.ölçüler arası (Beck, 2003)

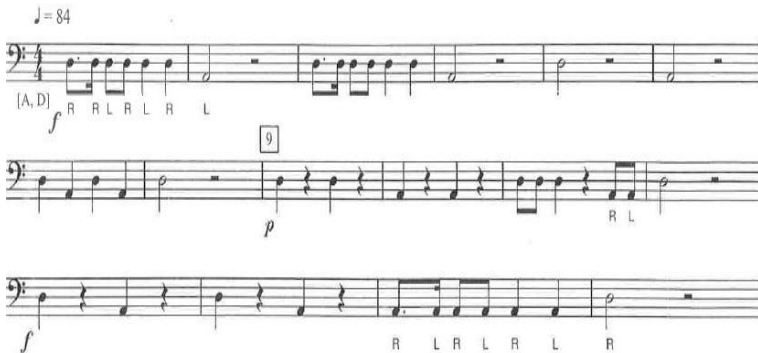
Beck (2003), Sing It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Timpani çalarken tını kalitesi çok önemlidir. Bagetler deriye sertçe vurulmak yerine, deriden yukarı doğru kaldırılarak çalınmalıdır. İcracı, notaları çalarken onları adeta şarkı söylemiş gibi düşünmelidir. Bu soloda yer alan ritmik kalıp türü de timpani partileri için oldukça tipiktir. Parça dörtlü timpani setinin ortasındaki Re ve La seslerine akortlanmış timpanilerde çalınacaktır (s. 2).

2 No'lu Parça (Muffle It)

Muffle It adlı 2 no'lu parça altmış dört ölçüden oluşup 4/4 ölçü sayısında ve 84 metronomdadır. La ve Re seslerinden oluşan parça sekizlik, dörtlük, noktali sekizlik, ikilik ve dörtlük notalardan oluşmaktadır. Parça, $p < f$ nüans aralığındadır.

Parça, aynı nota üzerinde farklı ritmik kalıpların çalınması, sesli ve sessiz süre değerlerinin birlikte kullanılması bakımından önemli görülmektedir. Bu parça, öğrencinin timpani başında özellikle sessiz sürelerden sonra sesli sürelerle kontrollü girişi ve de sesli süre değerlerinden sonra sessizliğin timpani üzerinde sağlanması için iyi bir etüt olarak görülmektedir.



Şekil 2. Muffle It, 1.-16.ölçüler arası (Beck, 2003)

Beck (2003), Muffle It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Timpani, vuruş anından sonra doğal bir rezonans üretir ve bu sesin ‘susturma’ (muffling) adı verilen bir teknikle kontrol altına alınması şarttır. Susturma tekniği, davul derisindeki titreşimin bageti tutan elle ya da diğer elle durdurulması işlemi olarak tanımlanmaktadır. İcracı, bu soloda yer alan tüm notaları, tıpkı bir nefesli çalgı icracısının yapacağı gibi partisyonda belirtilen tam süre değerlerine sadık kalarak seslendirmelidir. Parça dörtlü timpani setinin ortasındaki Re ve La seslerine akortlanmış timpanilerde çalınacaktır (s. 2).

3 No’lu Parça (Roll It)

Roll It adlı 3 no’lu parça elli altı ölçüden oluşup 4/4 ölçü sayısında ve 72 metronomdadır. Sol ve Re seslerinden oluşan parça onaltılık, sekizlik, dörtlük, senkop, noktalı sekizlik, ikilik ve birlik notalardan oluşmaktadır. Parça, $p < ff$ nüans aralığındadır.

Parça, öğrenciye farklı ritmik kalıpların art arda çalınmasını, tremolo ve tremolo notadan diğer notaya geçişin kesintisiz icrasını öğretmek için tasarlanmış faydalı bir etüttür. Parçanın bir başka önemli özelliği ise uzun süreli nüanstan diğer nüansa geçişi de öğretmesidir.



Şekil 3. Roll It, 41.-56.ölçüler arası (Beck, 2003)

Beck (2003), Roll It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

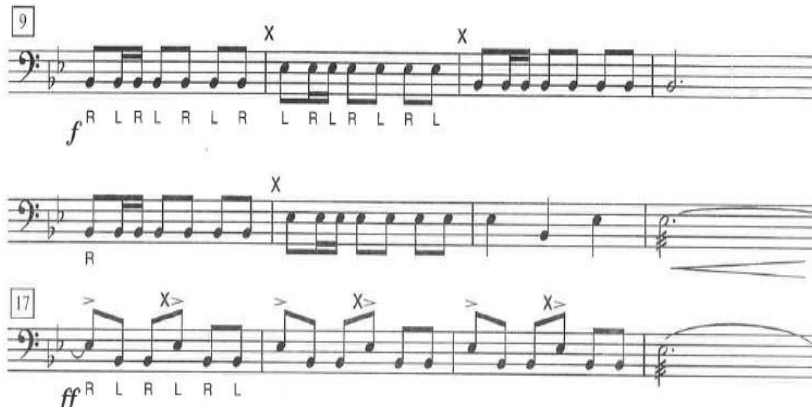
Timpani icrasında tremolo tekniği, ellerin sırasıyla ve hızla yer değiştirmesi yoluyla elde edilir ve bu teknik literatürde ‘tek vuruşlu tremolo’ (single stroke roll) olarak adlandırılır. Geleneksel timpani repertuarının büyük bir bölümü, tonik (eksen) perdenin sağ ele denk geldiği dörtlü aralıkları temel alır. Ancak bu etütte, tonik perdenin sol ele düştüğü beşli aralık kullanılmıştır. Eserde tonik nota sıklıkla ölçünün birinci vuruşuna (kuvvetli zamana) denk gelmediğinden, icracının ritmi dikkatle sayması ve tremoloları akıcı (pürüzsüz) bir duyumla icra etmesi gerekmektedir. Parça dörtlü timpani setinin ortasındaki Sol ve Re

seslerine akortlanmış timpanilerinde çalınacaktır. Baget seçimi olarak genel amaçlı (orta sertlikte) veya yumuşak bagetler önerilmektedir (s. 2).

4 No'lu Parça (Cross It)

Cross It adlı 4 no'lu parça seksen iki ölçüden oluşup 3/4 ölçü sayısında ve 120 metronomdadır. Sib ve Mib seslerinden oluşan parça onaltılık, sekizlik, dörtlük ve noktali ikilik notalardan oluşmaktadır. Parça, $p < ff$ nüans aralığındadır.

Cross It parçasında notaların üzerindeki “X” işaretleri susturma değil, çapraz vuruş tekniğini göstermektedir. Bu teknik, ardışık vuruşlarda el geçişlerini düzenleyerek artikülasyon netliğini artırmayı amaçlar. Susturma tekniği ayrıca değerlendirilmelidir; ancak bu parçada X işareti doğrudan muffling anlamına gelmemektedir.



Şekil 4. Cross It, 9.-20.ölçüler arası (Beck, 2003)

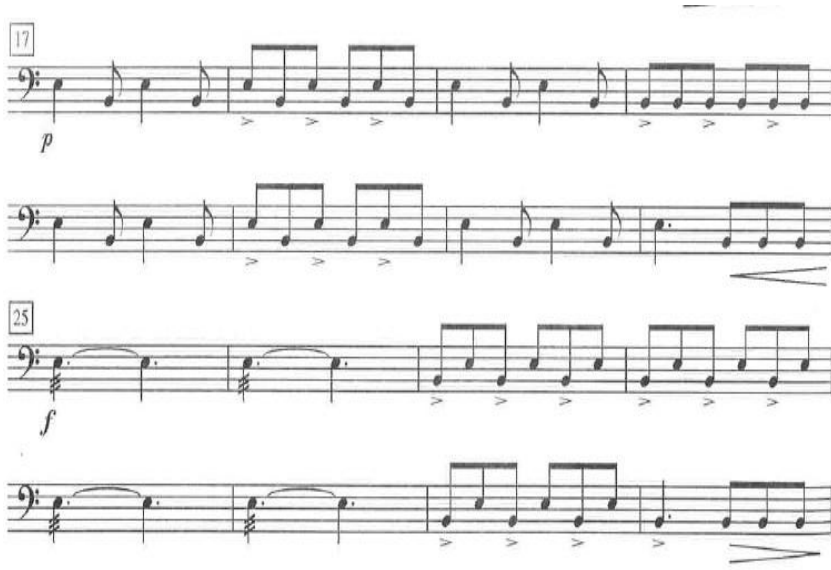
Beck (2003), Cross It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Cross sticking, timpani çalarken notaları artiküle etmek için kullanılan bir tekniktir. Timpani derisi geniş olduğu için çift vuruşlar (double sticking / aynı elle ardışık vuruş) çalındığında her zaman net duyulmaz, bu nedenle dönüşümlü bir vuruş kalıbı en iyi sonucu verir. Bir el, diğerinin üzerinden dönüşümlü bir tarzda çapraz olarak geçer. Çapraz vuruş, partisyonda her yapılması gerektiğinde notanın üzerinde bir ‘X’ işareti ile belirtilir. Eser boyunca vals hissini koruyun. Parça dörtlü timpani setinin ortasındaki Sib ve Mib seslerine akortlanmış timpanilerinde çalınacaktır (s. 2).

5 No'lu Parça (Accent It)

Accent It adlı 5 no'lu parça seksen dört ölçüden oluşup 6/8 ölçü sayısında ve 112 metronomdadır. Si ve Mi seslerinden oluşan parça onaltılık, sekizlik, dörtlük ve noktali ikilik notalardan oluşmaktadır. Parça, $p < ff$ nüans aralığındadır.

Parça, vurgusuz ve vurgulu notaların icrasının öğretilmesini amaçlamaktadır. Özellikle zayıf zamanlara gelen vurgulu notaların icrasında ritmik kontrolün önemine atıfta bulunulmuştur.



Şekil 5. Accent It, 17.-32.ölçüler arası (Beck, 2003)

Beck (2003), Accent It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Aksanlar (vurgular), müzikal icranın en önemli unsurlarından biridir. Timpani derilerinin geniş yüzeyli olması ve yüksek oranda rezonans (çınlama) üretmesi nedeniyle, bu çalgıda aksanları belirgin bir şekilde duyurmak kimi zaman zorlayıcı olabilmektedir. Bu bağlamda, aksansız notaların aksanlı notalara kıyasla daha hafif bir tuşuyla (daha düşük bir dinamikle) seslendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Bu etüt, marş karakterindeki bir müzikal form içinde icracının aksanlı çalma becerisini geliştirmeye yönelik nitelikli bir pedagojik materyal sunmaktadır. Parça dörtlü timpani setinin ortasındaki Si ve Mi seslerine akortlanmış timpanilerinde çalınacaktır. Baget seçimi olarak genel amaçlı (orta) veya sert yapılı bagetler önerilmektedir (s. 2).

6 No'lu Parça (Double It)

Double It adlı 6 no'lu parça seksen dört ölçüden oluşup 4/4 ölçü sayısında ve 112 metronomdadır. Sol, Do ve Re seslerinden oluşan parça sekizlik, dörtlük, üçleme, noktalı sekizlik, ikilik ve birlik notalardan oluşmaktadır. Parça, $p < f$ nüans aralığındadır.

Çift sesli notaların timpanide icrası çok sık olmamakla birlikte özellikle orkestranın armonik yapısına katkı sunması bakımından önemli görülebilir. Piyano benzeri bir şekilde bu seslere çalışılması timpani eğitiminin sıra dışı öğretim süreçlerinden birisi olarak kabul edilebilir.



Şekil 6. Double It, 45.-56.ölçüler arası (Beck, 2003)

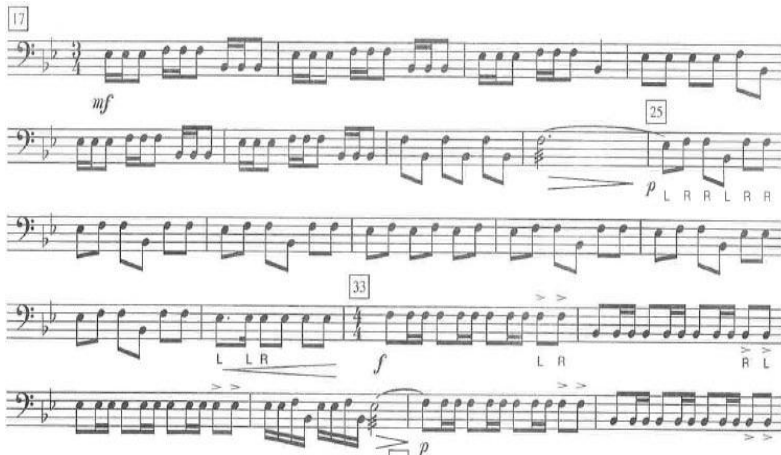
Beck (2003), Double It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Çift sesler (iki notayı aynı anda çalma), timpani icrasının önemli bir parçasıdır. Trampetteki çift vuruşların (flam) aksine, timpanide çift sesler tıpkı piyanoda çalındığı gibi tam olarak aynı anda çalınmalıdır. Sesleri işitsel olarak kulağınıza yerleştirmek için bu soloyu öncelikle piyanoda çalmanız önerilir. Bu soloyu çalarken bir marşı düşünün. Parça dörtlü timpani setinin Sol, Do ve Re seslerine akortlanmış büyük bir timpanide ve orta iki timpanide çalınacaktır (s. 2).

7 No'lu Parça (Move It)

Move It adlı 7 no'lu parça, elli altı ölçüden oluşup 4/4 ve 3/4 ölçü sayılarında ve 116 metronomdadır. Sib, Mib ve Fa seslerinden oluşan parça onaltılık, sekizlik, dörtlük ve ikilik notalardan oluşmaktadır. Parça, $p < f$ nüans aralığındadır.

Genel olarak iki sesli olarak akortlanan timpanilerin sayısı üçe çıktığında özellikle ritmik kalıpların çeşitliliği icrayı zorlaştırmaktadır. Buna yönelik yapılacak çalışma için bu parça önem taşımaktadır.



Şekil 7. Move It, 17.-38.ölçüler arası (Beck, 2003)

Beck (2003), Move It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Hızlı (tempolu) icra teknikleri zaman zaman zorlayıcı olabilmektedir. Bu etüt, timpanisti söz konusu tempolu icra pratiklerine hazırlayacak nitelikte pedagojik materyaller sunmaktadır. Eser, ellerin çalgı üzerinde doğal bir akıcılıkla hareket etmesine olanak tanıyan çalgının doğasına ve tekniğine uygun bir üslupla kurgulanmıştır. Parça dörtlü timpani setinin Sib, Mib ve Fa seslerine akortlanmış orta ve küçük iki timpanide çalınacaktır. Baget seçimi olarak genel amaçlı (orta sertlikte) veya sert yapılı bagetler önerilmektedir (s. 2).

8 No'lu Parça (Slow It)

Slow It adlı 8 no'lu parça, elli altı ölçüden oluşup 4/4 ölçü sayısında ve 72 metronomdadır. Fa, Sib ve Do seslerinden oluşan parça onaltılık üçleme, sekizlik, noktali sekizlik, dörtlük, ikilik ve birlik notalardan oluşmaktadır. Parça, *p* < *f* nüans aralığındadır.

Parça Fa, Sib ve Do seslerine akortlanmış üç timpaninin kullanımından oluşmaktadır. Özellikle onaltılık üçlemelerden oluşan süre değerlerinin olması ve bu süre değerlerinin ardından gelen ses değişimleri sağ ve sol el koordinasyonunun kontrolünde icracıyı zorlayabilir.



Şekil 8. *Slow It*, 21.-36.ölçüler arası (Beck, 2003)

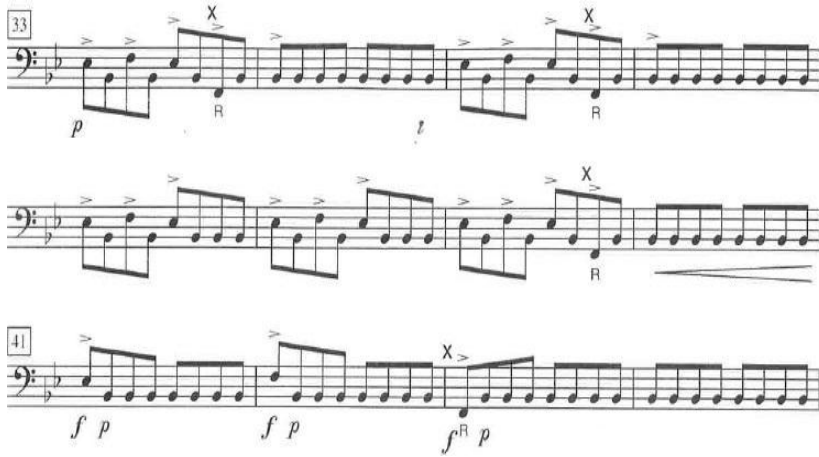
Beck (2003), *Slow It* adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Yavaşçalmak genellikle zorlayıcıdır. Özellikleritmik kalıpkarmaşıklıştığında tempoyu hızlandırmak (acele etmek) sık karşılaşılan bir durumdur. Bu solo sabit bir vuruşu (nabızı) korumalı ve yavaş bir marş stili düşünülerek çalınmalıdır. Sekizlik notaları saymak, tempoyu sabit tutmaya yardımcı olacaktır. Parça dörtlü timpani setinin Fa, Sib ve Do seslerine akortlanmış bir büyük timpanide ve orta iki timpanide çalınacaktır (s. 2).

9 No'lu Parça (March It)

March It adlı 9 no'lu parça, altmış sekiz ölçüden oluşup 4/4 ölçü sayısında ve 108 metronomdadır. Fa, Sib, Mib ve Fa seslerinden oluşan parça sekizlik, noktalı sekizlik, dörtlük, ikilik ve noktalı ikilik notalardan oluşmaktadır. Parça, $p < f$ nüans aralığındadır.

Dört timpaniden oluşan parçadaki aksanlı notalara dikkat edilmeli ve kuvvetli-hafif zaman kavramının oluşturacağı kontrastlığa özen gösterilmelidir. Ani nüans değişimlerinin sorunsuz şekilde uygulanması da parçanın bir diğer zorlayıcı özelliği olarak görülebilir.



Şekil 9. March It, 33.-44.ölçüler arası (Beck, 2003)

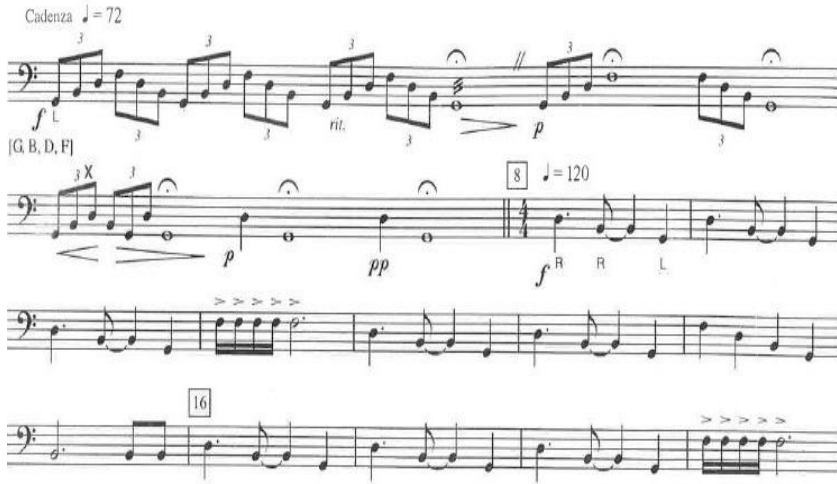
Beck (2003), *March It* adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Bu etüt, dört timpaninin ezgisel (melodik) bir yapıyı seslendirebilme kapasitesini yansıtmakta olup, belirgin bir marş karakteri taşımaktadır. İcra esnasında perdelerin tını (ses) kalitesi daima göz önünde bulundurulmalı ve dinamikler (nüanslar) titizlikle uygulanmalıdır. Parça dörtlü timpani setinin Fa, Sib, Mib ve Fa seslerine akortlanmış tüm timpanilerinde çalınacaktır. Baget seçimi olarak genel amaçlı (orta sertlikte) baget önerilmektedir (s. 2).

10 No'lu Parça (Resolve It)

Resolve It adlı 10 no'lu parça, kırk sekiz ölçüden oluşup 4/4 ölçü sayısında ve 72 metronomdadır. Sol, Si, Re ve Fa seslerinden oluşan parça onaltılık, sekizlik, üçleme, dörtlük, noktalı dörtlük, noktalı ikilik ve birlik notalardan oluşmaktadır. Parça, $ppp < ff$ nüans aralığındadır.

Bu parçayı diğer parçalardan ayıran en önemli özelliği; etüt görünümünden daha çok doğaçlama ya da serbest bir kadans olmasıdır. Bu sebeple icracı parçanın icrasında daha özgür bir müzikal alan bulabilecektir. Dört timpaniden oluşan parçanın özellikle arpejli figüratif yapısı dikkat çekmekte ve parça boyunca dominant akoru sesleriyle çözüm arayışı hissettirmektedir.



Şekil 10. Resolve It, 1.-19.ölçüler arası (Beck, 2003)

Beck (2003), Resolve It adlı parça için şu yorumu yapmaktadır:

Bu etüt, yapısal olarak diğerlerinden çeşitli yönleriyle ayrılmaktadır. Eser, serbest bir kadans (cadenza) bölümüyle başlamakta, caz karakteri taşıyan bir orta bölüm barındırmakta ve finalinde spesifik bir pedal kullanımı/teknik gerektirmektedir. Etütte kullanılan sesler bir dominant yedili akoru meydana getirmektedir. Tonalitenin doğası gereği bu akorun çözülmesi şarttır; aksi takdirde eserin müzikal cümlesi tamamlanmamış hissi verecektir. Dolayısıyla, icra edilen son nota, dominant yedili akorunun karar sesine çözülüşünü temsil eder. Eserin müzikal olarak tatmin edici bir bitiş hissiyatı yaratabilmesi için finaldeki do notasının entonasyonuna büyük özen gösterilmelidir. Parça dörtlü timpani setinin Sol, Si, Re ve Fa seslerine akortlanmış tüm timpanilerinde çalınacaktır (s. 2).

John H. Beck'in "10 Intermediate Timpani Solos" Kitabının Teknik ve Müzikal Unsurlara Göre İncelenmesi

John H. Beck'in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında teknik ve müzikal birçok unsur bulunmaktadır. Timpaninin hem teknik hem de müzikal olarak icrasını yansıtan çalışmalar birçok değişken bakımından incelenmiş ve aşağıda tablolştırılmıştır.

Tablo 2. John H. Beck'in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Belirgin Bilek Kontrolü Gerektiren Pasajların Durumu

Sıra No	Parça Adı	Bilek Kullanımı
1	Sing It	-
2	Muffle It	-
3	Roll It	Var

4	Cross It	Var
5	Accent It	Var
6	Double It	-
7	Move It	Var
8	Slow It	Var
9	March It	Var
10	Resolve It	-

Tablo 2’de belirgin bilek kontrolü gerektiren pasajların durumu verilmiştir.1,2,6 ve 10. parçalar hariç tüm parçalarda belirgin bilek kontrolü gerektiren pasaj bulunmaktadır. Goodman’a göre; “Timpaniye vururken kullanılan hareketin sadece bilek ve parmaklardan gelmesi gerekir ve bu aşamada kol veya dirsek hareketi kullanılmamalıdır. Baget sadece bilek kullanılarak yukarı kaldırılmalı ve yine sadece bilek kullanılarak timpaniye doğru hızlıca vurulup çekilmelidir” (1948, s. 22-23). Peters’a göre ise; “Bilek ve önkol hareketi bu egzersizlerde temelde aynı kalır, ancak hareketin miktarı ve vuruşun büyüklüğü ses seviyesine bağlı olarak değişir. Daha yüksek sesli notalar daha büyük bir vuruş gerektirirken, daha yumuşak notalar daha küçük bir vuruş gerektirir” (1993, s. 52).

Schweizer, timpanide ton rengi ve bileğin esnekliğine vurgu yaparak; “Ton rengini şekillendirmede fiziksel jestlerin kullanımını anlatırken, iyi bir ton üretimi için vuruşun koldan ziyade esnek bir bilekten (limber wrist) yapılması gerektiğini güçlü bir şekilde savunur. Bileğin koldan daha esnek olduğu ve timpani derisinden gelen sekmeye çok daha hızlı yanıt verdiği için bagetin deriye yerleştirilmesinde temel hareketin bilekten gelmesi gerektiğini belirtir (2010, s. 22-23).

Tablo 3. John H. Beck’in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Tremolo Tekniğinin Kullanım Durumu

Sıra No	Parça Adı	Tremolo Tekniği
1	Sing It	-
2	Muffle It	Var
3	Roll It	Var
4	Cross It	Var
5	Accent It	-
6	Double It	Var
7	Move It	Var
8	Slow It	Var
9	March It	Var
10	Resolve It	Var

Tablo 3'te tremolo tekniğinin kullanıldığı parçaların durumu verilmiştir. 1 ve 5. parçalar hariç tüm parçalarda tremolo tekniği bulunmaktadır. Tremolo tüm çalgılarda olduğu gibi tek ses ve iki ses arasında kullanılabilen ve armonik hattı güçlendiren müzikal bir ifade biçimidir. Tremolo, timpani çalgısının ifade biçimini en efektif olarak yansıtan tekniklerden birisi olarak görülebilir. Timpanide tremolo, sesin kesintisiz ve sürekli olmasını sağlamak için bileklerin ve parmakların kullanıldığı hızlı ve ardışık tekli vuruşlar gerektirir. “Timpani tremolosu (roll) tekli vuruşlardan oluşur. Sağ-sol, sağ-sol şeklinde çalışılmalıdır... Tremolonun hızı derinin gerginliğine bağlıdır.” (Goodman, 1948, s. 26).

Tablo 4. John H. Beck'in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Nüans Kullanımının Durumu

Sıra No	Parça Adı	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>
1	Sing It	Yok	-	Var	-	-	Var	Var
2	Muffle It	Yok	-	Var	-	-	Var	-
3	Roll It	Yok	-	Var	-	-	Var	Var
4	Cross It	Yok	-	Var	-	-	Var	Var
5	Accent It	Yok	-	Var	-	-	Var	Var
6	Double It	Yok	-	Var	-	-	Var	-
7	Move It	Yok	-	Var	-	Var	Var	Yok
8	Slow It	Yok	-	Var	Var	Var	Var	-
9	March It	Yok	-	Var	-	Var	Var	-
10	Resolve It	Var	Var	Var	-	Var	Var	-

Tablo 4'te nüansların durumu belirtilmiştir. Kitaptaki nüans aralığının *ppp* < *ff* olduğu görülmektedir. Timpaninin ses gürlüğünün yüksek etkisinden yararlanmak için parçaların genel olarak *p* < *ff* nüans aralığında yazıldığı yorumlanabilir. Peters, “uygun ses gürlüğünde çalmanın icracı için en büyük öneme sahip olduğunu, nüans kontrolünü geliştirmek için, bilek ve önkol hareketinin temelde aynı kaldığını ancak nüansa bağlı olarak vuruşun hareket miktarının ve büyüklüğünün değiştiğini vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra daha yüksek sesli notalar için daha büyük bir vuruş, daha yumuşak notalar ise daha küçük bir vuruş gerektiğini söylemektedir (1993, s. 52).

Tablo 5. John H. Beck'in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Dinamik Kullanımının Durumu

Sıra No	Parça Adı	Crescendo	Decrescendo
1	Sing It	Var	Var
2	Muffle It	Var	-
3	Roll It	Var	Var
4	Cross It	Var	Var

5	Accent It	Var	Var
6	Double It	Var	Var
7	Move It	Var	Var
8	Slow It	Var	Var
9	March It	Var	Var
10	Resolve It	Var	Var

Tablo 5’de dinamiklerin durumu belirtilmiştir. Kitapta 2 no’lu parça hariç tüm parçalarda crescendo ve decrescendo’nun kullanıldığı görülmektedir. Timpanide *cresc.* ve *decresc.* dinamiklerin icrası gürlüğün kademeli olarak yükseltilmesi ve düşürülmesinde özellikle tansiyon yaratan pasajlarda etkilidir. Friese ve Lepak, *cresc.* ve *decresc.* dinamiklerin timpaninin geniş dinamik aralığından dolayı daha fazla önem kazandığını belirtmektedir (1966, s. 27). Schweizer, müzikal cümlelerde ses gürlüğünün ezginin yönüyle eşgüdümlü olarak kullanılmasını vurgular. Melodik tırmanışlarda dinamiğin artıp düşüşlerde azalması, esere müzikal bir anlam katarak karakteristik bir “yükselme ve alçalma” (*surge and decline*) duygusu verir (2010, s. 37-38).

Tablo 6. John H. Beck’in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Aksan (Vurgu) Durumu

Sıra No	Parça Adı	Aksan
1	Sing It	Var
2	Muffle It	Var
3	Roll It	Var
4	Cross It	Var
5	Accent It	Var
6	Double It	Var
7	Move It	Var
8	Slow It	-
9	March It	Var
10	Resolve It	Var

Tablo 6’da aksanlı (vurgulu) notaların durumu belirtilmiştir. Kitapta 8 no’lu parça hariç tüm parçalarda aksanlı notaların kullanıldığı görülmektedir. Aksan (vurgu) diğer notalara göre daha belirgin duyurulmasını amaçlayan müzikal bir öğedir. Timpanide vurguların (aksanların) kontrolü koldan ziyade bileğin esnekliğinden gelir; sesin ezilmesini engellemek için baget deriden anında uzaklaştırılmalıdır. Peters, timpanide legato ve staccato aksan olmak üzere iki tür aksan icrasını açıklamaktadır:

Legato aksan; timpanide bagetin doğal ağırlığından güç alarak yüksek rezonans üreten, serbest bir vuruş tekniğidir. Temel kural, yüksek dinamiklerde

tüm kol devreye girse dahi icracının bedenini kasmaması ve fiziksel güç harcamak yerine bagetin serbest düşüşüne sadece yön vermesidir.

Staccato aksan; sıkı bir tutuş ve hızlı bir bilek hareketiyle (bagetin hızla deriden çekilmesiyle) ritmik pasajlara uygun, keskin ve kısa tınlar elde etmek için kullanılır. Ancak aksan icrasında mutlak bir kural yoktur; eserin müzikal ihtiyaçları ve hedeflenen duyum doğrultusunda staccato ve legato teknikler icracı tarafından iç içe geçirilerek kullanılmalıdır (1993, s. 104).

Tablo 7. John H. Beck'in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Çoklu Timpani Kullanım Durumu

Sıra No	Parça Adı	İkili Timpani	Üçlü Timpani	Dörtlü Timpani
1	Sing It	Var	-	-
2	Muffle It	Var	-	-
3	Roll It	Var	-	-
4	Cross It	Var	-	-
5	Accent It	Var	-	-
6	Double It	-	Var	-
7	Move It	-	Var	-
8	Slow It	-	Var	-
9	March It	-	-	Var
10	Resolve It	-	-	Var

Tablo 7’de çoklu timpani kullanımının durumu belirtilmiştir. 1, 2, 3, 4 ve 5 no’lu parçalar iki timpani; 6, 7 ve 8 no’lu parçalar üç timpani; 9 ve 10 no’lu parçalar ise dört timpani kullanımı üzerine kuruludur. “18. yüzyılda genellikle ikili timpani kullanılırken 19. yüzyıl itibariyle üçlü veya dörtlü timpani kullanılmaya başlanmış günümüzde ise dörtlü timpani seti standart hale gelmiştir” (Bucur, 2022, s. 21-22). Timpaniler, çalıcının etrafında yarım daire şeklinde, en pes sesli olanın en sola gelecek şekilde dizilir ve çalıcı tam merkezde olur (Goodman, 1948, s. 61).

Tablo 8. John H. Beck'in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Aralık Durumu

Sıra No	Parça Adı	İkili Aralık	Üçlü Aralık	Dörtlü Aralık	Beşli Aralık	Yedili Aralık	Sekizli Aralık	Dokuzlu Aralık
1	Sing It	-	-	-	Var	-	-	-
2	Muffle It	-	-	-	Var	-	-	-
3	Roll It	-	-	-	Var	-	-	-
4	Cross It	-	-	-	Var	-	-	-
5	Accent It	-	-	Var	-	-	-	-
6	Double It	-	-	Var	Var	-	-	-

Sıra No	Parça Adı	İkili Aralık	Üçlü Aralık	Dörtlü Aralık	Beşli Aralık	Yedili Aralık	Sekizli Aralık	Dokuzlu Aralık
7	Move It	Var	-	Var	Var	-	-	-
8	Slow It	Var	-	Var	Var	-	-	-
9	March It	Var	-	Var	Var	-	Var	Var
10	Resolve It	-	Var	-	Var	Var	-	Var

Tablo 8’de aralık durumu belirtilmiştir. İlk beş parça hariç tüm parçalarda birden fazla farklı aralıklar bulunmaktadır. Standart timpani icrasında farklı seslere akortlanmış timpaniler sayesinde aralıklı pasajların çalınması mümkün olabilmektedir. Timpani icrasında farklı seslere akortlanmış timpaniler arasındaki geçişler, fiziksel hareketlerin doğru planlanmasını ve teknik bir disiplini gerektirmektedir.

Timpaniler arasında pürüzsüz bir yanal geçiş (shifting) sağlamak için, hareket yönündeki elin (sağa sağ, sola sol) geçişe öncülük etmesi ve doğal çalım pozisyonunun korunması esastır. Bu akıcılığın sağlanması fiziksel ve zihinsel bir önseziye (anticipation) dayanır; nitekim kesintisiz bir icra, son vuruşu yapan el eylemini tamamlarken diğer elin bir sonraki davula doğru yola çıkmış olmasını zorunlu kılar (Peters, 1993, s. 41-94).

Timpaniler arası geniş atlamalar içeren pasajlarda müzikal akıcılığı kontrol altına almanın en etkili yolu, bagetleri çaprazlamak yerine çift vuruş (doubling) kullanmaktır. Bu teknik, dengeli icra duruşunu sabitleyerek icracıyı riskli ve dengesiz hareketlerden korur. Özellikle birbirine en uzak timpaniler arasındaki geçişler doğrudan çapraz vuruşla yapılmamalı; aradaki mesafe, bitişik davullar üzerinde uygulanan ardışık tek el vuruşlarıyla geçilmelidir (Goodman, 1948, s. 61; Peters, 1993, s. 44).

Tablo 9. John H. Beck’in Orta Düzey On (10) Timpani Soloları Kitabında Çift Ses Durumu

Sıra No	Parça Adı	Çift ses
1	Sing It	-
2	Muffle It	-
3	Roll It	-
4	Cross It	-
5	Accent It	-
6	Double It	Var
7	Move It	-
8	Slow It	-
9	March It	Var
10	Resolve It	-

Tablo 9’da çift ses durumu belirtilmiştir. Sadece 6 ve 9 no’lu parçalarda çift ses kullanımı bulunmaktadır. Timpanide “çift ses icrası”, iki timpaniden aynı anda ses elde etme (double-drum roll) ve çift tremolo (double roll) olarak adlandırılmaktadır.

Peters, iki timpaniden aynı anda ses elde etme (double-drum roll) tekniğini, her bir timpaninin farklı bir elle kontrol edildiği eşzamanlı bir tremolo icrası olarak tanımlar. Çift sesli icraya başlarken yapılacak olan ilk atakların ya tümüyle eşzamanlı olması ya da armonik açıdan en uyumlu sestten önerilmektedir (1993, s. 120).

İki timpanide aynı anda tremolo icrasını tanımlayan çift tremolo (double roll) tekniği, standart elden ele (hand-to-hand) vuruş prensiplerine dayanır. Friese ve Lepak bu uygulamanın partitürdeki gösteriminin, aynı ölçüye üst üste yazılan (örneğin Re ve La notaları gibi) çift sesli bir hat üzerinden şekillendiğini ve bu yazımın her iki enstrümanda aynı anda tremolo ile tınlatılması gerektiğini ifade eder. (1966, s. 26).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Ses gürlüğü ve orkestral dokuda yarattığı dramatik ve dinamik etki ile timpani icrası ve eğitimindeki tekniklerin gelişimine yönelik uluslararası düzeyde pek çok etüt, metot ve solo repertuvar çalışması üretilmiştir. John H. Beck’in “10 Intermediate Timpani Solos” kitabı, Giriş bölümünde değinilen Delécluse’ün *Vingt Études pour Timbales* adlı eseri ve Carter’ın *Eight Pieces for Four Timpani* adlı eseriyle birlikte değerlendirildiğinde, orta düzey timpani eğitiminde kolaydan zora ilerleyen ve iki ile dört timpani arasında kademeli olarak genişleyen bir pedagojik dizge sunması bakımından bu uluslararası geleneğin önemli temsilcilerinden biri olarak konumlanmaktadır.

Bu çalışmada elde edilen bulgular, kitaptaki teknik ve müzikal unsurların on parça boyunca kademeli biçimde arttığını göstermektedir. İki timpani için yazılan ilk beş parça (Sing It, Muffle It, Roll It, Cross It, Accent It) temel bilek kontrolü, tremolo ve aksan tekniklerine odaklanırken; üç timpani için yazılan altıncı, yedinci ve sekizinci parçalar (Double It, Move It, Slow It) çoklu timpani arası geçiş ve çift ses icrasını sürece dahil etmekte; dört timpani için yazılan son iki parça (March It, Resolve It) ise geniş aralıklı pasajlar, ani dinamik kontrastlar ve doğaçlama karakterli bir kadans bölümüyle önceki sekiz parçada kazandırılan becerilerin bir arada kullanılmasını gerektirmektedir. Tablo 2-9’da sunulan bulgular art arda okunduğunda, kitabın izlediği bu kademeli yapının ‘kolaydan zora’ ilkesini dolaylı biçimde desteklediği söylenebilir; bununla birlikte bu ilerlemenin sistematik bir zorluk derecelendirme ölçütüyle doğrulanmadığı ve bu yönüyle gelecekteki çalışmalara açık bir alan bıraktığı da belirtilmelidir.

John H. Beck'in "10 Intermediate Timpani Solos" kitabı üzerine yürütülen bu içerik analizi, eserin yalnızca bir "teknik etütler bütünü" olmadığını; aksine öğrenciyi senfonik orkestra pratiğine, şef ile etkileşime ve modern müzik edebiyatının icrasına hazırlayan bütüncül bir pedagojik materyal olduğunu ortaya koymaktadır. Kitap, ritmik bağımsızlık, işitsel hafıza ve tını kontrolü gibi parametreleri eş zamanlı olarak geliştirmesi bakımından orta düzeyden ileri düzeye geçiş sürecinde ideal bir zemin sunmaktadır. Çalışma sonucunda; bilek kontrolü, tremolo, aksan, çoklu timpani kullanımı, aralık ve çift ses icrası gibi tekniklerin sağ-sol el koordinasyonunu ve temel timpani becerilerini geliştirdiği, ayrıca senfonik eserlerdeki orkestra pasajlarına hazırlayıcı nitelikte önemli bir ders materyali olduğu değerlendirilmiştir.

Çalışmanın bulguları göz önünde bulundurulduğunda şunlar önerilmektedir:

- Söz konusu kitap, konservatuvarların vurmali çalgılar eğitiminde orta düzeyden ileri düzeye geçiş sürecinde destekleyici repertuvar olarak değerlendirilebilir; özellikle iki timpaniden dört timpaniye kademeli geçişi nedeniyle müfredat sıralamasında referans alınabilir.
- Soloların icrası sırasında, eserlerdeki akort değişimleri ile orkestral armoni (özellikle 20. yüzyıl armoni yapıları) arasındaki ilişkilerin analiz edilmesi, teori ve pratik bağını güçlendirecektir.
- Doktora ve sanatta yeterlik seviyesindeki çalgı öğretimi ilke ve yöntemleri derslerinde, bu tür sololar pedagojik formasyon materyali olarak analiz edilmeli; öğrencilerden benzer pedagojik yaklaşımlarla kendi etütlerini kurgulamaları (kompozisyon ve pedagoji sentezi) istenmelidir.
- Gelecek araştırmalarda, Beck'in kitabı Delécluse'un *Vingt Études pour Timbales*'i ve Carter'ın *Eight Pieces for Four Timpani*'si ile karşılaştırmalı biçimde ele alınarak, orta düzeyden ileri düzeye uzanan uluslararası timpani repertuvarının bütüncül bir haritası çıkarılabilir.
- Bu çalışmada kullanılan kodlama şeması, kodlayıcılar arası güvenilirlik hesaplanarak ve performans kayıtlarının işitsel analiziyle desteklenerek genişletilebilir; bu, notasyon temelli bulguların icra pratiğiyle ne ölçüde örtüştüğünü sınamaya imkân tanıyacaktır.

KAYNAKÇA

Kitap

- Abeles, H., & Custodero, L. A. (Eds.). (2010). *Critical issues in music education: Contemporary theory and practice*. Oxford University Press.
- Beck, J. H. (2003). *10 intermediate timpani solos*. Kendor Music.
- Beck, J. H. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of percussion* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203823927>
- Blades, J. (1992). *Percussion instruments and their history* (Rev. ed.). Bold Strummer.
- Bucur, V. (2022). *Handbook of materials for percussion musical instruments*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-98650-6>
- Carter, E. (1968). *Eight pieces for four timpani (one player)*. Associated Music Publishers.
- Delécluse, J. (1968). *Vingt études pour timbales*. Alphonse Leduc.
- Friese, A., & Lepak, A. (1966). *The Friese-Lepak timpani method*. Henry Adler.
- Goodman, S. (1948). *Modern method for tympani*. Mills Music.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: An introduction to its methodology* (2nd ed.). SAGE Publications.
- Ludwig, W. F. (1979). *The Ludwig timpani instructor*. Ludwig Music Publishing.
- Peters, M. (1993). *Fundamental method for timpani*. Alfred Publishing.
- Schweizer, S. L. (2010). *Timpani tone and the interpretation of Baroque and Classical music*. Oxford University Press.

Makale

- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>

İnternet Sayfası

- Eastman School of Music. (t.y.). *John H. Beck*. <https://www.esm.rochester.edu/directory/beck-john/>
- National Association of Music Merchants. (t.y.). *John H. Beck*. <https://www.namm.org/library/oral-history/john-h-beck>
- Percussive Arts Society. (t.y.). *John H. Beck*. <https://pas.org/john-h-beck/>

HISTORICAL, INSTITUTIONAL, AND STRUCTURAL CHARACTERISTICS OF THE MEHTER BAND: AN EVALUATION WITHIN THE CONTEXT OF THE TURKISH MILITARY MUSIC TRADITION¹

Sinan Angişhan², Bahadır Çokamay³

INTRODUCTION

Since the early ages, human history has followed a multi-dimensional development process shaped around social organization, cultural production, belief systems, ceremonial practices, and the phenomenon of war. In this process, music has functioned not merely as an aesthetic form of expression, but also as an auditory tool for social order, ritual behaviors, collective emotions, and power relations. Humanity's endeavor to imitate the sounds of nature and to associate its own voice with the sounds of the wind, the sea, and birds was decisive in the formation of the earliest forms of music; over time, this sound production transcended the sphere of individual expression and became an inseparable part of social ceremonies, religious rituals, celebrations, and warfare practices. Within this context, music assumed the function of generating a shared emotion, order, and sense of belonging both in the daily lives and extraordinary circumstances of human communities.

The chaos on battlefields and the administrative and logistical needs of regular armies enabled this motivating and unifying power of music to transform into a strategic tool, thereby introducing the concept of "military music" onto the stage of history. This functional structure, which was shaped to boost military morale, ensure tactical synchronization, and establish an auditory dominance over the enemy, laid the groundwork for the emergence of deeply rooted military music traditions in different geographies and civilizations across the world. While this structure provided military communication and coordination on battlefields, it also functioned as an institutional display of power during

1 This study was prepared by extracting a section from the first author's master's thesis, titled *A Comparative Analysis of Mehter Bands and Traditional World Military Music Ensembles in Terms of Performance Practices*, which was completed in July 2025 under the supervision of Assoc. Prof. Bahadır Çokamay at Çanakkale Onsekiz Mart University, Institute of Graduate Studies, Department of Music.

2 Ph.D. Student (Proficiency in Art), Çanakkale Onsekiz Mart University, Institute of Graduate Studies, Department of Music, Çanakkale, angiskhan@gmail.com, ORCID: 0009-0006-6153-7559

3 Associate Professor, Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Music and Performing Arts, bahadir.cokamay@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5143-74X

peacetime through its social, status-related, and religious dimensions (Kaptan, 2020, p. 37-38).

When traditional military music ensembles around the world are analyzed, it is observed that throughout the historical process, they were not only limited to keeping time on battlefields to maintain the order of military units, but also undertook vital roles in the formation of social values, the construction of national identity, and the intergenerational transmission of cultural values.

In this regard, deep-rooted examples such as the mehter band in the Seljuk and Ottoman Empires can be evaluated not only as ensembles performing military music but also as the visual and auditory representatives of political power, discipline, and ideological narrative.

Other traditional military music ensembles with similar functions worldwide have generated comparable meanings within their respective historical and cultural contexts, strengthening the bond between the public and the army, and playing a major role in making state authority visible.

The Indian naubat tradition, which is the most deeply rooted example of military music in South Asia, shares striking similarities with the Ottoman mehter tradition in terms of origin and function. Blades emphasizes that naubat, which originated from Central Asian percussion traditions and was subsequently transmitted to the courts of India, was systematically employed as a means of representing the sovereignty and authority of sultans (1970, p. 141). Similarly, the Ottoman mehterhane tradition functioned as a visual and auditory manifestation of political power and state authority. Similarly, the Ottoman mehterhane tradition functioned as a visual and auditory representation of political authority (Sanal, 1964, p. 3).

The guyue (鼓樂) tradition of China, dating back to the Han Dynasty (206 BC – 220 AD), offers an opportunity to evaluate the role of percussion instruments in maintaining military order from a comparative perspective with the Turkish tuğ tradition. DeWoskin demonstrates that Chinese court music was utilized as both an aesthetic and a military tool for legitimizing power, and that this function was shared with Central Asian steppe communities (1982).

Highland bagpipe bands in the Scottish tradition, particularly in the 18th and 19th centuries, undertook a role that functionally overlapped with the mehter through their capacities to provide morale and coordination on the battlefields of the British Empire. During this period, the bagpipe became a military symbol and was utilized as a decisive sonic element in tactical motivation and the construction of national belonging on battlefields (Williams, 2013). Cannon states that the Scottish piping tradition shaped battlefield psychology and became an integral part of military identity (1988, p. 112). This functional

parallelism indicates that military music constitutes a universal set of functions independent of its cultural context.

The phenomena of ‘combat accompanied by music’ and ‘the employment of music as a weapon of war,’ which have limited equivalence in modern warfare paradigms, hold a highly significant position in Turkish cultural and musical history. In addition to European societies having various preconceptions and insights regarding this deeply rooted tradition, their direct contact and cultural interaction process with mehter music was primarily shaped along the axis of military, political, and diplomatic relations conducted by the Ottoman Empire with numerous actors on the European continent (Kalyoncu, 2005, p. 319).

It is not quite possible to speak of a genuine interaction in the field of music between the Ottoman State and Europe until the 16th century. The actual interaction process, particularly in the context of the Ottoman influence on European music, commenced after the 16th century through the Mehter in the domain of military music. It is observed that this cultural transmission occurred through the recognition of the mehter by Europeans during frequent military campaigns, the establishment of mehter bands within embassies in Europe, and the inclusion of certain mehter instruments into symphony orchestras (Çakar, 1994, p. 14). The Poles were the first to adopt the mehter, which exerted an influence on European armies and composers (1741), followed by countries such as Austria, Prussia, Russia, and England (Güner, 2007, p. 107).

Confirming this process and examining the transition of military musical instruments from the Middle East to Europe, Farmer (1946) produced one of the pioneering studies documenting the integration of Ottoman instruments—particularly the drum (davul) and the shawm (zurna)—into European orchestration through archival documents. This historical transmission chain demonstrates that the mehter was not merely a local institution, but provided a ground for an instrumental interaction on a global scale.

According to Vural (2013), the instruments used in the mehter band in the works of European travelers consisted mainly of the davul (bass drum), nakkare (kettledrums), zurna (shawm/double-reed woodwind instrument), nefir (trumpet), zil (cymbals), and occasionally the kös (giant kettledrum); furthermore, the two instruments that European travelers found most foreign were the zil and the kös, which serves as an indicator that these two instruments were transmitted to Europe via Turks and Turkish music (p. 208).

The unique timbre of mehter instruments and the rhythmic dynamism of the music aroused a sense of fear on one hand and admiration on the other among Europeans. Following the Second Siege of Vienna, interest in mehter music increased in many European military music ensembles, and by the 18th century,

it began to be performed in the courts of several European countries (Çokamay, 2019, p. 158).

“The imitation of Turkish music within European compositions (Mozart, Beethoven, Gluck, Liszt, Saint-Saëns, etc.) and the selection and elaboration of Turkish themes in writing various musical forms became a fashion, thereby initiating the ‘Alla Turca’ craze” (Çerkez, 1995, p. 19).

Among the works inspired by Turkish music, the most renowned is the final movement titled “Alla Turca” of Mozart’s K.331 piano sonata. This movement reflects the rhythmic weight of percussion instruments, the repetitive striking patterns unique to mehter music, and characteristic dynamic fluctuations (Signell, 2002, p. 189). The utilization of percussion instruments such as the triangle, cymbals, and drum by Western composers, alongside melodic and harmonic structures, to achieve a “Turkish color” demonstrates that European art music of that period internalized military band timbres as an aesthetic element (Schmidt-Jones, 2013, p. 206). In addition, the Rondeau alla turca movement of the K.219 violin concerto is also counted among the works bearing a Turkish color. Evaluating these two works together is significant in terms of demonstrating how Western music selectively adopted the Mehter aesthetic (Head, 2000, p. 45).

Just like mehter music, the organizational structure of the mehter also influenced Europe and was received with interest by Europeans; during the 18th century, the Austrians, Prussians, and later the Russians, Germans, and French established military band (mızıka) units similar to the structure of the mehter (Şahiner, 1993, p. 29). In the adoption of this organizational structure by European armies, the functionality of percussion instruments in maintaining military discipline and coordinating the marching formation of armies played a fundamental role (Lawrence, 2016, p. 22).

“The influence of our military musicianship in Eastern countries materialized through the dispatch of personnel from Turkish military musicians to Egypt, Syria, and Afghanistan, and the establishment of bands there corresponding to their counterparts in Turkey” (Gazimihal, 2019, p. 228).

With Mahmud II’s abolition of the Janissary Corps, the Mehter was also officially disbanded in 1826. This process was not the mere eradication of an institution, but the harbinger of a conscious transition towards a Western-style military music conception. While Behar evaluates this transformation as the reflection of Ottoman modernization on music policy, he emphasizes that the transition from mehter to the modern band was not merely an aesthetic choice but a political one (1998, p. 142). The re-establishment of the mehter within the Ministry of War (Harbiye Nezareti) in 1914 can be interpreted as a cultural memory restoration integrated with nationalist political discourse.

Within this broad global perspective, the Mehter Band, an inseparable component of the Turkish state tradition, went far beyond being a mere military band; with its rich organological structure, unique performance practice, and symbolic position representing the might of the state, it acquired an extraordinary place with high international interaction power within the history of world military music.

Aiming to re-evaluate the historical, institutional, and structural development of the Mehter organization—which accompanied Turkish armies on battlefields for centuries and played a critical role in the deployment, management, and motivation of soldiers—in light of current accessible sources, this study is a literature and document analysis work with a qualitative-descriptive design. Accordingly, books, academic articles, theses, encyclopedia entries, and institutional archival documents written on Ottoman military music, mehterhâne organization, instrument and clothing arrangements, repertoire structure, and the effects of mehter on European military music were utilized as primary data sources. Through these comprehensive data obtained, the administrative organization and historical journey of the Mehter institution from the past to the present have been revised and compiled with an inclusive approach.

In this context, the study aims to evaluate the historical origins, institutional organization, instrument staff, clothing arrangement, repertoire, and the influences of the mehter on European military/art music through a comprehensive musicological perspective. The study may be considered significant in terms of updating, re-publishing, and bringing the information regarding the historical, institutional, and structural status of the Mehter to the academic platform.

Military Music in Turks

In Turkish history, military music is a deeply rooted tradition that establishes discipline on the battlefield, elevates motivation, and creates psychological pressure on the enemy. In Turkish society, which historically viewed every citizen as a soldier, music intertwined with religious beliefs, daily life, and the warrior culture, thereby assuming a natural “military music” form (Vural, 2013, p. 3).

Commencing from Central Asia and reaching its zenith with the Seljuk and Ottoman Empires, this structure gained global renown particularly through the unique style of mehter bands. Today, it is generally accepted that this deep-rooted tradition of the Turks offers enduring contributions that shape world military music history in both cultural and historical dimensions. Fixed and widespread views prevail regarding the use of military music among the Turks.

According to Tekin, the “tuğ” ensembles, meaning band, mentioned in Chinese chronicles, the Orkhon Inscriptions, and many other sources, constitute the first prototype of the Turkish military music tradition (2017, p. 5).

According to Çakar, the existence of the Tuğ Ensembles, which are the earliest examples of military band units, traces back to the Hun period. Tuğ ensembles are evaluated as traditional military music groups extending from the Hun Empire to the Ottoman Empire (1994, p. 7).

Military music ensembles were named Tuğ Takımı (Tuğ Ensemble) among the Huns, Göktürks, and Uyghurs; with the acceptance of Islam, they were named Tabılhane in the Karakhanids, Ghaznavids, Abbasids, Khwarazmshahs, Mamluks, Great Seljuks, Anatolian Seljuks, Ilkhanids, and Anatolian Principalities; Nakkarehane in places like the Crimean Khanate; and Mehterhane in the Ottomans (Çakar, 1994, p. 8). When the evolution of military music in the Turkish state tradition is examined, it is understood that these ensembles, consisting of percussion and wind instruments, were not merely a military requirement but also a symbol of state sovereignty (Çağlak & Filiz, 2018, p. 29).

Although not many sources regarding pre-Islamic early period military music among the Turks can be accessed, Gazimihal (2019, p. 16) notes for this period that in the *Divanu Lugati't-Turk*, which was penned in the 11th century and stands as the most beautiful dictionary of Turkish, it is understood that both the tabılhane performing nevbet in the presence of the Turkmen khagan and the banner were called “tuğ”; he further mentions that rare memories depicting musical ceremonies are also found in Chinese sources.

“It is known that there were percussion instruments resembling tambourines in rock carvings within regions where Turks lived in Central Asia in the 10th century BC, and percussion instruments resembling the dümbelek (goblet drum) were utilized in the 8th century BC. The military music tradition, rooted in these periods, derived its character from the percussion instruments within its structure and their rhythms. The utilization of the drum by the Turks from religious rituals to war ceremonies is an indicator that this tradition contains sacred meanings. İbrahim Hakkı Konyalı indicated that the drum spread from the east to the west, thereby indirectly pointing out that military music also spread from the east” (Vural, 2013, p. 14).

The origins of military music in the Turkish state tradition are observed to have emerged with the establishment of the Hun Empire in 209 BC. This music ensemble, consisting of horns, kös, drums, cymbals, flags, and banners, and defined as tuğ ensembles, developed in later periods with the addition of the zurna (shawm) and nakkare (kettledrums) instruments. The tuğ ensembles, which were the symbols of state sovereignty, were formed to encourage soldiers by boosting their morale during battles and to intimidate the enemy (Çağlak & Filiz, 2018, p. 29).

During the Uyghur period, the tuğ ensemble, as one of the symbols of state sovereignty, became a demonstration of the khagan's might and power, and prepared the fighting soldiers for war by encouraging them. Furthermore, elements such as the tuğ, flag, and drum were viewed as fundamental components of independence and authority in ancient Turkish states like the Uyghurs. The drum, one of the most fundamental instruments of military music, was considered sacred in every period (Altınölçek, 2015, p. 249).

During the Seljuk period, military music ensembles and their functions maintained their existence as the music institution of the state, as was the case in previous Turkish states. Alongside the tuğs present with these military music ensembles, a small umbrella called "çetr", which was regarded as an emblem of sultanate, was utilized as a state symbol during this period (Çağlak & Filiz, 2018, p. 36).

As in the Great Seljuks, nevbet was a symbol of the military state structure in the Seljuks of Turkey and the Anatolian principalities. The Seljuk sultans, who were always at the head of the army, constantly kept the nevbet ensemble, the indicator of the power and splendor of their sovereignty, with them in all ceremonies (Vural, 2013, p. 68).

While it is generally accepted that the mehterhane organization in the Ottoman state commenced with the Seljuk sultan sending a tabl (drum) and alem (banner) to Osman Gazi as a symbol of sovereignty, this institution was designated as the sultan's mehter, namely Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hassa (The Imperial Tabl and Alem Mehter) (Türkmen, 2009, p. 25).

Rice states that mehter music is inherently a functional genre whose fundamental characteristics changed very little over time (1999, p. 47). For this reason, he notes that the mehter fulfilled different functions in the historical process and essentially possessed a multiple function, mainly during war and peace (Rice, 1999, p. 47 as cited in Kaptan, 2020, p. 35).

Feldman, while examining the Ottoman court music system, demonstrates that the mehterhane undertook both inner court rituals and outer diplomatic representation functions; this dual functionality elevated the institution to a strategic quality beyond other music ensembles (1996, p. 102).

The Mehter Band

Derived etymologically from the Persian word "mihter", "mehter" is derived from the root *mih*, meaning "great" or "mighty," combined with the suffix *ter*, which denotes superiority and amplification; it signifies "the greatest, mightier" in dictionaries (Kaptan, 2020, pp. 29-30; Sanal, 1964, p. 3). When examined within the context of the historical process, it is observed that the word was utilized in the court organizations of various Islamic states, such

as the Mamluks and Turkestan, with the title of *mehter* or *mihtar* to designate viziers or high-level bureaucrats (Altınölçek, 1992, p. 1).

Adopted with this structure by the Ottoman Empire and settling into Turkish over time with its current phonetics, the word acquired a broad and institutional semantic framework to correspond to the term “musician belonging to the military band of the prince or the state,” in addition to its original dictionary meaning (Altınölçek, 1992, p. 1; Kaptan, 2020, pp. 29-30).

This word, used as “mihter” in the Mamluks, initially expressed officials and viziers employed in the court organization (Kaptan, 2020, p. 29; Tekin, 2017, p. 29). However, in the Ottoman State, it was utilized for the first time during the reign of Yavuz Sultan Selim (1512-1520) under the name of “Tabl ü alem Mehterleri” to denote a military music ensemble. (Tekin, 2017, p. 29).

In connection with this historical process, from the late 15th and early 16th centuries onwards, the old military music ensembles called “nevbet” bands in the Ottoman State took the name “mehter”, while the “nevbethane”s where these bands trained and resided transformed into “mehterhane”s (Kaptan, 2020, p. 30).

“Mehter musicians were trained within the court in rooms called ‘meşkhane’ through the ‘meşk’ system, an oral rote-learning method from master to apprentice (Öztürk, 2009, p. 9). In these trainings, the initial music education was given to apprentices with a special instrument called the ‘mehter whistle’ (mıskal), where fundamental rhythmic patterns (usul) were taught” (Çakıroğlu, 2020, pp. 31-32).

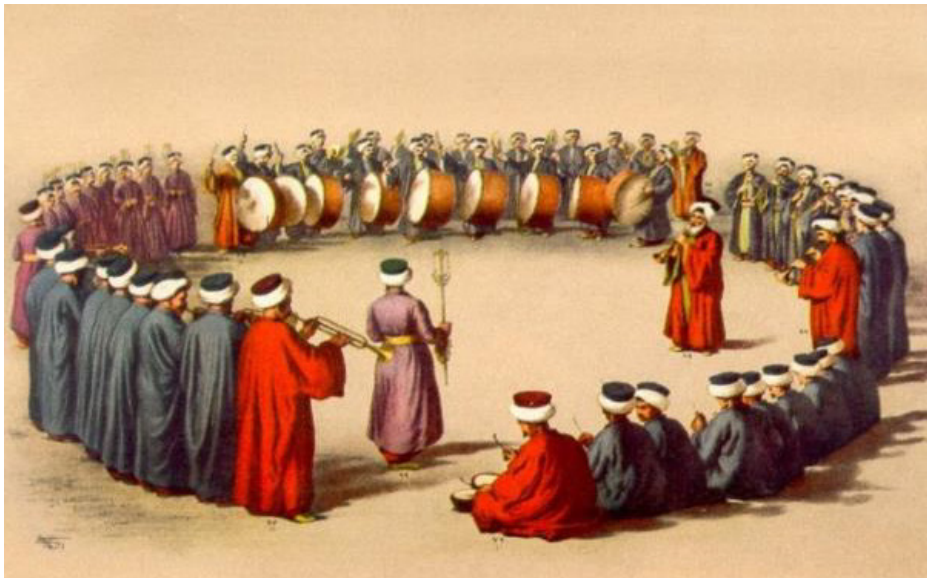


Figure 1. Mehter nevbet arrangement (Kaptan, 2020, p. 67)

It is thought that the clothing colors and arrangement of many today's established mehter bands were formed as seen in Figure 1, undergoing final modifications over time to reach the present day (Kaptan, 2020, p. 67).

The size and organizational structure of the mehter band were ordered according to the official rank of state dignitaries, and this structure was determined by a system called "kat" (fold/layer). The kat system expresses how many pieces of each type of instrument are present in the ensemble. According to this hierarchical structure, the grandest ensemble, the sultan's mehter, consisted of a twelve-fold instrument array (12 of each instrument), while the grand vizier's mehter was arranged as nine-fold, and the vizier and pasha mehters as seven-fold. The performance formations of these bands, which constituted an integrity within themselves with the assembly of different instrument numbers for each rank, also varied according to the situation; the mehteran performed in a rank (saf / straight line) formation during battle, and in a crescent (yarımay) formation during ceremonies and concerts in normal times (Tanrıkorur, 2005, p. 23; Yücel, 2007, p. 89).



Figure 2. Mehteran unit concert arrangement (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

The traditional arrangement adopted by the mehter band in performances rendered on foot is a five-fold crescent form. Bearing its own unique symbolic meanings, this placement is highly impressive in terms of both visual aesthetics and acoustic balance. Reflecting the historical identity and ceremonial music tradition of the military band, this crescent-shaped alignment is observed in detail in Figure 2, obtained from the Photograph Archive of the Military Museum and Cultural Site Command Mehteran Unit.

The mehterhane held a unique position among Ottoman musical institutions. Distinct from other musical organizations within the court—particularly the instrument artists trained in the Enderun (palace school) or the Sufi ensembles performing devotional music—the mehterhane was an institution existing entirely with its outward-facing and public function.

The psychological effect experienced on battlefields due to mehter music is also supported by modern music psychology and bioacoustic findings. The sound of the zurna, containing high volume and a sharp timbre, rapidly raises the sensory arousal threshold in the human auditory system; this situation triggers both oscillatory and hormonal responses—high volume and sharp timbre can increase the perception of arousal and tension in the listener—creating a physiological state of preparedness unique to the combat environment (Levitin, 2006, p. 189). In terms of rhythm, it is known that long and powerful drum beats can synchronize with the human heartbeat rhythm, and this characteristic facilitates collective movement by unifying large groups around a common bodily rhythm. This mechanism also overlaps with the group identity reinforcement process explained by Benzon’s “collective music making” framework: making music together—or being exposed to the same rhythm—strengthens group members’ experience of each other as parts of the same collective, thus the individual on the battlefield surrenders their own fear to the enthusiasm of the group (2001, p. 112). These multifaceted psychological mechanisms of mehter music suggest that it might be not just a band, but a systematic auditory weapon designed to generate cognitive and emotional impact.

Mehter Instruments

The mehter bands, serving as traditional military bands throughout the historical process from the past to the present, represent a deep-rooted cultural heritage in addition to increasing the motivation of the army on battlefields with the enthusiastic and impressive timbres they possess. In this ensemble, consisting of percussion and wind instruments each undertaking a unique musical task, instruments such as the zurna (shawm), boru (horn/trumpet), davul (bass drum), nakkare (kettledrums), kös (giant kettledrum), çevgân (crescent chimes), and zil (cymbals) are actively utilized today. The powerful harmony created by the coming together of the said instruments left a deep mark both on military march forms and on Ottoman music history; this deep-rooted tradition continues to be kept alive through the performances of today’s mehter bands.

According to the Hornbostel-Sachs classification system (von Hornbostel & Sachs, 1914/1961), the zurna and boru are evaluated as aerophones; the davul, nakkare, and kös as membranophones; and the zil and çevgan as idiophones. The positioning of mehter instruments within this systematic classification will

facilitate establishing a dialogue with international organology literature and understanding the contribution of the Mehter to comparative organology.

Sanal (1964, p. 65) categorizes the instruments played by the mehterhane throughout history as follows:

Wind Instruments;

Zurna (Kaba-zurna, cura-zurna),

Boru (horn/trumpet)

Kurrenay

Mehter düdüğü, Klarnet (Mehter whistel/miskal), Clarinet

Percussion Instruments;

Kös (Giant kettledrum)

Davul (Drum)

Nakkare (Kettledrum)

Tabılbaz

Def (Tambourine)

Ziller-Çingiraklar (Cymbals);

Zil, Çevgan (Cymbal, çevgan)

Zurna (Shawm)

The zurna is a reed (sipsi) woodwind instrument of the mehter ensemble. The zurna performer in the mehter is termed a zurnazen. “The zurna is a reed-driven Turkish horn utilized across a vast region extending from the European borders of the Ottoman Empire to inner and northern Asia. Other names for the zurna are surna and surnay” (Türkmen, 2009, p. 74). Standing as one of the oldest wind instruments of Asian Turks, the word zurna is generally accepted to originate from the word “surnamak”. While this term corresponds to similar meanings such as to sound, to sing, to moan, to chant, and to celebrate in Turkish dialects like Chagatai, Yakut, Altai, Teleut, Shor, Kyrgyz, and Karaim, it is observed to have entered languages like Armenian, Serbian, Croatian, Russian, and Persian in almost the same manner (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).

“When held in the playing position, the zurna has 7 holes, including six holes on the upper side and one hole on the lower side. The zurna reed sipsi was taken into the mouth and played by closing and opening the holes close to the mouth with the left hand, and the holes on the wide side with the right hand” (Sanal, 1964, p. 66).



Figure 3. Zurnazens (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Behind the unique and powerful sound production of the zurna lie both its structure and performance technique. The instrument consists of a truncated conical wooden body; the double reed system (double sipsi) taken inside enables the player to reach a wide dynamic range. Picken demonstrates that this combination of double reed and conical body in the zurna exhibits an “inverse conical” acoustic behavior; the resonance width caused by this generates an abnormally high sound pressure level, particularly in the middle and high frequencies (1975, pp. 468–472). This characteristic enables the instrument to reach a loudness exceeding 100 dB in modern measurements and to be heard from hundreds of meters away. As an instrument utilized on battlefields, this high acoustic power of the zurna undertakes a vital function in transmitting tactical commands and rhythm. Located in the aerophone category, double-reed wind instruments (oboe type) sub-class in the von Hornbostel and Sachs (1914/1961) classification, the zurna shares common organological characteristics with the Indian shehnai, Arabic mizmar, and many instruments of the Middle Eastern-Mediterranean tradition; this broad geographical distribution brings the multi-directional interaction extending from Central Asia to the Middle East to the agenda in origin debates of the zurna.

Boru (Trumpet)

The boru is a metal-cupped mouthpiece wind instrument of the mehter ensemble, generally manufactured from yellow brass. The boru performer in the mehter is termed a boruzen.

“The boru, also referred to by names like *borguy* and *nefir*, is one of the wind instruments of the Mehterhane. The name ‘boruzen’ given to those who play the boru is encountered for the first time in a record dated 1499. According to Evliya Çelebi, this instrument was invented by the great Turkish Ruler Alp Arslan” (Tuğlacı, 1986, p. 39).

The terms boru and borguy, with their ancient spellings, denote the same instrument as the term nefir, which was borrowed from the Arabic language (Sanal, 1964, p. 69).

While defined with names like “borı, borgay”, the boru originates from the same roots as “burgü, burgu”. Arabic society named this instrument “nefir”. It

was initially formed from tree bark, and subsequently by bending metals such as copper or brass. There are rumors in some sources that it was the invention of the Turkish ruler Alp Arslan. Having a curved neck structure, this wind instrument was also referred to by the name “nay-i Türki”. This instrument did not play the main melody; they held the long tone termed “dem” (drone). Furthermore, the boru possessed another form that took the name “göç borusu” (march horn) (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).

Continuing its development within history, the boru instrument has left its place to the trumpet and long fanfare trumpet in today’s mehter band. The invention of the piston system in the 19th century brought about certain modifications in brass instruments, and the boru was also affected by these changes (Çokamay, 2012, p. 457).



Figure 4. Boruzens (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Davul (Bass Drum)

The davul is a percussion instrument of the mehter ensemble manufactured from wood and animal skin. The davul performer in the mehter is termed a davulzen.

Say defines the davul as an unpitched percussion instrument of large dimensions, possessing high acoustic power, which stands as one of the oldest instruments observed in history (2005, p. 439).

Names such as köbürge, kövrüğ, küvrüğ, tuğ, tavul, tavıl, and tabıl (tabl) are also available for the davul. Those who play the davul are given names like davulcu, tabılzen, and tabbal, and the davul is one of the percussion instruments of the mehter band (Sanal, 1964, p. 17).

When we examine the historical process, it is observed that the davul is one of the oldest percussion instruments used by the Turks. The origin of the word davul traces back to ancient Turkish dialects. The davul is obtained by stretching skin over two open sides of hoops manufactured circularly from wood, rendered taut with the aid of ropes or thick cords. It is the strongest primary metric-pattern (usul) playing percussion instrument of mehter music. It is played with a type of mallet held in the right hand termed tokmak and a thin switch located in the left hand usually called çırpı. The rhythmic strong and

weak beats of the mallet and switch determine the character of the performed music (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).



Figure 5. Davulzens (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Nakkare (Kettledrums)

The nakkare is a percussion instrument of the mehter ensemble consisting of a pair of copper bowls and animal skin. The nakkare performer in the mehter is termed a nakkarezen.

Derived from the root nakr, meaning “to strike” in dictionaries, the nakkāre is categorized within the membranophone class by organology experts who examine musical instruments. In the Ottoman mehter band, the nakkare, which is an instrument with thinner skin stretched compared to the davul, is a drum manufactured from a small pair of copper bodies in the shape of bowls and played with wooden sticks resembling drumsticks termed “zahme” or “tokmak” (Karakaya, 2006, p. 326).

Those who play this instrument are termed “nakkarezen”. Consisting of two copper bowls with thin skin stretched over them, the nakkare was previously played by sitting cross-legged on the ground, tied to the waist while marching, and today it is played resting against the chest. It adds vitality to the melody by filling the intervals of the main metric pattern executed by the davul (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).



Figure 6. Nakkarezens (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Zil (Cymbals)

The zil is a percussion instrument of the mehter ensemble generally manufactured from copper. The zil performer in the mehter is termed a zilzen.

“The zil, which is a time-keeping instrument in Turkish Music, is utilized as a pair. Those who play it were termed sanccı, zilci, or zilzen” (Tuğlacı, 1986, p. 45).

Utilized as a pair in mehter music, the zils are held one each in the right and left hands, and a special resonance is obtained from clashing the two face to face and separating them. During war, cymbals are played with a special rhythm that signals the commencement of the assault and encourages soldiers to battle (Sanal, 1964, pp. 88-89).

The zil is a high-pitched and sharp-sounding time-keeping musical instrument like the drum, manufactured in a circular shape by hammering a mixture of copper and tin metals. It is known that those produced in Turkey are evaluated as the best cymbals in the world and are recognized in many countries as “cymbal Turc”. The zil can be played horizontally or vertically depending on the performance (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).



Figure 7. Zilzens (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Çevgan (Crescent Chimes)

Standing as one of the remarkable rhythm instruments of the mehter ensemble, the çevgan consists of a thin wooden staff and a branched crescent manufactured from silver or brass located at the tip of this staff. Small round bells placed on this headpiece and on the chains between the tips are the fundamental sound source of the instrument (Sanal, 1964, p. 90).

Held from the staff portion and moved up and down in the vertical plane, the çevgan produces a harmonious timbre with the clashing of the bells against each other. Artists performing this instrument are termed “çevgani”. Estimated to have been included in the mehter band towards the end of the 18th century, the çevganis do not merely keep rhythm during the performance, but also increase enthusiasm by shouting exclamations in the form of “Ala Hey!” in appropriate sections of the piece (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).



Figure 8. Çevganis (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Kös (Giant Kettledrum)

Standing as one of the most fundamental percussion instruments of Ottoman traditional military music, the *kös* is formed by stretching animal skin over two large cauldron-shaped bowls manufactured from bronze or copper and is played as a pair with two wooden mallets. This instrument, referred to by various names such as *kûs*, *köbürge*, *tuğ*, *kûsi hakani*, and *kûsi şahi* in the historical process, earned its performers the title of *kûsi* or *küszen* in Persian previously, which transformed into *köşçü* in Turkish over time (Sanal, 1964, p. 74; Say, 2009, p. 313). Manufactured in different dimensions, the *köses* took names like “horse *kös*”, “camel *kös*”, and “elephant *kös*” according to the mount animal they were carried on during campaigns. Possessing a major strategic and psychological importance in terms of demonstrating the splendor of the army on battlefields, it is known that 500 pieces of this instrument were played, for instance, in the Battle of Chaldiran (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).



Figure 9. Köşzen (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Administrative Structure in the Mehter Band

The tradition of the Mehter Band integrated with the cultural and social structure of Turkish society, formed its rules with its unique hierarchical order drawing from this structure, and was viewed for centuries in the Turkish world not just as a military music ensemble but as an emblem, a symbol encompassing everyone from the highest echelon of the state to its citizens (Yaldır, 2009, p. 10).

It is observed that the mehter band, representing the military music aspect of the Seljuk and Ottoman military organization system, was shaped within a

certain hierarchical order, and this structure played an important role both in providing military discipline, morale, and motivation, and in representing the political and military power of the said states in the best manner.

In the Ottoman State, the mehterhane was not merely an ensemble performing music, but also a vast and hierarchical organization that protected the sultanate banners and conducted tent and furnishing affairs (Boztaş, 2009, p. 24; Usta, 2020, p. 4). Assembled under the roof of “Mehterhâne-i Âmire” at the center, this institution basically consisted of two main units: “Çadır (Hayme/Tent) Mehterleri” and “Tabl u Alem Mehterleri” (Boztaş, 2009, p. 24; Yaldir, 2009, p. 10). The administrative structure of the organization relied on a solid chain of command and task distribution from top to bottom in the form of Emîr-i Âlem, Mehterbaşı Ağa, Baş Mehter Ağa, and Bölük Ağaları (Yaldir, 2009, p. 10; Usta, 2020, p. 31).

Çorbacıbaşı / Emîr-i Alem (Chief Commander)

Located among the “Bîrun” (outer palace) and the “özengi (rikab/stirrup)” ağas who possessed the privilege of walking next to the sultan’s horse in the Ottoman court organization, the Emîr-i Âlem was the highest-level administrator and chief superintendent of the “Mehteran-ı Tabl u Alem” organization, which encompassed the sultanate banners, tents, and the music-performing mehterhane bands (Boztaş, 2009, p. 30; Çerkez, 1995, p. 9; Tuğlacı, 1986, p. 36; Yaldir, 2009, p. 11). This office, to which all army mehters were subordinate, directly conducted general management processes such as appointment, promotion, punishment, and salary (mevacip) within the scope of administrative operations (Çakıroğlu, 2020, p. 20; Yaldir, 2009, p. 11). Alongside the administrative duties of the Emîr-i Âlem, highly significant protocol and master-of-ceremonies responsibilities were also present. When the sultan went on campaign, the preservation of the sultanate banners belonged to him, and he bizzat carried the white banner termed “ak alem” (Usta, 2020, s. 33; Yaldir, 2009, s. 11). Furthermore, he organized rituals reflecting the power of the state, such as being present with a silver staff in the reception ceremonies of foreign ambassadors and delivering their tuğs and banners to newly appointed viziers, beylerbeyis, and sanjak-beyis (Sanal, 1964, p. 9; Usta, 2020, p. 34; Yaldir, 2009, p. 11).

Corresponding to this historical office today, the Çorbacıbaşı is a high-ranking officer who undertakes the duty of Mehteran Unit Command, is a conservatory graduate, possesses knowledge of Turkish music (metric patterns and modes), and has high representation capacity. In his capacity as the administrative superintendent of the modern mehter, he is responsible for the deployment and management of the unit, training, discipline, security, and all kinds of concert/ceremony preparations. Reflecting the weight of the office he represents, he

carries a distinct clothing from other performers and the mehterbaşı: an üsküf (cap) with a peacock feather attached is on his head, a red robe (cüppe) on his back, trousers (şalvar) with three rows of yellow embroidery on the edges, a belted sash with weapons at his waist, and yellow boots on his feet (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).



Figure 10. Çorbacıbaşı (Emir-i Alem) (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Mehterbaşı (Ser-mehteran) - (Head of the Ottoman Military Band)

Standing after the Emîr-i Âlem in the mehter organization hierarchy and undertaking the actual management of the mehterhane, the highest-ranking officer is Mehterbaşı Ağa (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.; Usta, 2020, p. 34; Yaldir, 2009, p. 12). Referred to also by the titles of “ser-mehterân” or “ser-mehterân-ı tabl ü’alem-i hassa” in historical sources, this office is the direct musical director of the ensemble, although subordinate to the Emîr-i Âlem in terms of protocol and general management (Çerkez, 1995, p. 9; Usta, 2020, pp. 34-35). Generally selected and appointed from among the most talented zurnazens (chief zurnazens), who are accepted as the soul of the band, the mehterbaşı, like a modern orchestra conductor, is responsible for the musical training of the band, its harmony during performance, repertoire management, and the training of new students joining the corps (Boztaş, 2009, p. 43; Çerkez, 1995, p. 9; Sanal, 1964, p. 9; Usta, 2020, p. 35; Yaldir, 2009, p. 12).

Regarding performance practice, he positions himself exactly in the middle of the band, which takes a crescent (hilal) arrangement during the concert, and directs the music via the staff (or branched crescent chime) termed “felik” in his hand (Çakıroğlu, 2020, p. 20; Usta, 2020, p. 35). Maintaining these deeply rooted duties and responsibilities exactly in today’s mehter band, the mehterbaşı continues to contribute to the organization at academic and institutional levels in his capacity as a member of the “Mehter Research Board,” in addition to managing all concert and ceremony preparations in the best manner (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.).



Figure 11. Mehterbaşı (Military Museum and Cultural Site Command, n.d.)

Baş Mehter Ağa

The second high-ranking administrator of the mehter band is Baş Mehter Ağa (Yaldir, 2009, p. 13; Usta, 2020, p. 35). Generally serving as the chief drummer (davulcubaşı / tablzenbaşı), this person rendered service subordinate to the mehterbaşı in musical terms and to the Emîr-i Âlem in administrative terms (Usta, 2020, p. 35; Yaldir, 2009, p. 13). Acting as a deputy to the mehterbaşı ağa and correcting errors occurring during musical performance (terennüm) with special signs are among the primary responsibilities of Baş Mehter Ağa (Çakıroğlu, 2020, p. 21; Usta, 2020, p. 35).

Bölük Ağaları and Other Officials

The Tabl u Alem mehterhanesi was divided into various sections (bölük) according to the type of instruments performed, namely zurnazens, tablzens, nakkarezens, boruzens, zilzens, köszens, and alemdars (banner-bearers) (Çerkez, 1995, p. 10; Boztaş, 2009, p. 49). A “ser bölük” or “bölükbaşı ağa” responsible for the management, order, and maintenance of peace of each section was present (Boztaş, 2009, p. 49; Usta, 2020, p. 36). These ağas, together with master mehters, were responsible for training student mehters, who were viewed as the future of the organization, and making requests to the mehterbaşı for the supply of missing personnel (Boztaş, 2009, p. 49; Usta, 2020, p. 36). In addition to all this administrative and performing hierarchy, administrative officials such as the Mehterhane Kethüdası (warden) who supported institutional operation and assisted the mehterbaşı, the Mehterhane Kâtibi (clerk) who kept account and salary records, and the Mehterhane Emîni (trustee) responsible for material procurement were also significant building blocks ensuring the smooth operation of the organization (Boztaş, 2022, pp. 109-118).

Mehter Clothing

The mehter clothing is an important element of representation that reflects the historical and cultural identity of the Ottoman military music tradition and preserves its traditional characteristics today. These garments, which gave

courage to the soldier on battlefields in addition to their splendor in courts and ceremonies during peacetime, aimed to leave a psychological impact on the enemy by visualizing the magnificence of the Ottoman Empire with their vibrant colors, rich embroideries, and the symbols they carried.

When the descriptions of various researchers in the literature (Tuğlacı, 1986; Şahiner, 1993; Türkmen, 2009; Yaldır, 2009) are examined, a clothing arrangement shaped according to the hierarchical structure and the instrument performed is observed within the mehter band; however, fundamental pieces such as the robe (cübbe), turbaned cap (kavuk), baggy trousers (şalvar), three-skirted tunic (üç etek entari), and flat shoes (yemeni) are common. According to these data, the clothing of the performers can be synthesized as follows:

- **Mehterbaşı and Section Heads (Saz Başları):** Reflecting their leadership status, they wore a red robe (cübbe) over their backs, a red turban cap (kavuk) topped with a white turban on their heads, red trousers (şalvar), a yellow or multicolored three-skirted gown (üç etek) underneath, and yellow leather shoes (yemeni) on their feet.
- **Çevganis:** While wearing a red robe, red şalvar, yellow üç etek, and yellow yemeni similar to the mehterbaşı, they utilized a green kavuk with a white turban as a headpiece.
- **Zurnazens:** While maintaining the tradition of the red robe and red şalvar, they donned a white üç etek inside, a sash around their waists, and a purple kavuk with a white turban on their heads.
- **Other Instrumentalists (Boruzen, Zilzen, Nakkarezen, and Tabilzenler):** In this group constituting the general performer mass, the upper clothing consists predominantly of green, purple, navy blue, or black robes. These performers, having a green kavuk with a white turban on their heads, utilized red şalvar, a striped (som çubuklu) üç etek, and red yemeni.

This detailed clothing arrangement operates as a semiotic system that visually codes power relations, hierarchy, and belonging, far beyond being an ordinary uniform indicating institutional identity. Color symbolism is the most fundamental element reinforcing this hierarchy. In the Ottoman tradition, the allocation of the color “red,” which represents sovereignty and power, to leaders and high-ranking performers (mehterbaşı, zurnazen, çevgani), while assigning “green,” associated with religious sanctity and peace, and other dark tones to the general performer mass, is a result of this coding. During the performance, the audience can instantly perceive each performer’s position within the ensemble by decoding these color, form, and accessory contrasts in the garments.

Furthermore, as Pirker (1990, p. 6) notes in his iconographic study based on the descriptions of European travelers, this magnificent visual deterrence

offered by the clothing also undertook a powerful symbolic function reinforcing the image of the “exotic other” in the minds of Europeans.

Mehter Repertoire

Since the Seljuks and Ottomans, the mehter organization has kept its repertoire alive through the “meşk” method instead of notation for centuries. Standing as an oral and auditory transmission model, this master-apprentice relationship offers a deep practice where the performer integrates with their memory, body, and breath, rather than a purely technical training, as Öztürk (2009, p. 9) also notes. However, the greatest vulnerability of this method is its inability to preserve musical memory against social ruptures and institutional liquidations that may be experienced. As a matter of fact, Nettl (2005, p. 244) defines this fragility in oral transmission traditions as a universal ethnomusicological problem where music is irreversibly erased with the disappearance of carrier communities.

The absence of a systematic archiving endeavor and notation went beyond being a pure neglect and transformed into a dramatic loss of cultural memory with the disbandment of the organization in 1826 (Sanal, 1964, pp. 283-284). Çakıroğlu (2020, p. 78) states that this sudden institutional liquidation led to the loss of the traditional repertoire to a large extent and in an irreparable manner. So much so that the initial revival efforts in 1914 could be conducted over limited documents, remaining distant from forming a fully fledged repertoire true to its original.

Closed completely for a period after the proclamation of the Republic, the institution was subsequently restructured in an updated form within the Military Museum, drawing inspiration from Scottish and British traditional historical bands (Şahiner, 1993, p. 28). Due to the eradication of the traditional memory, the musical archive also had to be formed anew while the institutional structure of the organization was being built from scratch. As reflected in Table 1, the vast majority of the overtures (peşrev), marches, hymns, and heroic folksongs we listen to in today’s ceremonies and concerts were composed in the 20th century. Despite the absence of original musical records, this modern repertoire successfully maintains its historical mission of strengthening the morale of the army in war and peace, and keeping the consciousness of social unity and solidarity alive today.

Standing as one of the primary theoretical components of Turkish music, the metric system (usul) determines the rhythmic skeleton and cyclical structure of the mehter repertoire. The usul offers a holistic framework that structures the melody and guides the performance via variables such as the number of beats, stress hierarchy, and tempo, far beyond being a quantitative unit of measure (Signell, 2002, p. 165). Accordingly, Signell states that duple-meter patterns such as sofyar and çift düyek, frequently encountered in mehter music, exhibit

parallelism with Western march forms in terms of function, yet separate from them decisively in terms of their modal (makam) foundations (2002, p. 205).

Distributed for a specific purpose in the repertoire, the 4-beat sofyan among these rhythm patterns is utilized more in the marching formation and ceremonial nevbets, while the 8-beat düyek and 16-beat çifte düyek are preferred in heavy and majestic march forms. On the other hand, Feldman emphasizes that this cyclical rhythmic structure in Ottoman military and court music was not merely a musical tool; on the contrary, it contained cosmological and theological meanings symbolizing distinct atmospheres such as war (cenk) or peace (tören) (1996, p. 215). Consequently, selecting rhythms in mehter music is not just a pleasant aesthetic choice, but is actually the direct reflection of the spirit of the ceremony and environment where that music is played.

Prominent work types and examples in the mehter repertoire are shown in the sample table below:

Table 1. Distribution of mode, work type, rhythm, and metric pattern in the mehter repertoire⁴

RAST MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmî	Usulü
Rast Medhal	Refik FERSAN	Peşrev	4/4	Sofyan
Rast Peşrevi	Solakzade	Peşrev	4/4	Sofyan
Benefeazar Peşrevi	Kantemiroğlu Edvan	Peşrev	8/8	Düyek
Esti Nesim-i Nev Bahar	Hacı Anif Bey	Eser	5/8	Türk Aksağı
Ahmet Nesim-i	Maragalı Abdülkadir	Eser	8/8-3/4	Düyek
Gül Yüzünde Görelî	M. Nurettin SELÇUK	Eser	7/8	Devri Hindi
Çanakkale Marşı	Fethi SAZÇALAN	Marş	4/4	Marş Usulü
Barbaros Marşı	Cahit ATASOY	Marş	Değişken	Marş Usulü
Sivastopol Marşı	Rifat Bey	Marş	4/4	Marş Usulü
Ordu Marşı (Ordumuz Etti Yemin)	İ. Hakkı Bey	Marş	4/4	Marş Usulü
Tekbir ve Cenk Marşı	İ. Hakkı Bey	Marş	4/4	Marş Usulü
26 Ağustos Marşı	Cahit ATASOY	Marş	4/4	Marş Usulü
Devlet Marşı	Fethi SAZÇALAN	Marş	4/4	Marş Usulü
Yürekler Kabarık	Fethi SAZÇALAN	Marş	4/4	Marş Usulü

4 Note: The table was obtained from the Military Museum and Cultural Site Command.

Tablo 1'in devamı

Sancak Marşı	İ. Hümayi ELÇİOĞLU	Marş	4/4	Marş Usulü
Tuna Boyu Marşı	Fethi SAZÇALAN	Marş	4/4	Marş Usulü
Yeni Malazgirt Marşı	Bahri YÜZLÜER	Marş	4/4	Marş Usulü
Türk Kavminin 5000 Yıllık Yuvası	İ. Hakkı Bey	Marş	4/4	Marş Usulü
Ordunun Duası	Yıldırım GÜRSES	Eser	4/4	Sofyan
Hoş Gelişler Ola	Muzaffer SARISÖZEN	Eser	12/8	-
Harbi Umumi Marşı	İ. Hakkı Bey	Marş	8/8	Düyek

HİCAZ MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmî	Usulü
Hicaz Hümayun Peşrevi	Veli Dede	Peşrev	4/4	Sofyan
Tavas Zeybeği	Anonim	Eser	9/4	Ağır Aksak
Estergon Kal'ası	Kemal ALTINKAYA	Eser	9/8	Aksak
Buna Er Meydanı Derler	Kemal ALTINKAYA	Eser	9/8	Aksak
Daylar Daylar	Kemal ALTINKAYA	Eser	8/8	Düyek
Kırmızı Gülün Ali Var	Anonim	Eser	8/8	Düyek
Yine de Şahlanıyor	Kemal ALTINKAYA	Eser	9/8	Aksak
İhtiyatlar Silah Çatmış	Kemal ALTINKAYA	Eser	9/8	Aksak
Kendine Niçin Emsal Ararsın	Medeni Aziz Efendi	Eser	5/8	Türk Aksağı
Ah Nideyim Sahnı Çemen	H. Sadullah Ağa	Eser	6/4	Yörük Semai

MAHUR MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmî	Usulü
Mahur Peşrevi	Tamburi Cemil Bey	Peşrev	8/8	Düyek
Mahur Saz Semaisi	Kemençeci Nikolaki	Saz Semai	10/8	Aksak Semai
Bülbüller Ötiyor	Kemal ALTINKAYA	Eser	9/8	Aksak
Saba Tarfı Vefadan	Enderuni H. Hüsnü Efendi	Eser	9/8	Aksak
Reftimi Bördüm	-	Eser	4/4	Sofyan
Mehter Marşı	İ. Hakkı Bey	Marş	4/4	Marş Usulü
Fethi Marşı	M. Nurettin SELÇUK	Marş	4/4	Marş Usulü
Akıncılar Marşı	Cahit ATASOY	Marş	4/4	Marş Usulü

UŞŞAK MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmî	Usulü
Uşşak Peşrevi	-	Peşrev	8/4	Ağır Düyek
Nim Çember Uşşak Peşrevi	Zurnazen İbrahim Ağa	Peşrev	12/8	Çember
Ömrüm Şu Biten	Süleyman ERGÜNER	Eser	6/4	Sengin Semai
Gönülde Buldum Esranı	Şemseddin Ziya	Eser	8/4	Ağır Düyek
Çıkayım Gideyim Rumeline	Kemal ALTINKAYA	Eser	8/8	Düyek

SEGÂH MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmî	Usulü
Segâh Karabatak Peşrevi	Hızır Ağa	Peşrev	8/8	Düyek
Segâh Peşrevi	Yusuf Paşa	Peşrev	4/4	Sofyan
Tut-i Mucize-i Guyam	İtri	Eser	6/4	Sengin Semai
Çırpıncı Karadeniz	Kemal ALTINKAYA	Eser	6/4	Sengin Semai
Düşü Vaktaki	Muallim Kazım Bey	Marş	4/4	Marş Usulü
Tarihi Çevir	Faruk GÜRTUNCA	Marş	4/4	Marş Usulü

MUHAYYER MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmî	Usulü
Belgrad Kal'ası	Kemal ALTINKAYA	Eser	9/4	Ağır Aksak
Mert Dayanır Namert Kaçar	Aşık Dursun Ceylani	Eser	2/4	Nim Sofyan
Bolu Beyi	İhsan OZANOĞLU	Eser	5/8	Türk Aksağı
Atatürk Marşı	Cemal CÜMBÜŞ	Marş	4/4	Marş Usulü
Osman Paşa Marşı (Plevne Marşı)	M. Ali Bey	Marş	6/8	Yörük Semai
Yelkenler Biçilecek	Yıldırım GÜRSES	Marş	4/4	Marş Usulü

Tablo 1'in devamı

HÜSEYİNİ MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Hüseyni Peşrevi	Lavtacı Andon	Peşrev	4/4	Sofyan
Yanık Ömer	Sadettin KAYNAK	Eser	9/8-2/4	Aksak-Nim Sofyan
Çanakkale Destanı	İhsan OZANOĞLU	Marş	4/4	Marş Usulü
Eski Ordu Marşı (Ceddin Deden)	Ali Rıza Bey	Marş	4/4	Marş Usulü
Yemen Türküsü	Muzaffer SARISOZEN	Eser	10/8	Curcuna
Türkiyem	Mustafa YILDIZDOĞAN	Eser	5/8	Türk Aksağı
BAYATI MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Bayatı Saat Peşrevi	Hızır Ağa	Peşrev	8/8	Düyek
Bayatı Peşrevi	Seyfettin OSMANOĞLU	Peşrev	4/4	Sofyan
Bayatı Yürük Semai	Tab-ı Mustafa Efendi	Eser	6/4	Sengin Semai
Bayatı Şarkı (Nar-ı Fıkat)	Mahmut Celalettin Paşa	Eser	7/4	Devri Hindi
SUZİNAK MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Suzinak Peşrevi	Kemani Tatyos	Peşrev	4/4	Sofyan
Mehter Vuruyor	Faruk GÜRTUNCA	Marş	4/4	Marş Usulü
Neside-i Zafer	Leyla Hanım	Marş	2/4	Nim Sofyan
Sadayı Vatan Marşı	İ. Hakkı Bey	Marş	2/4	Marş Usulü
NIHAVENT MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Haydi Oğul	Sadettin KAYNAK	Eser	9/8-2/4	Aksak-Nim Sofyan
Kıbrıs Marşı	Recai AKERMAN	Marş	4/4	Marş Usulü
Üsküdar'a Giderken	N. Halil POYRAZ	Eser	2/4	Nim Sofyan
KÜRDİLİ HICAZKÂR MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Kürdili Hicazkâr Peşrevi	Kemençeci Vasilâki	Peşrev	8/8	Düyek
Kürdili Hicazkâr Saz Semaisi	Tatyos Efendi	Saz Semai	10/8	Aksak Semai
Şen Gözlerin	Bimen ŞEN	Eser	3/4	Semai
NİKRİZ MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Yörükte Yaylası	Muzaffer SARISOZEN	Eser	9/4	Ağır Aksak
Koroğlu Destanı	Selahattin İÇLİ	Eser	5/8	Türk Aksağı
ACEM-AŞIRAN MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Cihad-ı Ekber Marşı	Kazım UZ	Marş	4/4	Marş Usulü
Küffâr Sanur	-	Marş	9/8	Aksak
NEVA MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Yeniçeri Marşı	Evliya Çelebi	Marş	3/4	Semai
Hücum Marşı	Evliya Çelebi	Marş	2/4	Nim Sofyan
ÇARGAĞ MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Eski Malazgirt Marşı	M. Cahit ATASOY	Marş	4/4	Marş Usulü
Genç Osman	Osman Şevki ULUDAĞ	Eser	2/4	Nim Sofyan

Tablo 1'in devamı

IRAK MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Elçi Peşrevi	Ali Ufki Mecmuaşı	Peşrev	8/8	Düyek
KARCIĞAR MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Kurumdan Gelirim Aksağı	Kemal ALTINKAYA	Eser	5/8-7/8	Türk
ŞEHNAZ MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Çanakkale Zaferi Marşı	3. Selim	Marş	4/4	Marş Usulü
HUZZAM MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Dömeke Türküsü	Erdoğan GOKÇE	Eser	5/8	Türk Aksağı
ISFAHAN MAKAMI				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Ey Gaziler	Yavuz Sultan Selim	Eser	7/4	Değişken
TONAL ESERLER				
Eserin Adı	Besteci, Derleyen	Çeşidi	Ritmi	Usulü
Cezayir Marşı	-	Marş	4/4	Marş Usulü
Türk Marşı	W. Amadeus Mozart	Marş	2/4	Nim Sofyan
Sinyal	Muammer GÜLER	Marş	4/4	Marş Usulü
Amıryum (G.Kore Halk Şarkısı)	-	Eser	6/4	Sengin Semai
Sakura (Japonya Halk Şarkısı)	Cherry Blossom	Eser	4/4	Marş Usulü
Cive Pakistan	-	Marş	2/4	Nim Sofyan
When Johnny Comes	Louis Lambert	Marşer	6/8	Yörük Semai
De Zilvervloot	Jan Pieter Heije	Marş	2/4	Nim Sofyan

The modal (makam) system forming the infrastructure of the mehter repertoire separates decisively in structural terms from the major-minor tonalities unique to Western music. The phenomenon of makam represents a multi-dimensional modal structure with its tonic and dominant pitches, characteristic melodic direction (seyir), and the historical/emotional meanings it harbors, far beyond being a mere scale. As a matter of fact, while Powers conceptualizes the makam as a “melody type,” he draws attention to the fact that this structure directly shapes the emotional character of music around a specific ethos (1980, p. 376).

In this context, the Rast, Segâh, Hicaz, and Uşşak modes frequently preferred in mehter performances possess specific ceremonial functions and emotional backgrounds. While the Hicaz mode reinforces the feeling of combat and excitement with the sharp timbre given by the augmented second interval, the Rast mode, symbolizing balance and dignity, is utilized more in opening and closing ceremonies. Leaving the area accompanied by the Benefşezar Peşrevi in the Rast mode at the conclusion of the concert is a concrete example of this modal function reflecting on performance. Additionally, the microtonal pitch structure based on comma values of these modes, which separate from

the standard whole and half tones in Western music, has been comprehensively analyzed by Signell (2002, pp. 45–62) with reference to the theoretical approaches of Arel and Ezgi.

The textural character of mehter music diverges decisively in structural terms from the polyphonic understanding of Western art music. The simultaneous vocalization of the main melody by wind and percussion instruments, primarily the zurna, yet with each instrument's characteristic performance technique, constitutes the basis of this originality. Nettl defines this structure based on processing a single melody simultaneously with distinct instrument languages as the "heterophonic texture" unique to Middle Eastern and Asian music cultures (2005, p. 135). In addition to this, boruzens hold a continuous long tone termed "dem" (drone) instead of playing the main melody. Encountered also in Turkish instrumental music practices, this element builds a solid root-tone ground for the melody by stabilizing the tonal center. Picken emphasizes that the conical-bored structure and double reed system of the zurna produce an extremely powerful and brilliant timbre; this timbre provides an ideal hearing particularly in open-air acoustics—battlefields and outdoor ceremonies (1975, p. 473).

Consequently, this intertwined auditory integrity emerging with the simultaneous playing of the same melody by distinct instruments in their own styles (heterophonic texture), the existence of the never-ending drone sound, and the combination of the enthusiastic rhythms of percussion instruments renders Mehter music significant as an extraordinary music genre.

Mehter Arrangement and Organization Today

While it has been observed that there were certain changes throughout history regarding the traditional magnificent clothing, accessories, and instruments utilized by the mehter band, it is seen that it displays its performance within a certain arrangement in both musical and rhythmic terms.

Today, it can be said that the nevbet tradition of the mehter has been transformed into a ceremonial ritual suitable for performing concerts with its latest structure. Standing in rank formation in the marching arrangement, the mehter band takes the concert arrangement in a single file with the playing of the traditionally accepted "Elçi Peşrevi" upon the command of the çorbacıbaşı (Emir-i Alem). The concert arrangement of the mehter is in the form of a semi-circle (crescent) arrangement, and the köş, an important symbol of the mehter, is positioned at the center point of the crescent (Demir, 2015, p. 28).

The term nevbet can be defined as a military music form in which mehter music is performed. Another meaning of which is "rotation," this tradition brings the mehter band to a state of readiness for nevbet with the nakkarezenbaşı stepping forward and playing the sofyan pattern three times for

the ceremonial performance. Positioned at the center point among other mehter performers forming the crescent arrangement, the *kös* represents the star in the Turkish flag, while the shape formed by other musicians and armored soldiers represents the crescent in the Turkish flag. The *çorbacıbaşı* stands at the right end of the mehter band, with the armored guard and the red banner representing the state next to him, and the *çevgens*, *zurnazens*, *boruzens*, *nakkarezens*, *zilzens*, and *davulzens* form the crescent arrangement in order. On the left side of the crescent, other *tuğs* and the green banner representing Islam are located. Representing independence, the white banner is positioned in the middle of the crescent along with the *kös* (Türkmen, 2009, pp. 102-103, as cited in Yaldir, 2009, p. 24).

Demir described the mehter arrangement and performance practice as follows:

Following the *Çorbacıbaşı*'s greeting of the audience, the *gülbankçı*, selected as the section head from among the *çevganis*, calls out in a loud voice:

"Vakt-i Sürur-u Sefa, Mehterbaşı Ağa! Hey! Hey!" thereby summoning the mehterbaşı to conduct the concert performance. With the *nakkarezenbaşı* playing the rhythm in the *sofyan* pattern, the mehterbaşı comes to the center and gives his greeting by bowing slightly: *"Merhaba ey mehteran!.."*. The mehter performers respond in the form of *"Merhaba, mehterbaşı!.."*. Following this greeting, the mehterbaşı introduces the piece to be performed by saying *"der faslı..."* and brings the mehter band to a state of readiness for the execution of the piece with the command *"Has dur!..."*. Subsequently, the concert commences with the command *"Haydi y'allah!..."*. Following each executed piece, the mehterbaşı greets the audience. The mehter concert concludes with the mehter prayer termed *"Gülbank,"* and after the *çorbacıbaşı* takes his position, the concert area is vacated by playing the *Benefşezar Peşrevi* in the *Rast Mode* (2015, pp. 28-29).

"In addition to these ceremonial performances during peacetime, the *"Ceng-i Harbi"* (War March) was struck immediately before the army rose to assault on battlefields; during this execution, the *közens* and *davulzens* in particular accompanied their strikes with shouts of *"Yektir Allah"* (God is One), carrying the morale of the soldier to the highest level" (Öztürk, 2009, pp. 47-48).

One of the most remarkable characteristics of mehter music is observed as the playing of soft or very loud sections in succession, termed the *"karabatak technique,"* where wind instruments perform first, followed by the accompaniment of all instruments. The turkologist and musicologist Rice defines these dynamic variations in mehter performance—wind instruments playing alone first, followed by the escalation of loudness with the participation of the entire ensemble—as the practice of *"gradual sound intensification"* and

asserts that it undertakes a psychological function generating both expectation and apprehension in the listener (1999, p. 47). It is possible to observe these influences in certain orchestral works, such as Haydn's "Military Symphony," where this tradition was carried into Western classical music (Tanrıkorur, 2005, pp. 23-24).

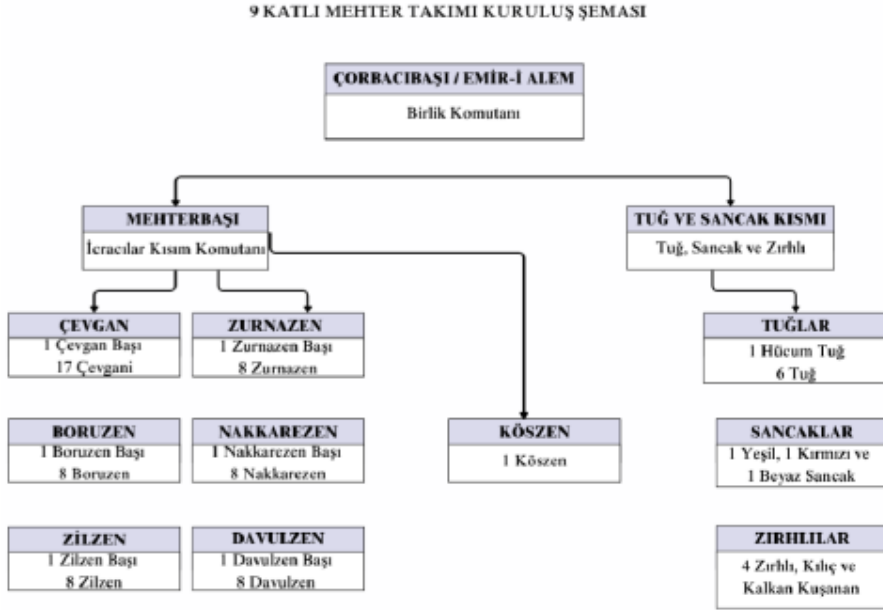


Figure 12. 9-Fold Mehter Band organizational arrangement chart (Angışhan, 2025, p. 41)

The numbers of administrative and performing personnel are given in the chart prepared according to the nine-fold mehter band arrangement above. While each instrument group consists of nine people here, it is observed that the çevgani section consists of eighteen people, indicating that two çevganis are shaped as one fold (kat). It is observed that this arrangement is preserved today as well, and concerts and ceremonies are generally performed as three, five, and nine folds.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

In this study, the historical development, organological structure, administrative organization, and performance practices of the Mehter Band, which stands as the most important institutional example of the Turkish military music tradition, have been systematically addressed. Examining the process extending from the tuğ tradition commencing in the Hun Empire in 209 BC to the Ottoman mehterhane, the military, ceremonial, and political representation functions of the Mehter have been evaluated. Furthermore, the influences of mehter music on European military bands and Western art music have been examined from a comparative perspective in the study.

Moving from the examined sources, the conclusion is reached that military music was not merely an element accompanying the battlefield in distinct civilizations; it also undertook multifaceted functions such as maintaining the order of the army, increasing the morale and motivation of the soldier, generating a psychological impact on the enemy, representing state authority in ceremonies, and strengthening cultural memory.

Along with carrying common functional characteristics with world military music traditions, it can be evaluated that the Mehter Band displays an original structure in terms of its symbolic position within the Turkish state tradition. The historical continuity extending from tuğ ensembles to the tabilhane and nevbet tradition, and from there to the Ottoman mehterhane, demonstrates that the Mehter was not merely a music ensemble, but the auditory-visual representation of sovereignty, independence, military discipline, and state might.

The influence of the Mehter on the European military music tradition and Western art music is also one of the important results of the study. As a result of the military, diplomatic, and cultural relations established by the Ottoman Empire with Europe, mehter music attracted attention in Europe, particularly in terms of percussion instruments, rhythmic character, and magnificent performance understanding; this influence found its response in Western music via the “Alla Turca” style. However, it should also be taken into consideration that this influence was often not a direct transmission, but a form of representation stylized and reinterpreted within the Western aesthetic understanding.

The concepts of “cultural memory” and “invented tradition” offer an important theoretical framework for contextualizing the current existence and function of the Mehter Band. Hobsbawm and Ranger assert that traditions often represent practices constructed in a relatively recent history or transformed radically to serve a specific social and political purpose, rather than an ancient continuity (1983, pp. 1–2). Viewed from this framework, the re-establishment of the mehter in 1914 and the continuous endeavors to establish it after the Republic are not merely composed of preserving a historical heritage, but are also part of the process of producing the auditory and visual symbols required by nationalist discourse. Similarly, Assmann demonstrates that societies resort to music, ceremonies, and symbols to organize cultural memory, establish a sense of continuity with the past, and reinforce collective identity; each re-performance of these practices both revives and reshapes memory (1995, p. 128). It is clearly observed from this perspective that mehter concerts are not merely a musical experience, but the ritualistic re-living of collective history. For this reason, mehter studies deserve to be addressed from an interdisciplinary perspective such as memory studies, heritage politics, and nationalism studies, in addition to the discipline of musicology.

In conclusion, it can be thought that the Mehter Band is a distinguished institution within world military music history, carrying universal military music functions while producing symbolic meanings unique to the Turkish historical and cultural context. It can be argued that the Mehter Band is not merely a local military music tradition, but constitutes an original example on a global scale in the examination of intercultural music interaction and the symbolic representation forms of state power. Therefore, the Mehter should be evaluated not merely as a military music ensemble belonging to the past, but as a multifaceted research area that needs to be examined in terms of cultural memory, identity, state representation, military ritual, and intercultural music interaction.

REFERENCES

- Altınöğçek, H. (1992). Mehter musikisi ve bugünkü durumu [Janissary music and its current status] [Unpublished master's thesis]. İstanbul Üniversitesi.
- Altınöğçek, H. (2015). Türk kültür dünyasında Uygur askerî müziği [Uyghur military music in the Turkish cultural world]. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 243–250.
- Anğişhan, S. (2025). Mehter takımı ile geleneksel dünya askerî müzik topluluklarının icra pratikleri bakımından karşılaştırmalı incelenmesi [A comparative examination of the performance practices of the mehter band and traditional military music ensembles of the world] [Unpublished master's thesis]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı. (n.d.). Mehter [The mehter]. https://askerimuze.msb.gov.tr/mehter_genelbilgi.html
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125–133.
- Behar, C. (1998). Musikiden müziğe: Osmanlı/Türk müziği: Gelenek ve modernlik [From musiki to music: Ottoman/Turkish music, tradition and modernity]. Yapı Kredi Yayınları.
- Benson, W. L. (2001). Beethoven's anvil: Music in mind and culture. Basic Books.
- Blades, J. (1970). Percussion instruments and their history. Faber & Faber.
- Boztaş, F. (2009). Onaltıncı yüzyılın sonuna kadar Osmanlı Devleti'nde tabl ve alem mehterleri teşkilatı [The organization of tabl and alem mehter units in the Ottoman Empire until the end of the sixteenth century] [Unpublished master's thesis]. İstanbul Üniversitesi.
- Boztaş, F. (2022). Mehterhane-i hayme-i hassa: Osmanlıda sabit olmayan yaşam alanlarının tasarlanması [Mehterhane-i Hayme-i Hassa: The design of non-permanent living spaces in the Ottoman Empire] [Unpublished doctoral dissertation]. İstanbul Üniversitesi.
- Cannon, R. D. (1988). The Highland bagpipe and its music. John Donald Publishers.
- Çağlak, E., & Filiz, S. (2018). Türk devlet geleneğinde askerî müzik ve askerî müzik eğitimi [Military music and military music education in the Turkish state tradition]. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 7, 29–56.
- Çakar, D. (1994). Armoni mızıkası ve bandoların çok sesli çağdaş Türk müziğinin ve Türk müzik eğitiminin gelişmesine katkıları [Contributions of military bands and wind orchestras to the development of contemporary polyphonic Turkish music and music education] [Unpublished master's thesis]. Gazi Üniversitesi.
- Çakıroğlu, İ. (2020). Müzik süreli yayınlarında tarih yazımına yön veren paradigma ve ideolojilerin mehter örnekleminde incelenmesi [An examination of paradigms and ideologies shaping historiography in music periodicals through the example of the mehter] [Unpublished doctoral dissertation]. Erciyes Üniversitesi.
- Çerkez, B. (1995). Muzika-yı Hümayun [The Imperial Ottoman Band] [Unpublished master's thesis]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Çokamay, B. (2012). Türklerde bakır çalgı olarak boru'nun ilk kullanımı ve tarihçesi [The first use and historical development of the trumpet as a brass instrument among Turks]. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 31, 445–459.
- Çokamay, B. (2019). Mehterin Balkan müziğinde yer alan bakır çalgı orkestralarına etkileri [The influence of the mehter on brass orchestras in Balkan music]. In H. Yücel (Ed.), *Müzik kültürüne dair çeşitli görüşler-I* [Various perspectives on music culture I] (pp. 158–170). Eğitim Yayınevi.
- Demir, Ü. (2015). Türk askerî müzik kültüründe boru (trompet) geleneği ve günümüz mehterhanelerindeki makamsal icra teknikleri [The trumpet tradition in Turkish military music culture and modal performance techniques in contemporary mehter ensembles] [Unpublished master's thesis]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- DeWoskin, K. J. (1982). A song for one or two: Music and the concept of art in early China. Center for Chinese Studies, University of Michigan.
- Farmer, H. G. (1946). Turkish influence in military music. *Journal of the Society for Army Historical Research*, 24(100), 177–182.
- Feldman, W. (1996). Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire. Verlag für Wissenschaft und Bildung.

- Gazimihal, M. R. (2019). Türk askerî muzikaları tarihi [History of Turkish military music]. Doğu Kütüphanesi.
- Güner, S. S. (2007). Osmanlı musikisi ve mehter [Ottoman music and the mehter]. Karadeniz Araştırmaları, 14, 101–130.
- Head, M. (2000). Orientalism, masquerade and Mozart's Turkish music. Royal Musical Association.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). The invention of tradition. Cambridge University Press.
- Kalyoncu, N. (2005). Alla Turca stiline genel bir bakış [An overview of the Alla Turca style]. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 18(2), 309–322. <https://izlik.org/JA77GS46WZ>
- Kaptan, V. (2020). Mehter müziği ekseninde müzikte işlevsel değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı örneği [Functional transformation in music through the lens of mehter music: The case of the Çanakkale Music and Folk Dance Association Mehter Band] [Unpublished master's thesis]. Ege Üniversitesi.
- Karakaya, F. (2006). Nakkâre [Nakkâre]. In TDV İslâm Ansiklopedisi [TDV Encyclopedia of Islam]. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nakkare>
- Lawrence, J. (2016). The history and formation of the military band in nineteenth-century Britain [Unpublished master's thesis]. Baylor University.
- Levitin, D. J. (2006). This is your brain on music: The science of a human obsession. Dutton.
- Nettl, B. (2005). The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts (2nd ed.). University of Illinois Press.
- Öztürk, O. M. (2009). Mehter musikisi [Janissary music]. Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı.
- Picken, L. (1975). Folk musical instruments of Turkey. Oxford University Press.
- Pirker, M. (1990). Pictorial documents of the music bands of the Janissaries (Mehter) and the Austrian military music. RİDİM/RCMI Newsletter, 15(2), 2–12.
- Powers, H. S. (1980). Mode. In S. Sadie (Ed.), The New Grove dictionary of music and musicians (Vol. 12, pp. 376–450). Macmillan.
- Rice, E. (1999). Representations of Janissary music (Mehter) as musical exoticism in Western compositions, 1670–1824. Journal of Musicological Research, 19(1), 41–88. <https://doi.org/10.1080/01411899908574768>
- Sanal, H. (1964). Mehter musikisi [Janissary music]. Milli Eğitim Yayınları.
- Say, A. (2005). Müzik ansiklopedisi [Encyclopedia of music]. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). Müzik sözlüğü [Dictionary of music]. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schmidt-Jones, C. (2013). Yeniçeri müziği ve Batı müziği üzerindeki Türk etkileri [Janissary music and Turkish influences on Western music] (B. Uçaner, Trans.). Rast Müzikoloji Dergisi, 1(1), 196–222. (Original work published 2007)
- Signell, K. L. (2002). Makam: Modal practice in Turkish art music. Usul Editions.
- von Hornbostel, E. M., & Sachs, C. (1961). Classification of musical instruments (A. Baines & K. P. Wachsmann, Trans.). The Galpin Society Journal, 14, 3–29. (Original work published 1914).
- Şahiner, N. (1993). Mehter ve marşları [The mehter and its marches]. Anahtar Yayıncılık.
- Tanrıkorur, C. (2005). Osmanlı dönemi Türk musikisi [Turkish music in the Ottoman period]. Dergâh Yayınları.
- Tekin, E. (2017). Yirminci yüzyılda askerî mehter [Military mehter in the twentieth century] [Unpublished doctoral dissertation]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Tuğlacı, P. (1986). Mehterhane'den bando'ya: Turkish bands of past and present. Cem Yayınevi.
- Türkmen, M. N. (2009). Osmanlı'da askerî müzik mehter [Military music and the mehter in the Ottoman Empire]. Çile Yayınları.
- Usta, B. (2020). Mehter musikisi, bestekâr mehterler ve Türk müziğine katkıları [Janissary music, mehter composers, and their contributions to Turkish music] [Unpublished master's thesis]. Hacettepe Üniversitesi.
- Vural, T. (2013). Türklerde askerî müzik geleneği: Tuğ, nevbet, mehter [The military music tradition among Turks: Tuğ, nevbet, and mehter]. Çizgi Kitabevi Yayınları.

- Williams, V. E. (2013). The cultural history of the bagpipe in Britain, 1680–1840 [Unpublished doctoral dissertation]. University of Glasgow.
- Yaldır, A. A. (2009). Askerî müzik topluluğu mehter, geleneksel kıyafet ve müzik enstrümanlarının plastik açıdan seramik sanat objelerine dönüşümü [The transformation of the mehter military music ensemble, traditional costumes, and musical instruments into ceramic art objects from a plastic arts perspective] [Unpublished master's thesis]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Yücel, H. (2007). Türkiye’de din ve din dışı müziklerinin karşılaştırmalı araştırması [A comparative study of religious and secular music in Türkiye]. Yöntem Yayınları.

Ethical Declaration: In the preparation of this study, artificial intelligence tools were utilized solely for the purpose of linguistic editing and expression control. The conceptual framework, source selection, historical evaluation, analyses, and academic conclusions of the study were formed and verified by the author/authors.