

Editörler

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Doç. Dr. Dilek TANKIZ

gece
kitaplığı

Müzik/Müzikoloji ve Müzik Teorileri Alanında Uluslararası Araştırmalar ve Değerlendirmeler

**Ekim
2025**

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı

Birinci Basım / First Edition • © Ekim 2025

ISBN • 978-625-388-769-8

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Kitaplığı

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

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 0312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 42488

MÜZİK/MÜZİKOLOJİ VE
MÜZİK TEORİLERİ
ALANINDA
ULUSLARARASI
ARAŞTIRMALAR VE
DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖRLER

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU
DOÇ. DR. DİLEK TANKIZ

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

ORTAOKUL MÜZİK DERSİNDE GİTARIN EŞLİK ÇALGISI OLARAK KULLANILMASININ ŞARKI ÖĞRETİMİNE ETKİSİNİN İNCELENMESİ

Selva SAĞLAM, M. Kayhan KURTULDU—1

Bölüm 2

MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN ALDIKLARI PİYANO EĞİTİMİNİ KULLANABİLME DURUMLARI (TRABZON VE ARTVİN İLİ ÖRNEĞİ)

Yeşim KILIÇOĞLU, M. Kayhan KURTULDU—11

Bölüm 3

SANAT KURUMLARINDA STRATEJİK DÖNÜŞÜM: MÜZİK YÖNETİCİLİĞİNDE YARATICI LİDERLİK VE KAPSAYICI YÖNETİŞİM

Esin de THORPE MILLARD—23

Bölüm 4

TÜRK MÜZİĞİNDE PHARMAKON ÖRNEĞİ: NOTA

Volkan KAPTAN—37

Bölüm 5

MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY KOLEKSİYONU 52 NUMARALI ÂYÎN-İ ŞERÎF DEFTERİNİN MUHTEVİYATININ DEĞERLENDİRİLMESİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU—53

Bölüm 6

GEOMETRİDEN MÜZİĞE: XENAKİS'İN POLYTOPOS VE GEOMETRİK YAPILARLA BESTECİLİK YAKLAŞIMI

Selin OYAN KÜPELİ—71

Bölüm 7

BİR FORMUN DOĞUŞU: ALİ RİFAT ÇAĞATAY'IN MEDHALLERİNE FORM AÇISINDAN BİR BAKIŞ

Şirin KARADENİZ—89

Bölüm 8

GÖRÜNMEYENİ İŞİTMEK: THE ZONE OF INTEREST FİLMİNDE SES, MEKAN VE ETİK

Gökhan DENEÇ—105

Bölüm 9

ETNOMÜZİKOLOJİDE BİLİŞ VE İLETİŞİM TEORİSİ

Buket GENÇ—125

Bölüm 1

ORTAOKUL MÜZİK DERSİNDE GİTARIN EŞLİK ÇALGISI OLARAK KULLANILMASININ ŞARKI ÖĞRETİMİNE ETKİSİNİN İNCELENMESİ^{1*}

Selva SAĞLAM², M. Kayhan KURTULDU³

1 * Bu çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında tamamladığı “ORTA-OKUL MÜZİK DERSİNDE EŞLİK ÇALGISI OLARAK KULLANILAN GİTARIN DERS BAŞARISINA ETKİSİNİN İNCELENMESİ” isimli yüksek lisans tezindeki verilerin bir kısmı kullanılarak oluşturulmuştur.

2 Gümüşhane Özel Eğitimi Meslek Okulu, selvasaglam61@icloud.com <https://orcid.org/0009-0004-5629-2388>

3 Prof. Dr. Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ABD kayhankurtuldu@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-0064-9144>

GİRİŞ

Müzik eğitimi, bireye müzikle ilgili yeni beceriler kazandırma, mevcut müziksel davranışları geliştirme ya da değiştirme sürecidir (Uçan, 2005, s. 14).

İnsanlar müzikte ilerledikçe, kendi seslerine veya çalgılarına destek sağlayacak enstrümanlar da kullanmaya başlamışlardır. Bu gelişim, zamanla çoksesliliğin temelini atmıştır. Eşlik çalgılarının en çok önem kazandığı dönem ise Barok dönemi olmuş, keman sanatçılarının bas eşlikli eserler seslendirmesi buna örnek verilebilir. O dönemde lir, arp, lavta, klavye ve piyano sık kullanılırken; günümüzde ise piyano, gitar, elektronik org ve arp gibi çalgılar eşlik amacıyla öne çıkmaktadır (Kardeş & Yağcı, 2018).

Şarkı öğretiminde eşlik kullanımı, öğrencilerin doğru melodiyi öğrenmesini kolaylaştıran ve işitsel algılarını geliştiren önemli bir araçtır. Bu doğrultuda, müzik öğretmenlerinin çalgı çalma becerilerinin güçlü olması ve bu becerileri sınıf içi uygulamalarda etkili biçimde kullanmaları, öğretimin verimliliğini ve kalitesini artıran bir unsur olarak görülmektedir (Bilgin & Şaktanlı, 2007).

Sönmezöz (2016), müzik öğretmeni yetiştiren lisans programlarında, öğretmen adaylarının eşlik yapma becerisini geliştirmeye yönelik derslerin yer aldığını ifade etmektedir. Bu kapsamda, dört yıl süren piyano eğitiminin yanı sıra, üçüncü yarıyılta başlayıp dört yarıyıl süren armoni, kontrpuan ve eşlik derslerinin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bununla birlikte, dördüncü yarıyılta verilen elektronik org eğitimi ve beşinci yarıyılta sunulan eşlik çalma dersiyle bu kazanımların pekiştirildiği belirtilmektedir. Sönmezöz'e göre eşlik eğitimi, müzik öğretmenliği programlarında piyano eğitiminin bir uzantısı olarak değerlendirilmekte ve müziğin çeşitli işlevlerinin bütüncül bir yapıda bir araya getirilmesine olanak tanımaktadır.

Kutluk'un (1996) belirttiği üzere, piyano evrensel yapısı ve çok sesli müzik icrasına elverişliliğiyle öne çıkan bir çalgı olup, müzik öğretmeni yetiştiren programlarda zorunlu ders olarak yer almasının temelinde, öğrencilerin işitsel algı, armoni bilgisi ve deşifre becerilerini geliştirme amacı yatmaktadır. Ayrıca piyanonun hem solo çalgı olarak kullanılabilmesi hem de ses ve diğer enstrümanlara eşlik edebilmesi, onu müzik eğitimi açısından önemli kılan unsurlardan biridir.

Kurtuldu (2016), piyanonun yapısal özellikleri ve çok sesli müziğe uygunluğuyla müzik eğitiminde sıkça başvurulmuş temel çalgılardan biri olduğunu vurgulamaktadır. Bu çalgı; bireysel piyano eğitiminin yanı sıra işitme, ses ve armoni gibi pek çok derste aktif biçimde kullanılmakta, müzik eğitimi veren kurumlarda genellikle ilk öğrenilen enstrümanlar

arasında yer almaktadır. Özellikle eşlik çalışmalarında önemli bir işlev üstlenen piyanonun kullanımı, eşlik yapacak bireyin hem kuramsal hem de uygulamalı açıdan donanımlı olmasını gerektirmektedir. Bu durum, eşlik derslerinin kalitesine de doğrudan katkı sağlamaktadır.

Tüm bu değerlendirmeler doğrultusunda piyano, müzik eğitiminde önemli bir eşlik çalgısı olarak öne çıkmaktadır. Ancak taşınabilirlik açısından sınırlılıkları ve yüksek maliyeti, alternatif çalgı arayışlarını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, hem ekonomik olması hem de taşınabilirliğiyle öne çıkan gitar, armonik açıdan zengin yapısıyla piyanoya benzer işlevler üstlenebilen etkili bir eşlik çalgısı olarak dikkat çekmektedir. Uyan (2017) tarafından yapılan çalışmada, solfej eğitiminde eşlik çalgısı olarak kullanılan piyano ve gitarın, öğrenci performansı üzerinde birbirine yakın düzeyde etkiler oluşturduğu belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlar, her iki çalgının da eğitim sürecinde eşlik aracı olarak işlevsel biçimde kullanılabileceğine işaret etmektedir.

Ayyıldız ve Erim'in (2020) çalışmasında, gitarla desteklenen müzik derslerinin hem öğretmenlerin bu çalgıya yönelik farkındalığını yükselttiği hem de öğrencilerin ezgiyi doğru söyleme becerilerine ve derse yönelik ilgilerine olumlu katkı sağladığı görülmüştür. Bu bulgular, gitar eşliğinin müzik öğretiminde pedagojik açıdan destekleyici bir unsur olabileceğini göstermektedir.

Akbulut'un (2001) çalışmasında, gitar eşliğinde yapılan şarkı söyleme etkinliklerinin öğrencilerin müzikal gelişimine ve şarkı söyleme becerilerine olumlu katkılar sunduğu ifade edilmektedir. Meltz (1976) ise yaptığı bir çalışmada gitarın okul çalgısı olarak derslerde kullanılmasının faydalarından bahsetmektedir. Müzik öğretmenlerinin hem sağ el hem de sol el kombinasyonundaki melodi ve akor kullanımlarının öğrencilerle beraber de çalınarak kullanılabilir bir çalgı olduğu belirtilmiş, bu yönüyle de gitarın, müzik teorisi derslerinden kulak eğitime kadar, hatta temel ritim ve melodi çalışması uygulamalarından şarkı öğretimine kadar etkili olabileceği öne sürmüştür.

Copeland (2010) tarafından yürütülen çalışmada, gitarın ilkökul düzeyinde öğretim aracı olarak kullanımına odaklanılmıştır. Araştırmada, halk ezgilerinin öğretiminde gitar eşlik çalgısı olarak kullanılmış ve bu yaklaşımın öğrencilerin derse olan ilgisini artırdığı, ezgilerin uygulanmasında ise olumlu sonuçlar doğurduğu rapor edilmiştir.

Gitar eşliğiyle yürütülen şarkı söyleme çalışmaları, öğrencilerin işitsel algılarını ve performans yetilerini destekleyen etkili bir yöntemdir. Bu tür etkinlikler, ritim ve ezgi takibini kolaylaştırmanın yanı sıra, gitarın taşınabilirliği, zengin armonik yapısı ve ekonomik erişilebilirliği gibi özellikleri sayesinde müzik öğretmenleri tarafından yaygın olarak ter-

cih edilmektedir. Aynı zamanda, eşlikli söyleme etkinlikleri öğrencilerin derse katılımını artırmakta ve özgüvenlerini geliştirmektedir. Tüm bu yönleriyle gitar, müzik öğretiminde hem eğitsel hem de işlevsel anlamda önemli bir çalgı konumundadır.

AMAÇ

Gitarın çok sesli bir çalgı olarak kullanılması ve kolay taşınır yapıya sahip oluşu, gitarın bir müzik çalgısı çerçevesinde dersler için kullanıma elverişli hale gelmesini ve müzik öğretmenleri tarafından tercih edilmesini beraberinde getirmektedir. Bu araştırmada ortaokulda yürütülen müzik derslerinde gitarın bir eşlik çalgısı niteliğinde kullanılmasının şarkı öğretimine etkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Yapılan çalışmada gitar ile eşlik yapmanın şarkı söyleme becerilerine etkisini test edebilmek için deneysel bir çalışma düzeni tercih edilmiştir. Deneysel çalışma için araştırmacılardan birinin görev yaptığı okuldan iki farklı şube seçilmiş ve deney kontrol grupları oluşturulmuştur. Grupların oluşturulması ile desen ön test ve son test kontrol gruplu deneysel desen olarak adlandırılmıştır. Deneysel araştırma modeli olarak bilinen model, oluşturulan bir etken uygulamanın belirli koşullar altında nasıl ve ne tür bir tesir yarattığını ve etkisini ölçmek için kullanılan bir yöntemdir (Çepni, 2018, s. 143). Bu tip çalışmalarda genellikle iki grup oluşturulur, kontrol grubu etkiye maruz kalmadan eğitim alır, deney grubuna ise bu etki uygulanır ve sonuçlar karşılaştırılır (Büyüköztürk, vd. 2022, s.202).

Çalışma Grubu

Bu araştırmada çalışma grubunu, araştırmacılardan birinin görev yapmış olduğu Gümüşhane İl'indeki Gazipaşa Ortaokulu'nda iki farklı sınıf oluşturmuştur. Sınıf mevcutları toplamda 51 kişilik 6. Sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. Araştırmada 5. Sınıfların ortaokulda yeni başlangıç düzeyinde olması müzik dersinde branş öğretmeni ile ilk kez karşılaşması nedeniyle 5. Sınıflar seçilmemiştir. Benzer biçimde 8. Sınıf öğrencileri de çalışmanın yapıldığı yılda liselere giriş sınavı (LGS) yılı olması, 7. Sınıf kazanımlarının da istenilen kazanımı kapsamaması ("Seslendirdiği müziklerde hız ve gürlük basamaklarını tanıır") nedeniyle 6. Sınıflar daha uygun bulunmuştur. Seçilen sınıflardaki ilk denklik kriteri olarak da önceki dönem ve yıllardaki müzik dersi başarı puanları dikkate alınmıştır. Puan dağılımı olarak daha birbirine yakın ve denk iki şube seçilmiştir.

Verilerin Toplanması

Çalışmada veri toplama süreci için ilk olarak şarkı söyleme becerilerinin ölçülebilmesi amacıyla ölçme aracı belirlenmiştir. Şarkı söyleme becerilerini ölçmek için Karaönçel (2021) tarafından doktora tezinde geliştirilmiş olan (“Sanat ve Akustik Çalgı Eşlikli Şarkı Öğretimi Uygulamalarının Müziksel İşitme ve Şarkı Söyleme Becerilerine Etkisi” isimli doktora tezi) “Şarkı Söyleme Becerisi Değerlendirme Formu” kullanılmıştır. Bu form toplam 10 maddeden oluşmaktadır. Ancak formdaki kriterlerden biri olan “şarkıyı farklı tonlardan seslendirebilme” ve “şarkıların künyesine ilişkin bilgi sahibi olma” maddeleri, 6. sınıf öğrencilerinin seviyesine ve çalışmanın desenine uygun olmadığından, araştırmacıdan da izinler alınarak form 8 maddeye indirgenmiştir. Bu nedenle öğrenciler 80 puan üzerinden değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Veri toplama ve değerlendirme aracı için tespit yapıldıktan sonra ön test ve son test aşamasında kullanılacak eserler belirlenmiştir. Bunlar 6. Sınıf müzik dersi kitabından seçilmiş ve o süreye kadar öğretilmemiş ya da çalışılmamış eserler içerisinde belirlenmiştir. Ön test aşamasında “Cilveloy” isimli Türkü, son test aşamasında ise “Türkiye’nin Dört Yanında” isimli şarkı çalıştırılmıştır.

Uygulama sürecinde her iki eser için de 40 dakikalık ders süresi tümüyle kullanılmıştır. 40 dakikalık sürede ilk 30 dakika şarkının öğretilmesi, son 10 dakika da değerlendirme için toplu ve bireysel seslendirme yapılmasına ayrılmıştır. İlk 30 dakikalık süreçte ön test için her iki gruba da çalgı kullanılmadan ritim vurularak klasik biçimde kulaktan öğretim yapılmıştır. 30 dakika sonrasında her iki şubede de önce bir sefer toplu okuma yaptırılmış, sonra kalan süre içerisinde sınıftan rastgele seçilen 11 – 13 kişiye eser bireysel olarak okutulmuştur. Her bir okuma kayıt altına alınmış ve sonrasında değerlendirilmiştir. Son test aşamasında kontrol grubu için ikinci eser yine ön test gibi aynen uygulanmış 30 dakika çalışma 10 dakika okuma biçiminde ilerlemiş ve süreç tamamlanmıştır. Deney grubunun son test uygulamasında ise eser ilk 5 dakika ritim vurarak klasik öğretilmiş sonrasında kalan 25 dakika eser sürekli gitar eşliği yardımıyla sürdürülmüştür. Kalan son 10 dakikada ise değerlendirme yapmak için 11-13 kişilik uygulama yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Veri analizi sürecinde ölçme aracından toplanan veriler tablo haline getirilmiştir. İlgili video kayıtları dinlenerek değerlendirme yapılmış ve değerlendirmede yukarıda bahsedilen ölçme aracı kullanılmıştır. Ölçme aracı biri araştırmacılarından biri diğer ikisi de aynı okuldaki diğer müzik öğretmenleri olmak üzere üç kişi tarafından puanlanmıştır. Puanlama

sonrasında istatistik işlemler için veri aktarımı sağlanmıştır. İlk olarak toplam gözlem sayısı 30 üzerinde fakat 50 altında olduğu için normallik ölçümü yapılmış ve Shapiro Wilk testi kullanılmıştır. Alpar (2011, 117) Shapiro-Wilk testi için, genellikle toplam gözlem sayısı 50 veya altında kalması halinde kullanılmasını uygun bulmuştur. Eymen ise (2007, s.88) herhangi bir çalışmada örneklem büyüklüğü 30 kişilik rakamın altında ise doğrudan parametrik olmayan testlerin kullanılmasını uygun bulmuştur. Bu nedenlerle normallik sınanmış ve Shapiro Wilk testi kullanılmıştır.

Normallik sınaması sonuçları, parametrik olmayan testlere yönelmeyi zorunlu kılmıştır. Her iki aşama (ön test ve son test) için $p < ,05$ düzeyinde ,009 ve ,010 puanları bulunmuştur. Çalışmadaki karşılaştırma türlerinde iki grup (deney ve kontrol) olduğu için, Mann Whitney U testinin tercih edilmesi gereklidir. Deneyisel uygulamadaki karşılaştırmalar için manidarlık seviyesi $p < ,05$ düzeyi olarak kabul edilmiştir. Öğrencilerin şarkı söyleme becerilerini ölçmek amacıyla yapılan ve üç kişinin puanladığı ölçme aracı için puanlayıcılar arası güvenilirlik hesaplaması yapılmıştır. Bunun için Krippendorff's Alpha katsayısı hesabı yapılmıştır. Krippendorff's Alpha katsayısı ölçümü, gözlemcilerin birimlere verdiği birim puanları sayan ve onları karşılaştıran bir güvenilirlik ölçümüdür ve benzer türdeki verilerin güvenilirliği için kullanılan geniş bir Alpha katsayısı ağını kapsamaktadır (Hayes, & Krippendorff, 2007). Bu katsayının hesabı için 0 – 0,67 zayıf, 0,67 – 0,80 kabul edilebilir, 0,80 – 1,00 yüksek güvenilirlik olarak yapılmış bir sınıflama vardır (Bıkmaz-Bilgen & Doğan, 2017). Yapılan ölçümde çıkan katsayı 0,81 olarak elde edilmiş ve puanlayıcılar arası durum güvenilir olarak yorumlanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde bulgular ilk olarak öğrencilerin aldıkları ham puanlar biçiminde sunulmuştur. Toplam ve ortalama puan değişimini gözlemek ve istatistik tablolarla karşılaştırmak için ilk olarak ham puan tablosu sonra istatistik tablolar devreye girmiştir.

Tablo 1. Grupların Aşamalara Göre Ham Puanları

DENEY GRUBU	ÖN TEST	SON TEST	KONTROL GRUBU	ÖN TEST	SON TEST
1.Ö	43	73,5	1.Ö	50	54
2.Ö	48	55,5	2.Ö	59	61
3.Ö	53	67	3.Ö	70	72
4.Ö	60	77	4.Ö	48	54
5.Ö	64	75,5	5.Ö	58	58

6.Ö	71	79	6.Ö	52	62
7.Ö	68	74,5	7.Ö	72	74
8.Ö	58	75,5	8.Ö	44	43
9.Ö	58	66	9.Ö	74	76
10.Ö	63	73	10.Ö	76	78
11.Ö	54	67,5	11.Ö	74	74
12.Ö	76	79	12.Ö	57	61
13.Ö	63	76			

Tablo 1 incelendiğinde öğrencilerin ön test puanları arasında fark olmadığı, yakın puanlar aldıkları gözlenmektedir. Puan olarak 70 civarında alan veya 40 civarında düşük alan öğrenciler olsa da gruplardaki öğrencilerin puan dağılımları ve ortalamaları birbirine benzer niteliktedir. Son test aşamasında kontrol grubunda çok farklı bir puan değişimi olmamasına karşın, deney grubunda hemen her öğrencide 10 ila 20 puan bandında artışlar ve gelişim göze çarpmaktadır.

Tablo 2. Ön Test ve Son Test İçin U Testi Sonuçları

Ölçüm	Gruplar	Sıra Ort.	Sıralar Top.	U	z	p
Öntest	Deney	12,77	166,0	75,00	-0,16	,870
	Kontrol	13,25	159,0			
Sontest	Deney	15,88	206,5	40,50	-2,04	,041
	Kontrol	9,88	118,5			

Mann Whitney U Testi sonuçlarını içeren tablo 2, ilk ölçümde gruplar arasında manidar bir fark oluşmadığı yönünde veri sunmaktadır (U=75,00 – p<,05). Sıra ortalaması ve sıralar toplamı değerleri de birbirine yakın gerçekleşmiştir. Buna göre ön test aşamasında gruplar arasında fark oluşmadığı söylenilebilir. Son test aşamasına gelindiğinde ise p<,05 düzeyi kabul edilerek bakıldığında fark göze çarpmaktadır. Sıra değerleri de incelenirse farkın yönü olarak deney grubunun işaret edildiği anlaşılmaktadır. Son test aşamasında deney grubunun puanları kontrol grubundan belli oranda farklılaşmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

6. sınıf müzik dersinde gitarın eşlik çalgısı olarak kullanımına yönelik yapılan uygulamalarda, ön test sonuçları, deney ve kontrol grupları arasında anlamlı bir farklılık göstermemiştir. Ancak son test sonuçları incelendiğinde, gitar eşliğiyle desteklenen öğretim sürecinden geçen deney grubunun puanlarında belirgin bir artış gözlemlenmiştir. Bu bulgu, gitar kullanımının şarkı söyleme becerileri üzerinde olumlu bir etkisi olduğunu göstermektedir. Başlangıç olarak müzik dersi puanları açısın-

dan denk olduğu gözlenen iki sınıfın ön test puanları da bu ilk seçim denkliğini destekleyecek biçimde gerçekleşmiş ve gruplar arasında puan-sal bir fark olmadığı ve manidar ilişkiye rastlanmadığı anlaşılmıştır. Bu durum son test aşamasında deney grubu lehinde farklılaşmıştır. Kontrol grubunun puanları ön test ile yakın sonuçlar verirken, deney grubunun puanlarında gözlenen artışın tercih edilen gitar eşliği uygulamasıyla alakalı olduğu düşünülmüştür. Ders puanları ve ilaveten ön test puanlarında hep denk olan bu iki sınıfın sadece ön test aşamasında farklılaşması bu şekilde yorumlanmıştır.

Gitarın kolay taşınabilir oluşu ve pratik kullanım avantajları, onu diğer eşlik çalgılarına kıyasla daha erişilebilir kılmaktadır. Bu durum göz önüne alınarak, müzik öğretmenlerinin derslerde gitarı etkin biçimde kullanabilmelerini sağlayacak hizmet içi eğitimler ve özel kurs programları düzenlenmelidir. Böylece öğretmenlerin eşlik becerileri desteklenerek gitarın sınıf içi uygulamalarda daha verimli kullanılması sağlanabilir. Ayrıca, gitar eşliğinin öğretim sürecinde daha fazla yer bulabilmesi için müfredat kapsamında gitar temelli etkinliklerin artırılması ve bu uygulamaların teşvik edilmesi önemlidir.

Bu çalışma, farklı coğrafi bölgelerdeki okullarda tekrar edilerek sonuçların karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi sağlanabilir. Ayrıca araştırma, yalnızca ortaokul düzeyinde değil, lise kademelerinde de benzer yöntemlerle uygulanarak yaş gruplarına göre etkilerin analizi yapılabilir. Öte yandan, gitar eşliğinin öğrencilerin müziğe olan ilgisi, motivasyonu ve derse aktif katılımı üzerindeki etkilerini inceleyen araştırmalara da yer verilmesi, alana katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Akbulut, F. (2001). *Gitar eşlikli okul şarkılarının müzik eğitimindeki önemi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Alpar, C. R. (2011). *Uygulamalı çok değişkenli istatistiksel yöntemler*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Ayyıldız, E. B., & Erım, A. (2020). Gitara uyarlanan okul şarkılarının müzik derslerinde kullanılabilirliği: Bir eylem araştırması. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(45), 85-104.
- Bilgin, S., & Şaktanlı, S. C. (2007). Okul şarkılarının müzik öğretmeni tarafından piyano ile eşliklenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21, 41-48.
- Büyüköztürk, Ş., Akgün, Ö. E., Demirel, F., Karadeniz, Ş., & Kılıç-Çakmak, E. (2022). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Copeland, K. A. (2010). The guitar as a teaching tool in the elementary general music classroom (Unpublished master thesis). California State University, Sacramento, the US.
- Çepni, S. (2018). *Araştırma ve proje akademi çalışmalarına giriş*. Ankara: Pegem Akademi.
- Eymen, U. E. (2007). SPSS 15.0 veri analiz yöntemleri. İstatistik Merkezi Yayınları No:1. http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/courses/spring2009/bby606/SPSS_15.0_ile_Veri_Analizi.pdf adresinden 01.08.2020 tarihinde elde edilmiştir.
- Kardeş, B., & Yağcı, U. (2018). Eşlik yapabilme becerisinin müzik eğitimi program hedeflerine ulaşma durumu. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 5(16), 108–120.
- Kurtuldu, M. K. (2016). Piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik ölçeğin geliştirilmesi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(35), 323-344.
- Kutluk, Ö. (1996). *Okul şarkılarına piyano ile eşlik yapabilme becerisinin geliştirilmesi üzerine bir çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Meltz, J. A. (1976). The guitar as a classroom instrument. *The American Music Teacher*, 26(2), 12-15.
- Sönmezöz, F. (2006, Nisan). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenim gören lisans öğrencilerinin eşlik dersine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. Ankara: Evrensel Müzik Evi.
- Uyan, M. O. (2017). Solfej eğitiminde eşlik çalgısı olarak gitar ve piyano kullanımının karşılaştırılması. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2017(8), 142-149.

Bölüm 2

MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN ALDIKLARI PIYANO EĞİTİMİNİ KULLANABİLME DURUMLARI (TRABZON VE ARTVİN İLİ ÖRNEĞİ)

Yeşim KILIÇOĞLU¹, M. Kayhan KURTULDU²

1 Artvin Arhavi Fatih Sultan Mehmet Ortaokulu yesimklcoglu@gmail.com <https://orcid.org/0009-0009-0018-0914>

2 Prof. Dr. Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fak. Müzik Öğretmenliği ABD kayhankurtuldu@gmail.com <https://orcid.org/0000-003-0064-9144>

GİRİŞ

Eğitimde müzik, temel boyutlardan biri olarak öne çıkar (Yıldız & Demircioğlu, 1996). Müziğin geçmişten günümüze hayatımızın bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Müzik eğitiminin günümüzde tüm yaş gruplarına ve toplumun her kesimine ulaşabilen bir olgu olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple müzik eğitiminin gerekli olduğu fikri öne çıkar.

Müzik eğitimi, bireylerin yaratıcı düşünme becerilerini destekler (Aksu, 2021). Müzik eğitiminde önemli bir yer tutan ve en geniş uygulama alanına sahip olan çalgı eğitiminin içinde, piyano eğitimi başta gelmektedir. Piyano, müziğin ana unsurlarını öğretmede ve temel müzik becerilerini kazandırmada etkili bir araçtır (Gün, 2014). Bununla birlikte piyano eğitimi, bireyin zihinsel, bedensel ve duygusal yönlerine aynı anda hitap ederek, öğrencinin müzik aracılığıyla kendini ifade etmesini sağlayan becerilerin gelişiminde önemli bir araçtır (Yazıcı, 2013).

Farklı öğrenme stratejilerinin kullanılması, eserlerin çeşitli yorumcular tarafından icra edilmiş versiyonlarının dinlenerek analiz edilmesi ve yeterli teknik donanıma sahip olunması, müzikal beğenin gelişimi açısından önemli unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, örgün eğitim kurumlarında yürütülen müzik eğitimi süreçlerinde piyanonun etkin biçimde kullanılması gerekliliği vurgulanmaktadır. Piyano eğitiminin temel bileşenlerinden biri ise eşlik uygulamalarıdır. Eşlik, piyano eğitiminin bütünüleyici ve ayrılmaz bir unsurudur (Sönmezöz, 2006).

Bu doğrultuda, müzik öğretmeni, sahip olduğu bilgi ve beceriler doğrultusunda herhangi bir eseri doğru biçimde analiz edebilmekte ve uygun şekilde eşlik uygulaması gerçekleştirebilmektedir (Bilgin, 1998). Alan yazındaki araştırmalar, müzik öğretmeni yetiştiren lisans programlarında eşlik çalma becerisinin kazandırılmasına yönelik hedeflere ulaşma sürecinde çeşitli güçlüklerle karşılaşıldığını ortaya koymaktadır. Söz konusu güçlüklerin, genel olarak piyano derslerinde yürütülen içeriklerin ağırlıklı biçimde solo piyano çalmaya yönelik kazanımlar üzerine odaklanması ve öğrencilerin, özellikle okul şarkılarına eşlik yapabilme becerisinin önemini yeterince kavrayamamış olmaları gibi nedenlerden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, piyano eğitimi ile eşlik çalma becerisini kapsayan derslerin bütünleştirilmesinde öğretim elemanları tarafından yeterli bağlantının sağlanamaması ve mevcut programlarda içerik ile ders saatleri açısından yaşanan eksiklikler de süreçte olumsuz yansımaktadır (Özdemir, 2018).

Eserlere doğru ve uygun biçimde eşlik edememe durumu, müzik öğretmenlerinin yetersizlik yaşadığı alanlardan biri olarak değerlendirilmektedir (Kutluk, 1996). Bu eksikliklerin giderilmesi için, uygulama ağırlıklı eğitim, repertuvar çeşitliliği, düzenli performans deneyimi, teknik ve teorik bütünlük, çok yönlü dinleme ve analiz, bireysel ve grup çalışmaları tavsiye edilebilir.

Literatürü incelediğimizde, Çevik ve Güven (2011) tarafından gerçekleştirilen çalışmada, müzik öğretmenlerinin eşlik konusuna ilişkin görüşleri incelenmiştir. Tarama modeli çerçevesinde nitel bir araştırma olarak yürütülen çalışmada, Balıkesir ilinde görev yapan 23 müzik öğretmeni ile 2009-2010 eğitim-öğretim yılında anket yoluyla görüşmeler yapılmıştır. Araştırma bulgularına göre, öğretmenler kaynak eksikliğinden, eşlik çalma konusunda yaşadıkları güçlüklerden ve öğrenci motivasyonu açısından taşıdığı önemden bahsetmişlerdir. Ayrıca, lisans düzeyinde ders saatleri, kaynak kitap ihtiyacı ve öğrenci motivasyonunun artırılmasına yönelik gereklilikler gibi konularda ortak görüşler dile getirilmiştir.

Slattery (2000) tarafından gerçekleştirilen çalışmada, öğretmenlerin ilkökul düzeyindeki müzik derslerinde piyanonun kullanım amacına, kullanım sıklığına ve gerekliliğine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Veriler, toplam 21 maddeden oluşan bir anket aracılığıyla, ulusal müzik akademisine bağlı öğretmenler ile 1000 kişilik bir katılımcı grubundan toplanmıştır. Bulgular, öğretmenlerin piyanonun ve eşliğin ilkökul müzik eğitiminde önemli olduğunu ve daha fazla yer verilmesi gerektiğini düşündüklerini göstermektedir. Ayrıca, mesleki deneyim, piyano eğitimi süresi ve diğer çalgılarla etkileşim arttıkça piyano kullanımı ve eşlik yapma eğilimi de yükselmektedir.

Piyano eşlik, teknik becerilerin ötesinde, dinleme, uyum sağlama ve ortak müzik üretimi temelli çok yönlü bir müzikal süreç olarak değerlendirilmektedir. Alan yazın, bu disiplinin hem eğitim hem de performans bağlamlarında özel bir özen gerektirdiğini vurgulamaktadır. Etkili bir piyano eşlik uygulaması için planlı bir eğitim süreci, kapsamlı repertuvar bilgisi, üslup farkındalığı ve gelişmiş müzikal empati gereklidir. Müzik eğitimi kurumlarında bu alana verilen önemin artırılması hem öğrencilerin bireysel performanslarına hem de genel müzikal niteliğin yükselmesine katkı sağlayacaktır. Bu açıdan bakıldığında müzik öğretimi uygulamalarının merkezinde olan öğretmenlerin, aldıkları piyano eğitimini ve bu eğitimin eşlik çalma becerileri açısından ne kadar kullanılıp kullanılmadığının incelenmesi esastır. Dolayısıyla bu çalışmada piyano dersi temelinde öğretmenlerin eşlik çalma süreçlerini nasıl uyguladıkları ya da ne düzeyde uygulayamadıkları merak edilmiştir.

AMAÇ

Piyano algısı, müzik eğitimi olarak isimlendirilen hassas sürecin en temel yapı taşlarından biridir ve piyano ile eşlik kavramı da müzik eğitimi/ğretimi sürecinde önemi gittikçe artan bir yere sahiptir. Bu doğrultuda araştırma, müzik ğretmenlerinin aldıkları piyano eğitimini kullanabilme durumlarını ğretmen görüşleri yoluyla tespit etmek amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri benimsenmiş ve bu kapsamda görüşme tekniği ile veri toplanmıştır. Nitel araştırma çalışmaları yapılırken en sık kullanılan veri toplama tekniklerinden biri görüşmedir (Punch, 2005). Görüşme süreci, araştırmaya katılan bireylerin, herhangi bir konu hakkındaki düşüncelerini kapsar (Karataş, 2017) ve esasen iki kişi ya da daha fazla kişinin katılımıyla gerçekleştirilen söyleşiler olarak adlandırılabilir (Coşkun, Altunışık, Yıldırım, 2017).

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu, Trabzon ve Artvin ili ve ilçelerindeki okullarda görev yapmakta olan müzik öğretmenlerinden 105 tanesidir. Görüş alma formuna dönüt sağlayan öğretmenler çalışma grubunu oluşturmuştur. Araştırmaya bu iki ildeki tüm okul türlerinden toplam 105 müzik ğretmeni katılmıştır. Çalışma grubu seçilirken, kolay ulaşılabilir olması düşüncesi hâkim olmuş, bu nedenle kolayda rneklemeye kuramına yakın bir adım atılarak araştırmacıların görev yaptığı iller olan Artvin ili ve Trabzon ili seçilmiştir.

Verilerin Toplanması

Çalışma için ilk olarak veri toplama aracı geliştirilmiş olup, konu ile ilgili bir görüş alma formu oluşturulmuştur. Görüş alma formu, ilk etapta literatür taraması yapılmak ve konu ile ilgili anahtar kelimeler/kavramlar belirlenmek suretiyle oluşturulmuştur. Devam eden aşamada uzmanlar (dil uzmanı, lme uzmanı ve alan uzmanları) tarafından da incelenmiş ve son hali verilmiştir. Sürec başında öncelikle literatürde yer alan konu ile alakalı kavramlar incelenmiş ve kullanılabilir anahtar kavramlar yazılmış ve maddeler oluşturmuştur. Creswell'e (2013, s. 125), nitel araştırma çalışmalarında çok sayıda bilgi kaynağından veri alabilmek için derin bir literatür taraması yapılmasını ve böylece kapsamlı gereçler toplanmasını önermiştir. Literatür taramasından elde edilen bilgiler sonucunda oluşturulan maddeler tekraren okunmuş, gözden geirilmış ve toplamda yedi madde oluşturulmuştur. Oluşturulan maddeler lisans

eğitiminde alınan piyano dersinin saatini, yapısını sorgulamakta, eşlik eğitimi alınma durumu ile bu eğitimin meslek hayatında kullanılmasına ve gerekli olup olmadığına yönelik maddeler içermektedir. Ölçme aracına son hali verilmeden önce yukarıda anlatılan biçimde uzman görüşü alınmıştır. Tutar'a (2022) göre uzman görüşleri, veri toplama araçları yapılan- dırılırken araştırma sorularından başlayan, araştırmanın amacına giden ve yaygın olarak ilgi gören önemli bir güvenilirlik yaklaşımıdır. Uzmanlar üç adet müzik eğitimi, birer adet de dil ve ölçme uzmanıdır. Ölçme aracı online form haline dönüştürülerek öğretmenlere ulaştırılmıştır. Formlar çeşitli paylaşım platformlarından ulaştırılmış, fakat kimi zaman doğrudan öğretmenlerle yapılan görüşmelerle de veri toplanmıştır. Çalışma grubuna ulaşmak ve veri toplamak yaklaşık 3 ay kadar sürmüştür.

Verilerin Analizi

Ölçme aracından elde edilen nitel verilerin analizinde içerik analizi tekniği tercih edilmiştir. Oluşan çıkan veriler kategorilere, temalara ve kodlara ayrılarak tablolar haline getirilmiştir. Tablolarda kodların dağılım durumu, aynı zamanda sayısal olarak da sunulmuştur. Bu işlemi nitel verilerin nicel hale getirilmesi olarak adlandırmak mümkündür. Akbulut'a (2018, s. 186) göre içerik analizi yapmak, toplanan verilerin belirlenmiş temalar ve/veya kavramlar etrafında düzene sokulması olarak isimlendirilebilir. Yıldırım ve Şimşek (2018, s. 256) ise elde edilmiş yazılı (nitel) verilerin belirli işlemler yardımıyla sayılara dönüşmesine içerik analizi demiştir. Diğer yandan Yıldırım ve Şimşek (2018, s. 256), nitel verilerin sayısal rakamlara dökülmesinin hem daha güvenilir bir veri oluşturma açısından hem tarafsızlık oluşturma açısından hem de oluşacak tema ve kodlar arasında karşılaştırmalar yapmaya fırsat vermek açısından yararlı olduğunu vurgulamaktadır. Analiz sürecinde elde edilen veriler, yazılı biçimde bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Bu aktarım sonrasında ilk olarak verilen cevaplarda geçen ifadeler incelemeye alınmıştır. İlk üç madde sayısal içerik sunan sorular olduğundan, o maddelerde doğrudan içerik analizi kapsamında frekans yüzde oluşturma işlemi yapılmıştır. Diğer maddelere verilen cevaplardaki ifadeler incelenmiş ve bunlara yönelik ana kategoriler ve onların altında yer alan temalar/kodlar belirlenmiştir. Bu sorular için de kod belirleme işlemine ilaveten frekans ve yüzde hesabı yapılmıştır. Bu tip tablolarda ilaveten tablolardaki bu dağılımı temsil edecek bazı örnek cevaplardan paylaşım da yapılmıştır. Analiz işlemlerinin gerçekleşmesi ve akabinde temaların/kodların belirlemesi sonrasında, izlenen sürecin ve elde edilen bulguların güvenilirliği için uzman incelemesi (çoklu kodlama ve tutarlık kontrolü) ile katılımcı teyidi işlemleri gerçekleştirilmiştir. Tutarlık incelemesi aşamasında, oluşturulmuş olan tablolar ve araştırmadaki ham veriler, alanında uzman olan bir akademisyenle paylaşılarak incelemesi istenmiştir. Katılımcı teyidi işleminde ise nitel veri toplanan 5 öğretmene sonuç tabloları sunulmuş, kendi cevapla-

rını seçip seçemedikleri sorgulanmıştır. Her iki incelemede sonuçların kabul edilebilir olduğuna dönük bildirim alınmıştır. Coleman (2022), uzman incelemesi adıyla bilinen sürecin (diğer isimleri çoklu kodlama, tutarlık kontrolleri, akran değerlendirmesi ve kodlayıcılar arası güvenilirlik) nitel araştırmalar için önerildiğini ve bu sürecin en az bir uzman ya da iki farklı alan uzmanı yardımıyla tabloların incelenmesi ile yapıldığını söylemektedir. Tutar (2022) da katılımcı teyidi için (üye kontrolü) toplanan veriler ve yorumların katılımcılar açısından onaylanması ifadesini kullanırken, bu noktada amacının araştırmacının ve katılımcıların çalışmada üretilen bağlama yönelik bakış açılarının benzer olup olmadığını belirlemek olduğunu ifade etmektedir.

BULGULAR

Tablo 1. Piyano Eğitimi Alınan Yıla İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Piyano Eğitimi Alınan Yıl	Hayır	Hiç almadım	1	%1
		2 yıl	29	%27,6
	Evet	3 yıl	16	%15,3
		4 yıl	58	%55,2
		8 yıl	1	%1

Tablo 1'e göre 'Piyano Eğitimi Alınan Yıl' kategorisinde en yüksek sayılı katılımcıların %55,2'lik oranı ile 4 yıl eğitim aldıklarını belirttiği görülmüştür. "Hiç almadım", "Evet aldım" ve "8 yıl" cevapları ise %1 oranında ve oldukça düşüktür. Bu durum, çoğu katılımcının lisans eğitimi süresince düzenli olarak piyano eğitimi aldığını göstermektedir.

Tablo 2. Alınan Eğitimin Haftalık Dağılımına Yönelik Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Haftalık Ders Saati	Almadım	Hatırlamıyorum	2	%1,92
		Hiç Almadım	1	%1
	Aldım	1 Saat	47	%44,8
		2 Saat	33	%31,4
		3 Saat	1	%1
		4 Saat	13	%12,4
		6 Saat	7	%6,7
		8 Saat	1	%1

Tablo 2'den elde edilen bulgular, 'Haftalık Ders Saati' kategorisinde, %44,82'lik dilimle en çok 1 saatlik eğitim alındığına işaret etmektedir. Diğer yüksek kategori haftalık 2 saat olarak gerçekleşmiştir. Genel lisans programlarının yapısı gereğince bir ve iki saatlik piyano eğitimleri alındığı anlaşılmaktadır.

Tablo 3. Alınan Piyano Eğitiminin Düzeyine İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Piyano Eğitim Düzeyi	Ders Türü	Temel Çalgı	94	%89,5
		Ana Çalgı	10	%9,5
		Hiç Almadım	1	%1

Tablo 3'ten elde edilen bulgular, 'Temel Çalgı, Ana Çalgı' kategorisinde katılımcıların %89,5' ile piyano eğitimini temel çalgı olarak, %9,5'i ise ana çalgı türünde aldığını belirtmiştir. Katılımcıların çok büyük bir çoğunluğu temel piyano eğitimi almış bireylerdir.

Tablo 4. Lisans Eğitiminde Eşlik Dersi Alma Durumuna İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Eşlik Eğitimi	Olumlu	Evet	58	%73,4
Alma	Olumsuz	Hayır	21	%26,6

Tablo 4'e göre katılımcıların %73,4'ü lisans eğitimi sürecinde eşlik eğitimi aldıklarını, %26,6'sı ise eşlik eğitimini lisans boyunca almadıklarını dile getirmiştir. Katılımcıların büyük bir çoğunluğu eşlik dersi almış öğretmenlerdir.

Tablo 5. Eşlik Ders Saatine İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Eşlik Ders Saati	Saat Dağılımı	1 Saat	10	%26,3
		2 Saat	26	%68,4
		4 Saat	1	%2,6
		8 Saat	1	%2,6

Yukarıda verilen, tablo 5 verilerine göre 'Eşlik Ders Saati' kategorisinde %68,4'lü oranla en fazla 2 saat oranında ders alınmıştır. Haftalık 1 saat eğitim alan 10 kişinin yanında, %2,6'lık oranla en az 4 ve 8 saat ders alındığı belirtilmiştir.

Tablo 6. Eşlik Dersinin Alındığı Ders Türüne İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Hangi Ders Kapsamında Alındığı	Piyano Dersi	Piyano Eşlik	58	%78,4
	Diğer Dersler	Orkestra ve Besteleme	7	%9,5
		Şan Eşlikleri	7	%9,5
		Elektronik Org	2	%2,7

Tablo 6'daki veriler, katılımcıların %78,4 düzeyinde en çok Piyano Eşlik dersi kapsamında ders aldığını ortaya koymaktadır. Grubun %9,5'i

Orkestra ve Besteleme dersi kapsamında eşlik eğitimi aldıklarını belirtmiştir. Bu bağlamda, %21,7'lik oranın piyano eşlik dersi haricinde yan uygulamalarla eşlik eğitimini aldığı söylenilebilir.

K16: Piyano eşlik dersinde, pop şarkılara eşlik ederken.

K22: Son sınıfta eşlik dersi vardı 2 saatlik, İstiklal Marşı ve bir iki okul şarkısı eşliği şeklinde çaldık.

K7: Orkestra dersinde basit bir iki eşlik çaldık.

K8: Orkestra dersinde bazı şan ve çalgı eşlikleri yaptık.

Tablo 7. Piyanoyu Mesleki Yaşamda Kullanma Durumuna İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Mesleki Yaşantıda Kullanma	Olumlu	Evet	42	%40,0
		Hayır	30	%28,6
	Olumsuz	Kısmen	15	%14,3
		Bazen	18	%17,1

Tablo 7, %40,0 düzeyindeki katılımcının Piyanoyu mesleki yaşantılarında kullanabiliyor olduğunu, %28,6 düzeyindeki katılımcıların ise kullanmadıklarını vermektedir. Diğer yandan katılımcıların %14,3'ü kısmen cevabını verirken, %17,1'i bazen kullanabildiklerini ifade etmiştir

K12: Hayır pek kullanmadım, çalınan şarkıları unuttum ve okuldaki org ile de aktif kullanım olmuyor, müzik odası yok.

K18: Evet, okulda koro çalışmalarında.

K27: Kısmen, çünkü piyano yok ve org oldukça eşlik yapabiliyorum, zamanla biraz unuttuklarım var.

K7: Bazen lazım olduğunda derslerde şarkı öğretiminde kullanıyorum.

Tablo 8. Müzik Derslerinde Eşlik Yapabilme Durumuna İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Derslerde Eşlik Çalma/ Yapma	Olumlu	Yapıyorum	30	%48,4
		Yapmıyorum	11	%17,7
		Kısmen	13	%21,0
	Olumsuz	İmkanlar olsa yapabilirim	8	%12,9

Tablo 8'deki veriler, katılımcıların %48,4 oranında derslerde eşlik yapabildiğini söylemektedir. Katılımcıların %17,7'si olumsuz yönde yanıt

vermiştir. Kısmen yapabildiğini ifade eden öğretmenler %21 düzeyinde olup, imkan bulursa yapabileceğini ifade eden öğretmenler ise %12,9 oranındadır.

K11: Genelde eşlik için kullanıyorum ama öncelikle etkinlik için planlıyorum.

K21: Evet sadece eşlik çalma, derslerde şarkı öğretirken.

K8: Eşlik pek yapmıyorum, zira biraz unuttum geriledim.

K18: Okulda org yok, ben de taşımıyorum okula, zaten hazır altyapılar var onlar işimi görüyor.

Tablo 9. Piyano Eşliğinin Mesleki Yaşamdaki Gerekliliğine İlişkin Sonuçlar

Kategori	Tema	Kodlar	f	%
Kazanımların Mesleki Yaşamda Kullanılması	Olumlu	Gereklidir	99	%94,3
		Gerekli Değildir	2	%1,9
	Olumsuz	Bazen	4	%3,8

Tablo 9'a göre, katılımcıların %94,3'ü piyanonun mesleki hayatta kullanılmasının gerekli olduğu yönünde görüş sunmuştur. Katılımcıların %1,9'u gerekli olmadığını, %3,8'i ise bazen kullanılmasının uygun olduğunu belirtmiştir. Tablodaki bulgular eşliğin gerekliği oranında ciddi bir görüş birliği olduğuna işaret etmektedir.

K5: Bence lazım ama öğretmenin de kendini geliştirmesi lazım bunun için fırsat da lazım, programlar yoğun, vakit zor, ama olunca ilgi daha iyi oluyor.

K9: Evet, temel çalgı olduğu için.

K11: Gereklidir. Çocukların hoşuna gidiyor. Dersten zevk alıyorlar.

K6: Gerekli fakat her zaman değil, ilgi çeker ama fazlası da sıkar.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Müzik öğretmenlerinin önemli bir çoğunluğu, piyanonun ve onun eğitiminin mesleki yaşamda hem önemli hem de gerekli olduğunu söylemektedir. Ağırlıklı olarak 4 yıl eğitim almış, diğer süreçler için de 3 veya 2 yıl temel piyano eğitimi almış olan öğretmenlerin, bu genel görüşü olumlu yönde eğilim göstermiştir. Genel olarak lisans programlarında 1 yıl eğitim alan öğretmenlerin bir kısmı 2 yıl eğitim de almışlardır. Katılımcı öğretmenlerin büyük bir çoğunluğu temel çalgı olarak piyano eğitimi almış olmasına karşın, olumlu görüş sunmaları önemlidir. Öğretmenler, piyanonun okul etkinliklerinde ve derslerde kullanılmasının öğretim sürecine katkı sağladığını vurgulamışlardır. Bu ifadede ağırlıklı olarak eşlik eğitimi almış olmanın önemli olduğu düşünülebilir, öğretmenlerin çoğu lisans düzeyinde iken eşlik dersi almışlardır.

Genelde bir ya da iki saat eşlik dersi alan ve bunu aynı ders adı altında almış olan öğretmenlerin, özellikle de şarkı öğretimi esnasında piyanonun kolaylık sağlayacağı, öğretim sürecini daha iyi ve verimli hale getireceği görüşü öne çıkmaktadır. Öğretmenlerin önemli bir bölümü piyanoyu mesleki hayatında kullanma fırsatı bulurken, yine önemli bir bölümü kısmen ya da hiç fırsat bulamadığını öne sürmüştür. Derslerde piyano ile eşlik yapabilen öğretmenlerin yanında hiç yapamayan, bazen yapabilen ya da buna imkân bulamayan öğretmenlerin sayısı da önemli sayıdadır. Bununla birlikte, bazı öğretmenler piyano bilgilerini zamanla unuttuklarını, ayrıca okullarda piyano veya org bulunmamasının çeşitli zorluklara ve aksaklıklara yol açabileceğini dile getirmişlerdir. Genel olarak bakıldığında bazı eksiklikler ve/veya aksaklıklar nedeniyle eşlik yapamayan ya da yapmayan öğretmenler haricinde piyano ile eşlik konusuna önemli bir ölçüde olumlu yaklaşım olduğu gözlenmektedir. Çeşitli sıkıntı ya da eksikler olsa da eşlik yapabilen öğretmenleri var olduğu ve genel olarak hepsinin eşliği önemli gördüğü söylenilebilir.

Okullarda org veya piyanonun bulunmaması ve müzik sınıflarının yeterince donatılmaması, öğretmenlerin derslerde piyanoyu kullanma imkanlarını önemli ölçüde sınırlandırmaktadır. Oysa piyano ile yapılan uygulamalar, müzik eğitiminde hem öğrenme sürecini destekler hem de öğrencilerin müzikal gelişimlerini pekiştirir. Donanım eksiklikleri yalnızca öğretim sürecinin verimliliğini azaltmakla kalmamakta, aynı zamanda öğretmenlerin sahip oldukları mesleki yeterlikleri etkin biçimde kullanmalarını da engellemektedir. Bu bağlamda, okullarda gerekli müzik donanımının sağlanması, nitelikli bir müzik eğitiminin gerçekleştirilmesi ve öğrencilerin müzikal kazanımlarının artırılması açısından büyük önem taşımaktadır. Diğer yandan donanım olarak yüksek düzeye ulaşılması yeterli olmamakla birlikte işlevsel beceriler kapsamındaki eşlik becerilerinin de öğretmenlere kazandırılması esastır. Bunun için gerek lisans programlarının gözden geçirilmesi gerekse eksikleri gidermeye dönük eğitimler verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Akbulut, Y. (2018). Veri çözümleme teknikleri. A. Şimşek (Ed.), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* içinde (s. 162-195). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Aksu, C. (2021). Cumhuriyet dönemi örgün temel müzik eğitiminde müzik öğretim programları (1924–2017) ve müzik eğitiminde yapılandırmacılık. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bilgin, S. (1998). İlköğretim okullarının 2. kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü çıkışlı müzik öğretmenleri tarafından piyano ile eşliklenmesi (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Coleman, P. (2022). Validity and reliability within qualitative research for the caring sciences. *International Journal of Caring Sciences*, 14(3), 2041-2045.
- Coşkun, R., Altunışık, R., & Yıldırım, E. (2007). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: SPSS uygulamalı*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Creswell, J. W. (2013). Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni. G. Hacıömeroğlu (Çev.), S. Beşir, & M. Bütün (Ed.), *Beş farklı nitel çalışma örneği* (s. 78-83). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Çevik, D. B., & Güven, E. (2011). İlköğretim müzik öğretmenlerinin okul şarkılarına piyanoda eşlik yapabilme konusuna ilişkin görüşleri üzerine bir çalışma. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(25), 86-98.
- Gün, E. (2014). Piyano performansı öz yeterlik ölçeğinin geliştirilmesi ve uygulanması (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Karataş, Z. (2017). Sosyal bilim araştırmalarında paradigma değişimi: Nitel yaklaşımın yükselişi. *Türkiye Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 68-86.
- Kutluk, Ö. (1996). Okul şarkılarına piyano ile eşlik yapabilme becerisinin geliştirilmesi üzerine bir çalışma (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

- Özdemir, G. (2018). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano ile eşlikleme becerileri üzerine sistematik derleme çalışması. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 30, 123-132.
- Punch, K. F. (2005). *Sosyal araştırmalara giriş* (D. Bayrak, H. B. Arslan, & Z. Akyüz, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Slattery, V. A. (2000). *A survey of current piano use in the elementary general music classroom*. (Unpublished master's thesis). University of Kansas, the USA.
- Sönmezöz, F. (2006). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki eşlik öğretiminin müzik öğretmenlerinin görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tutar, H. (2022). Nitel araştırmalarda geçerlilik ve güvenilirlik: Bir model önerisi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 117-140.
- Yazıcı, T. (2013). Piyano öğretiminde karşılaşılan sorunların piyano öğretmenleri tarafından değerlendirilmesi. *SED-Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 130-150.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, G., & Demircioğlu, A. G. N. (1996). Müziğin eğitimdeki yeri. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 5(5), 150-152.

Bölüm 3

SANAT KURUMLARINDA STRATEJİK DÖNÜŞÜM: MÜZİK YÖNETİCİLİĞİNDE YARATICI LİDERLİK VE KAPSAYICI YÖNETİŞİM

Esin de THORPE MILLARD¹

¹ Doç. Dr. Esin de THORPE MILLARD, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü

esin.de.thorpe.millardge.edu.tr, ORCID 0000-0002-8247-778X

Giriş

Müzik yöneticiliği, yalnızca sahne arkasındaki organizasyonel planlamaları içermekle kalmaz; aynı zamanda toplumsal dönüşüm süreçlerine müdahil olan kültürel bir liderlik pratiği olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda, yaratıcı liderlik ve kapsayıcı stratejiler yalnızca yönetsel tercihler değil, kültürel politikanın etkin araçları olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışma, müzik yöneticiliğinde yaratıcı liderlik yaklaşımlarını ve kapsayıcı stratejileri hem kuramsal, hem de uygulamalı düzlemde ele almayı amaçlamaktadır. Nitel bir yaklaşım temelinde hazırlanan bu inceleme, kültürel katılım, temsiliyet, dijitalleşme ve sürdürülebilirlik ekseninde güncel literatüre dayanmaktadır.

I. Müzik Yöneticiliği ve Yaratıcı Liderlik

Müzik yöneticiliği, sanatın üretiminden sunumuna kadar geçen tüm aşamaları kapsayan disiplinlerarası bir alan olarak gelişmektedir. Bu başlık altında, yaratıcı liderliğin tanımı, müzik yöneticiliğiyle ilişkisi ve liderlik biçimlerinin dönüşümü detaylandırılacaktır.

I.1. Müzik Yöneticiliği Kavramı

Müzik yöneticiliği, kültürel kurumların sanatsal, yapısal ve stratejik bütünlüğünü sürdürülebilir biçimde yönetmeyi hedefleyen disiplinlerarası bir uzmanlık alanı olarak tanımlanabilir. Geleneksel anlamda organizasyonel işleyişin sağlanmasıyla sınırlı bir çerçevede ele alınan müzik yöneticiliği, günümüzde kültürel politika geliştirme, izleyici çeşitliliği yaratma ve kurumsal yenilikçiliği sağlama gibi daha karmaşık sorumlulukları içermektedir (Byrnes, 2015: 5). Bu bağlamda müzik yöneticisi yalnızca sahne arkasındaki lojistik koordinasyonun yürütücüsü değil; aynı zamanda sanatın toplumsal işlevini gözeten stratejik bir aktördür.

Sanat kurumlarının çağdaş dinamiklere adapte olabilmesi, yalnızca programlama ya da bütçe yönetimiyle değil, aynı zamanda kültürel diplomasi, sosyal kapsayıcılık ve etkileşimli izleyici deneyimleri tasarımı gibi alanlarla doğrudan ilişkilidir. Repertuar seçimi, mekânsal yerleşim planlaması, sanatçılarla kurulan ilişkiler ve dijitalleşen tanıtım stratejileri, müzik yöneticiliğinin temel faaliyet alanları arasında yer alır. Bununla birlikte, yöneticilerin görev tanımları, yalnızca teknik bilgiye değil; kültürel teori, sanat sosyolojisi, iletişim çalışmaları ve kamu politikası bilgisine de dayanmaktadır (Kolb, 2001; Holden, 2006).

Müzik yöneticiliği, aynı zamanda izleyici geliştirme stratejilerinin yaratıcı biçimlerde kurgulanmasını da gerektirir. İzleyici davranışlarının

veri temelli analizine dayalı olarak içerik çeşitlendirme, yaş, sosyo-ekonomik yapı ve kültürel kimlik temelli farklılaşmaları göz önünde bulundurarak yeni katılım biçimleri tasarlamak, günümüzde bu disiplinin ayrılmaz bir parçasıdır (Brown, 2019; Walmsley, 2016).

Kültürel kalkınmayı hedefleyen yöneticilik biçimlerinde, sanatın yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda sosyal dönüşüm ve kamusal etkileşim aracı olarak ele alınması gerekliliği öne çıkmaktadır. Dolayısıyla müzik yöneticiliği, çağdaş kültür politikalarının oluşumuna katkıda bulunan ve sanatın erişilebilirliğini stratejik düzeyde artırmayı hedefleyen bir meslek pratiği olarak yeniden tanımlanmaktadır.

I.2. Yaratıcı Liderliğin Tanımı ve Özellikleri

Yaratıcı liderlik, bireysel yenilik kapasitesini örgütsel vizyonla harmanlayarak kurumsal dönüşüm sağlayabilen bir liderlik biçimi olarak tanımlanır. Bu liderlik yaklaşımı, yalnızca klasik yönetsel becerilerle sınırlı kalmayan; aksine sezgisel düşünce, estetik duyarlılık ve stratejik öngörü gibi çok boyutlu becerileri içeren bir paradigma değişimini temsil eder (Amabile, 1996; Mumford & Gustafson, 1988). Yaratıcı lider, mevcut yapıları sorgulayan ve alternatif sistemler geliştirebilen bir zihinsel çeviklikle hareket eder. Bu anlamda liderlik, salt otorite kullanımının ötesinde, anlam üretme ve kültürel değer yaratma süreci olarak görülmelidir.

Florida (2002:8) tarafından ortaya atılan “yaratıcı sınıf” kavramı, yaratıcı liderliğin sosyokültürel temellerine işaret eder. Florida’ya göre çağdaş toplumlarda ekonomik ve kültürel kalkınma, yenilikçi düşünme kapasitesine sahip bireylerin yoğunlaştığı yaratıcı topluluklarla ilişkilidir. Bu bağlamda müzik yöneticisi, yalnızca sanatsal üretimi koordine eden kişi değil; aynı zamanda yaratıcı ekosistemlerin yönlendiricisi, sanatçıları ve toplulukları bir araya getiren dönüştürücü bir aktör konumundadır.

Yaratıcı liderliğin temel bileşenleri arasında empatik iletişim, risk alma cesareti, belirsizliği yönetme yetisi ve farklı disiplinleri bütüncül biçimde yorumlayabilme becerisi yer alır (Csikszentmihalyi, 1996:240). Sanat kurumlarında bu özellikler, yalnızca repertuar seçiminde değil; aynı zamanda programın tematik bütünlüğü, izleyiciyle kurulan etkileşim biçimleri ve dijital ortamda yaratılan deneyimsel alanlar aracılığıyla somutlaşır.

Özellikle müzik yöneticiliği bağlamında yaratıcı lider, sanatsal ifade biçimlerini çoğaltma, yenilikçi sunum modelleri geliştirme ve kültürel katılımı artırma gibi sorumlulukları üstlenir. Bu liderlik tarzı, kültürel üretimin yalnızca estetik değil; aynı zamanda toplumsal ve politik bir boyutu olduğu gerçeğini gözetir. Dolayısıyla yaratıcı liderlik, sanatın sos-

yal etkisini artıran stratejiler geliştirme becerisiyle doğrudan ilişkilidir.

II. Kapsayıcı Stratejilerin Kuramsal Temelleri

Bu bölüm, müzik yöneticiliğinde toplumsal eşitlik ve kültürel çoğulculuk ilkelerini merkeze alan kapsayıcı stratejilerin kuramsal arka planını incelemektedir. Alt başlıklar genellikle şu iki temel kavram üzerine kuruludur:

1. Kültürel Demokrasi ve Katılım
2. Temsiliyet ve Erişilebilirlik

II.1. Kültürel Demokrasi ve Katılım

Kültürel demokrasi, bireylerin ve toplulukların kendi kültürel ifadelerini geliştirme ve kültürel yaşama etkin biçimde katılma haklarını savunan bir yaklaşımdır. Bu kavram, kültürel üretimin yalnızca seçkinci ve merkezi yapıların inisiyatifinde şekillenmesine karşı durarak, toplumun farklı katmanlarının sanat üretim süreçlerinde temsil bulmasını amaçlar (UNESCO, 2005). Kültürel katılım, yalnızca izleyici olmanın ötesine geçerek bireylerin kültür politikalarının öznesi haline gelmesini içerir.

Müzik yöneticiliği bağlamında kültürel demokrasi, geleneksel repertuar anlayışının ötesine geçerek yerel kültürel mirasın, çokkültürlü kimliklerin ve yeni sanatsal ifade biçimlerinin kurumsal yapıya entegre edilmesini gerekli kılar. Bu durum aynı zamanda, repertuar çeşitliliği, mekân seçimi, topluluk temelli programlama ve eğitim odaklı faaliyetlerin stratejik biçimde kurgulanmasını zorunlu kılar (Holden, 2006).

Kültürel demokrasiye dayalı stratejilerde en önemli unsurlardan biri, kültürel eşitsizlikleri yeniden üretmemek ve özellikle dışlanmış ya da marjinalleştirilmiş grupların sanatsal üretim ve tüketim süreçlerinde yer almasını sağlamaktır. Bu nedenle, kapsayıcı müzik yönetimi yalnızca “daha fazla kişiye ulaşmak” anlamına gelmez; kimlerin, hangi biçimlerde ve hangi koşullarda temsil edildiğini sorgulayan politik bir tavır içerir.

Katılımın artırılması için kullanılan stratejiler arasında topluluk temelli müzik projeleri, açık çağrılarla yürütülen üretim modelleri, izleyici odaklı geri bildirim sistemleri ve eğitim ile katılımı bütünleştiren atölye uygulamaları yer alır. Bu uygulamalar, kültürel aktörlerin yalnızca izleyici değil; aynı zamanda üretici, eleştirmen ve karar verici konumlarına geçmesini teşvik eder. Bu bağlamda kültürel demokrasi, müzik yöneticiliği pratiğinin merkezine yerleştirilmesi gereken dinamik bir çerçevedir.

II.2. Temsiliyet ve Erişilebilirlik

Kültürel kurumların demokratikleşmesi, yalnızca sanatsal üretimin geniş kesimlere ulaştırılmasıyla değil, aynı zamanda bu kurumların yapısal işleyişlerinde toplumsal çeşitliliğin adil ve kapsayıcı biçimde yansıtılmasıyla mümkündür. Bu bağlamda temsiliyet kavramı, kültürel alanlarda yalnızca sanatçı profillerinin çoğulluğunu değil; aynı zamanda yönetim kurullarının bileşimini, programlama ve repertuar oluşturma süreçlerini, küratöryel stratejileri ve izleyici politikalarını kapsayacak şekilde çok katmanlı bir görünürlüğü ifade eder. Toplumsal cinsiyet, etnisite, sınıf, yaş, engellilik ve benzeri kimlik eksenlerinde çeşitliliğin kurumsal yapılarda temsil edilmesi, kültürel alanın hegemonik yapılarını dönüştürmeye yönelik önemli bir adımdır. Temsiliyetin yalnızca niceliksel değil, niteliksel bir katılım ve karar alma süreçlerine gerçek bir müdahil olma biçiminde gerçekleşmesi gerekmektedir.

Öte yandan erişilebilirlik, kültürel üretim ve tüketime katılımın önündeki fiziksel, ekonomik, bilişsel ve dijital eşiklerin ortadan kaldırılmasına yönelik çok boyutlu bir politika alanıdır. Fiziksel erişilebilirlik, özellikle engelli bireylerin mekânsal katılımını mümkün kılacak altyapısal düzenlemeleri; ekonomik erişilebilirlik, kültürel etkinliklere katılımın gelir düzeyine bağlı bir ayrıcalık olmaktan çıkarılmasını; bilişsel erişilebilirlik, sanatsal içeriklerin farklı yaş ve eğitim düzeylerine uygun biçimlerde sunulmasını; dijital erişilebilirlik ise teknoloji aracılığıyla daha geniş ve çeşitli kitlelere ulaşmayı ifade eder.

Günümüz dijital teknolojileri, kültürel erişimi radikal biçimde yeniden tanımlayabilecek potansiyele sahiptir. Özellikle çevrimiçi arşivler, dijital sergiler, sanal konserler ve etkileşimli eğitim materyalleri gibi araçlar, mekânsal ve zamansal sınırlamaları aşarak kültürel katılımı yaygınlaştırmaktadır. Ancak dijital erişimin de belirli eşitsizlikleri yeniden üretebileceği unutulmamalıdır. Dijital okuryazarlık düzeyleri, internet altyapısına erişim ve cihaz sahipliği gibi faktörler, dijital erişilebilirliğin toplumsal dağılımını doğrudan etkilemektedir.

Kültürel kurumların demokratikleşmesi ancak temsiliyetin derinleşmesi ve erişilebilirliğin genişletilmesiyle mümkündür. Bu iki kavram, birbirini tamamlayan yapılar olarak kültürel alanın toplumsal adalet perspektifiyle yeniden inşasında merkezi bir rol oynamaktadır.

III. Uygulama Modelleri ve Örnekleri

Kapsayıcı stratejiler ve yaratıcı liderlik, yalnızca teorik bir çerçeve olarak değil; aynı zamanda somut uygulama modelleri aracılığıyla toplumsal dönüşüm yaratma kapasitesine sahip bütüncül yaklaşımlar olarak değerlendirilmektedir. Kültürel kurumlarda yaratıcı liderliğin ve kapsayıcı kültürel politikaların sahaya nasıl yansıdığı, uluslararası ve ulusal ölçekte seçilmiş iyi uygulama örnekleri üzerinden incelenecektir. Bu örnekler, kültürel alanda sosyal eşitliği, katılımı ve çeşitliliği önceleyen sürdürülebilir modellerin nasıl inşa edilebileceğine dair önemli içgörüler sunmaktadır.

III.1. Uluslararası Başarı Örnekleri

El Sistema (Venezuela), müzik yoluyla sosyal dönüşüm hedefleyen yaratıcı bir kültürel kalkınma modelidir. 1975 yılında José Antonio Abreu öncülüğünde başlatılan bu program, dezavantajlı sosyo-ekonomik koşullarda yaşayan çocuklara ücretsiz ve kolektif müzik eğitimi sunarak, onları sadece sanatsal değil aynı zamanda toplumsal düzeyde de güçlendirmeyi amaçlamıştır (Tunstall & Booth, 2016). El Sistema, yaratıcı liderliğin yalnızca estetik üretimle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda kültürel katılımın demokratikleştirilmesinde ve sosyal dışlanmanın önlenmesinde ne denli etkili olabileceğini göstermektedir. Program, zamanla yalnızca Venezuela’da değil, dünya genelinde pek çok ülkede benzer uygulamaların ilham kaynağı olmuştur (örneğin, Sistema Scotland, Youth Orchestra Los Angeles).

Bir diğer örnek olan Berlin Filarmoni Orkestrası’nın “Digital Concert Hall” girişimi, kültürel erişilebilirliğin dijital olanaklar aracılığıyla nasıl yeniden tasarlanabileceğini ortaya koymaktadır. Bu dijital platform sayesinde, dünyanın farklı coğrafyalarındaki izleyiciler, mekân ve zaman sınırlarını aşarak yüksek nitelikli sanat etkinliklerine erişim sağlayabilmektedir. Proje, kültürel içeriklerin dijitalleştirilmesi sürecinde estetik nitelikten ödün vermeden, erişilebilirlik ve kullanıcı deneyimi odaklı bir strateji geliştirmiştir. Ayrıca pandemiden önce başlatılmış olması, kurumsal öngörü ve dijital liderlik açısından dikkat çekicidir.

Her iki örnek de yaratıcı liderliğin yalnızca sanatsal yöneticilikten ibaret olmadığını; kültürel üretimin ve katılımın toplumsal eşitlik perspektifiyle yeniden yapılandırılmasında etkin bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu projeler, kültürel alanın demokratikleşmesi, sosyal bütünleşme ve kültürel hakların genişletilmesi açısından örnek teşkil etmektedir.

III.2. Türkiye’den Uygulamalar

Türkiye bağlamında da yaratıcı liderlik ve kapsayıcı stratejilerle biçimlenen başarılı uygulamalar mevcuttur. Barış İçin Müzik Vakfı, bu anlamda öne çıkan kurumsal modellerden biridir. İstanbul’un dezavantajlı bölgelerinde yaşayan çocuklara kolektif müzik eğitimi sunan vakıf, El Sistema modelinden ilhamla ancak yerel koşullara özgü bir anlayışla yapılandırılmıştır. Sadece bir sanat eğitimi projesi olmanın ötesinde, çocukların özgüven geliştirmelerini, sosyal dayanışma kültürü edinmelerini ve kamusal hayata aktif katılımlarını destekleyen bu yapı, müzik yoluyla sosyal adaletin inşasına yönelik örnek bir uygulamadır. Vakfın uzun vadeli sürdürülebilirlik vizyonu ve gönüllülük temelli örgütlenme biçimi, yaratıcı liderlik bağlamında dikkate değerdir.

Bunun yanı sıra, İstanbul, İzmir ve Ankara gibi büyükşehir belediyeleri tarafından yürütülen çeşitli toplum temelli kültürel projeler, kültürel katılımın mekânsal adalet ilkesi çerçevesinde yaygınlaştırılmasına katkı sağlamaktadır. Özellikle mahalle bazlı müzik atölyeleri, çocuk ve gençlik orkestraları, açık hava konserleri ve çok-dilli repertuarlarla yürütülen etkinlikler; farklı sosyo-kültürel grupların kültürel üretim süreçlerine aktif olarak katılmasını mümkün kılmaktadır. Bu uygulamalar, yerel yönetimlerin kültür politikalarının yalnızca merkezî mekânlarla sınırlı kalmadığını, tersine mahalle ve semt düzeyinde kapsayıcı modellerle genişlediğini göstermektedir. Ayrıca bu tür projelerin, kültürel mirasın aktarımı, kuşaklar arası etkileşim ve toplumsal dayanışmanın güçlenmesi açısından da önemli işlevleri bulunmaktadır.

Hem uluslararası hem de ulusal düzeyde incelenen bu uygulamalar, yaratıcı liderliğin vizyoner, kapsayıcı ve dönüştürücü yönünü gözler önüne sermektedir. Bu modeller, kültürel kurumların yalnızca estetik üretim merkezleri değil; aynı zamanda sosyal eşitlik ve kültürel adaletin taşıyıcıları olarak işlev görebileceğine dair güçlü örnekler sunmaktadır.

IV. Geleceğe Yönelik Stratejik Yaklaşımlar

Yaratıcı liderlik ve kapsayıcı stratejiler, çağdaş kültürel yönetişimin yalnızca mevcut ihtiyaçlara değil, aynı zamanda geleceğin dinamiklerine yanıt verebilen esnek ve yenilikçi bir çerçevede kurgulanmasını gerekli kılmaktadır. Bu doğrultuda, dijital dönüşüm, sürdürülebilirlik ilkeleri ve katılımcı yönetim anlayışı, kültürel kurumların değişen toplumsal beklentilere uyum sağlayabilmesi açısından temel stratejik yaklaşımlar olarak değerlendirilmektedir. Bu başlık altında, kültür yönetimi disiplininin geleceğini şekillendirecek olan bu üç temel eksen, çok boyutlu bir perspektifle analiz edilecektir.

IV.1. Dijitalleşme ve Teknoloji

Kültürel üretim süreçlerinde dijitalleşme, yalnızca teknik bir dönüşüm olarak değil; aynı zamanda estetik, sosyolojik ve yönetsel boyutlarıyla kapsamlı bir paradigma değişimi olarak ele alınmalıdır. Dijital teknolojilerin sanatsal ifadenin araçlarını dönüştürmesinin yanı sıra, kültürel katılım biçimlerini de kökten değiştirdiği gözlemlenmektedir. Özellikle pandemi sonrası dönemde hız kazanan dijitalleşme, kültürel kurumların dijital platformlarda varlık göstermesini bir tercih olmaktan çıkararak bir gereklilik haline getirmiştir.

Müzik yöneticileri ve kültür profesyonelleri açısından dijital mecralar, yalnızca tanıtım ve erişim sağlama araçları değil; aynı zamanda izleyici davranışlarını analiz etme, içerik stratejilerini kişiselleştirme ve interaktif deneyimler tasarlama açısından stratejik değer taşımaktadır. Bu noktada, büyük veri ve yapay zekâ tabanlı öneri sistemleri, izleyici sadakatini ve katılım düzeyini artırma potansiyeli taşıyan önemli araçlardır. Örneğin, dijital platformlarda izleme geçmişi ve tercih verilerine dayalı olarak geliştirilen algoritmalar, kullanıcılara ilgilerine uygun kültürel içerikleri önerebilmekte ve böylece kültürel tüketimi daha sürdürülebilir ve kapsayıcı bir hale getirebilmektedir.

Ayrıca sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) ve yapay zekâ destekli prodüksiyon tekniklerinin kültürel performanslara entegre edilmesi, yeni estetik ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanımakta ve disiplinler-arası etkileşim alanlarını genişletmektedir. Bu gelişmeler, kültürel kurumların yalnızca içerik sağlayıcı değil; aynı zamanda dijital inovasyonun üreticisi konumuna yükselmesini mümkün kılmaktadır.

IV.2. Sürdürülebilirlik ve Katılımcı Yönetim

Kültürel kurumların sürdürülebilirliği, günümüzde sadece ekonomik süreklilikle sınırlı olmayan, çok katmanlı bir kavramsal çerçeve içinde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda sürdürülebilirlik, mali dayanıklılığın yanı sıra toplumsal meşruiyet, çevresel sorumluluk ve kültürel çeşitliliğin korunması gibi unsurları da içermektedir. Kurumların çevresel etkilerini minimize eden uygulamalar geliştirmesi —örneğin karbon ayak izi azaltımı, geri dönüştürülebilir malzeme kullanımı, enerji verimliliği gibi— kültürel yönetimde ekolojik bir etik oluşturmanın önünü açmaktadır.

Müzikte sürdürülebilirlik kavramı, müzik endüstrisi ve müzik yapan bireylerin çevresel ve sosyal etkilerini azaltmaya yönelik bir yaklaşımdır. Bu, müzik üretiminden kaynak materyallerin kullanımına ve müzik

ekipmanlarının üretimi, kullanımı ve atık yönetimine kadar birçok alanda uygulanabilir. Sürdürülebilirlik, müzik sektöründe atılacak adımlar ve uygulanacak politikalar ile mümkün görülebilmektedir. Günden güne, müzik endüstrisinin sürdürülebilirlik ilkelerine uygun hareket etmeyi amaçlayarak çevresel/ekosisteme dayalı ve sosyal sorumluluklarının bilincine/farkına vardığını ve bu sorumlulukları yerine getirme çabasını geliştirdiğini söylemek mümkündür. Enstrüman yapımında kullanılan, dahası, sahnede ve sahne dışında kullanılabilecek tüm ekipmanların/malzemelerin ise bu bilinç çerçevesinde seçildiği gözlemlenmektedir. Böylelikle müzik etkinliklerinin, konserlerin, festivallerin, çevresel etkilerinin azaltılmasının sağlandığı; üstelik geri dönüşüm, atık yönetimi, tedarik zinciri organizasyonu gibi birden çok kola/alana doğrudan veya dolaylı katkılarda bulunduğu görülebilmektedir. (De Thorpe Millard, Atalay: 7)

Bununla birlikte, katılımcı yönetim anlayışı, sürdürülebilirlik perspektifinin sosyal boyutunu güçlendiren önemli bir stratejidir. İzleyici temsilcilerinin, topluluk üyelerinin ve çeşitli paydaşların karar alma süreçlerine doğrudan katılımı, yalnızca yönetsel şeffaflık ve hesap verebilirliği artırmakla kalmaz; aynı zamanda kurumsal aidiyetin güçlenmesine, izleyici sadakatinin artmasına ve kültürel üretim süreçlerine toplumsal anlam kazandırılmasına katkı sağlar. Katılımcı yönetim, kültürel kurumları tepeden inme karar mekanizmalarından uzaklaştırarak, daha yatay ve diyalojik bir yönetim modeline yaklaştırmaktadır.

Özellikle yerel yönetimlerle iş birliği içinde geliştirilen topluluk temelli kültürel politikalar, yerel ihtiyaçlara duyarlı, ademi merkezîyetçi ve demokratik yönetim ilkeleriyle uyumlu stratejik planlamaların önünü açmaktadır. Bu tür bir yaklaşım, yalnızca içerik üretiminde değil, aynı zamanda mekânsal planlamada, finansal modellemelerde ve program tasarımı da kapsayıcı pratiklerin benimsenmesini zorunlu kılmaktadır.

Dijitalleşme, sürdürülebilirlik ve katılımcı yönetim ekseninde şekillenen stratejik yaklaşımlar, kültürel kurumların hem sanatsal üretim hem de toplumsal sorumluluk boyutlarını eş zamanlı olarak gözetmelerini sağlayacak bütüncül bir vizyon sunmaktadır. Yaratıcı liderlik bu vizyonun taşıyıcısı olarak, kültürel alanın değişen dinamiklerine uyum sağlayabilen, yenilikçi ve kapsayıcı kurumsal yapıların inşasında belirleyici bir rol üstlenmektedir.

V. Sonuç, Değerlendirme ve Öneriler

Yaratıcı liderlik ve kapsayıcı stratejiler, müzik yöneticiliği disiplini için yalnızca güncel eğilimler değil, aynı zamanda kurumsal geleceğin yapı taşlarıdır. Bu yaklaşımlar; kültürel eşitlik, sanatsal yenilik ve toplumsal etki arasında bir denge kurmayı hedefler. Müzik yöneticileri, değişen kültürel dinamikleri okuyabilen, teknolojik gelişmeleri stratejik olarak kullanabilen ve her kesimden izleyiciyi kültürel yaşama dahil edebilen liderler olarak yeniden tanımlanmalıdır.

Bu çalışma, müzik yöneticiliği disipliniinde yaratıcı liderliğin ve kapsayıcı stratejilerin önemini hem kuramsal hem de pratik bağlamda ele almıştır. Yaratıcı liderliğin, yalnızca sanatsal üretkenliği artırmakla kalmayıp aynı zamanda kurumların dönüşüm süreçlerini de yönlendirdiği görülmüştür. Özellikle belirsizlik ve kriz dönemlerinde yaratıcı liderlik, esneklik, yenilikçilik ve vizyoner bakış açısıyla müzik kurumlarının sürdürülebilirliğine önemli katkılar sunmaktadır.

Kapsayıcı stratejiler ise kültürel demokrasi, temsiliyet, eşitlik ve erişilebilirlik ilkeleri etrafında şekillenmekte olup, müzik yöneticiliği alanında sosyal adalet odaklı yaklaşımların gelişmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, kapsayıcı stratejilerin yalnızca hedef kitleyi genişletmekle sınırlı olmadığı; aynı zamanda kurum içi yapıları dönüştürme ve farklı seslerin kurumsal karar alma süreçlerine dâhil edilmesi açısından da işlevsel olduğu saptanmıştır.

Araştırmada ele alınan yaratıcı liderlik modelleri, kültürel yönetim ilkeleri ve örnek uygulamalar üzerinden yapılan analizler, Türkiye'deki müzik yöneticiliği pratiklerinde dönüşüme açık bir potansiyelin var olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, bu potansiyelin etkin bir şekilde hayata geçirilebilmesi için çok aktörlü işbirliklerinin, politika destekli stratejik planlamaların ve sürekli mesleki gelişim süreçlerinin teşvik edilmesi gerekmektedir.

ÖNERİLER

1. Eğitim Programlarının Yeniden Yapılandırılması: Müzik yöneticiliği bölümlerinde yaratıcı liderlik ve kapsayıcı stratejiler konularının daha bütüncül ve uygulamalı biçimde ele alındığı derslerin artırılması gerekmektedir.

2. Sürekli Mesleki Gelişim: Müzik yöneticilerine yönelik olarak düzenli aralıklarla atölyeler, seminerler ve çevrim içi kurslar aracılığıyla güncel liderlik pratiklerine ve kapsayıcılık politikalarına dair farkındalık oluşturulmalıdır.

3. Çok Aktörlü İşbirliklerinin Güçlendirilmesi: Kamu kurumları, özel sektör, sivil toplum ve akademik çevreler arasında yaratıcı ve kapsayıcı projelerin geliştirilmesini teşvik edecek sürdürülebilir işbirliği mekanizmaları kurulmalıdır.

4. Kültürel Politikalarda Stratejik Entegrasyon: Kültür politikaları oluşturulurken yaratıcı liderlik ilkeleri ve kapsayıcı stratejiler, karar alma süreçlerinin temel ilkeleri arasında yer almalı; bu ilkeler doğrultusunda destek programları geliştirilmelidir.

5. Katılımcı Yönetişim Modellerinin Uygulanması: Müzik kurumlarında farklı toplulukların ve paydaşların karar alma süreçlerine dâhil olabileceği şeffaf ve çoğulcu yönetim yapıları teşvik edilmelidir.

Müzik yöneticiliği disiplininde yaratıcı liderlik ve kapsayıcı stratejilerin birbirini tamamlayan ve dönüştürücü etkiler yaratan iki temel yaklaşım olarak nasıl işlev gördüğünü kuramsal, uygulamalı ve stratejik düzlemlerde kapsamlı bir biçimde incelemiştir. Yaratıcı liderlik, kültürel kurumların yalnızca sanatsal üretim süreçlerini değil; aynı zamanda bu kurumların geleceğe yönelik vizyonlarını ve toplumsal etkilerini şekillendiren anahtar bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu liderlik biçimi, sezgisel düşünme, empatik iletişim, disiplinler-arası esneklik ve stratejik öngörü gibi becerilerle donanmış, yenilikçi ve toplumsal sorumluluk bilincine sahip kültür profesyonellerini tanımlar.

Kapsayıcı stratejiler ise, kültürel demokrasi, temsiliyet, erişilebilirlik ve eşitlik ilkeleri doğrultusunda, sanat kurumlarının daha adil, şeffaf ve katılımcı yapılar haline gelmesini amaçlamaktadır. Bu stratejiler, kültürel katılımın yalnızca niceliksel olarak genişletilmesini değil; aynı zamanda farklı kimlik, yaş, sosyal sınıf ve fiziksel yeterlilik düzeylerindeki bireylerin sanatsal üretim ve tüketim süreçlerine nitelikli biçimde dahil edilmesini hedeflemektedir.

Araştırma boyunca incelenen ulusal ve uluslararası uygulama örnekleri (El Sistema, Digital Concert Hall, Barış İçin Müzik Vakfı gibi) yaratıcı liderlik ve kapsayıcılık ilkelerinin, kültürel dönüşüm yaratmadaki pratik gücünü ortaya koymuştur. Bu örnekler, kültür kurumlarının yalnızca estetik üretim merkezleri değil; aynı zamanda sosyal eşitliğin ve kültürel adaletin taşıyıcıları haline gelebileceğini açıkça göstermektedir.

Özellikle dijitalleşme, sürdürülebilirlik ve katılımcı yönetim ekseninde ele alınan geleceğe yönelik stratejik yaklaşımlar, müzik yöneticiliğinin sadece bugünün ihtiyaçlarına değil; aynı zamanda kültürel sektörün dinamik geleceğine yanıt verebilecek esneklikte yeniden kurgulanmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kültürel kurumların dijital teknolojileri etkili biçimde kullanabilmeleri, çevresel sorumlulukla hareket etmeleri ve karar alma süreçlerine farklı paydaşları entegre etmeleri, yaratıcı liderliğin başarısını belirleyen kritik faktörler arasında yer almaktadır.

Sonuç olarak, yaratıcı liderlik ve kapsayıcı stratejiler, müzik yöneticiliği disiplininde yalnızca sanatsal kurumların performansını değil, aynı zamanda kültürel dönüşümün, toplumsal katılımın ve sürdürülebilir kurumsal yapının inşasında vazgeçilmez bileşenlerdir. Bu bileşenlerin daha sistematik bir biçimde müzik yöneticiliği eğitime, yönetsel uygulamalara ve kültür politikalarına entegre edilmesi, müzik alanında daha demokratik, sürdürülebilir ve yenilikçi bir gelecek inşasına katkı sağlayacaktır. Türkiye’deki müzik yöneticiliği uygulamaları, bu yönde gelişmeye açık bir potansiyele sahiptir; ancak bu potansiyelin kurumsal politikalarla desteklenmesi, çok aktörlü iş birliklerinin teşvik edilmesi ve mesleki gelişim süreçlerinin süreklilik kazanması büyük önem arz etmektedir. Geleceğin müzik yöneticileri, yalnızca sanatı yöneten değil; aynı zamanda toplumu dönüştüren, kültürel adaleti gözeten ve yenilikçi yapılar inşa eden liderler olarak tanımlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- Avery, G. C. (2004). *Understanding leadership: Paradigms and cases*. SAGE Publications.
- Bennett, D. (2008). *Understanding the classical music profession: The past, the present and strategies for the future*. Ashgate.
- Born, G., & Devine, K. (2015). Music technology, gender, and class: Digitization, educational and social change in Britain. *Twentieth-Century Music*, 12(2), 135–172. <https://doi.org/10.1017/S1478572215000039>
- Booth, E., & Tunstall, T. (2016). *Playing for their lives: The global El Sistema movement for social change through music*. W. W. Norton & Company. ISBN 978-0393245646
- Burnard, P. (2012). *Musical creativities in practice*. Oxford University Press.
- Byrnes, W. J. (2015). *Management and the arts* (5th ed.). Focal Press.
- Coulson, S. (2010). Getting “capital” in the music world: Musicians’ learning experiences and working lives. *British Journal of Music Education*, 27(3), 255–270. <https://doi.org/10.1017/S0265051710000227>
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class: And how it’s transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books.
- Leadbeater, C. (2009). *We think: Mass innovation, not mass production*. Profile Books.
- Owen, H., & Dunstone, N. (2009). *Leading the creative edge: A handbook for collaborative leadership*. Kogan Page.
- Renshaw, P. (2010). *Engaged passions: Searches for quality in community contexts*. Calouste Gulbenkian Foundation.
- Thorpe Millard, E. D., & Atalay, E. (2023). Kültür-sanat merkezlerinde “sürdürülebilirlik” kavramı ve düşük karbon uygulamaları, *Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler* (ss. 71–86). Gece Kitaplığı.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Tunstall, T., & Booth, E. (2016). *Playing for their lives: The global El Sistema movement for social change through music*. W. W. Norton & Company.
- Yardımcı, S. (2017). Kültürel yönetim ve Türkiye’de bağımsız müzik mekânları. *Toplum ve Bilim*, 139, 41–66.

//

Bölüm 4

TÜRK MÜZİĞİNDE PHARMAKON ÖRNEĞİ: NOTA

Volkan KAPTAN^{1}*

¹ * Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, vkaptan@nku.edu.tr, ORCID: 000-0003-0135-4348.

GİRİŞ

Tarihsel hafızanın, geçmişi biriktirmenin, geçmişi korumanın yolları arasında metinler ve dokümanların önemli bir yer teşkil ettiği bilinmektedir. Derrida'ya göre mezkûr durumun oluşmasını sağlamadaki unsurlardan kastedilen olguyazıdır. Derrida, eğer yazı olmasaydı ne tarih ne de hafıza imkânı olabilirdi” der; fakat Özkan'ın da ifade ettiği gibi “yazı daima kısmi ve tamamlanmamıştır, pek çok işaret ve izden oluşur (2018: 4).

Yazının Derrida tarafından değinilen önemine karşın literatürde kimi zaman yazı karşısında sese de öncelik verildiğini ifade etmek gerekir. Bu bağlamda kimi araştırmacılara göre sesin yazıdan önce gelmesi sesin karşısında yazının daha az gerçekçi olduğunu göstermesi açısından önem arz eder. Örneğin Lomheim (2013: 11)'e göre “söz yazıdan daha güçlüdür.” Bu durumun gerekçesi ise konuşulan dilin herhangi bir araca ihtiyaç duymadan akıl yoluyla bedenden çıkması gösterilir. Dolayısıyla “söyleyenin mevcudiyeti söylediği şeyi güvenceye alır” ve yazı da konuşanın söylemek istediğini kopyalamaya yönelik bir araç olarak temsili bir rol üstlenir. Yazının bu şekilde konumlandırılması ise bilhassa Batı toplumu içerisinde vücut bulur ve Batı düşünce sisteminde yazı gerek içsel gerekse dışsal kopyalamayı sağlayan bir araç olarak tahayyül edilir. Bu bağlamda Derrida, yazının Batı düşünce sisteminde geleneğin bir kopya aracı olarak görülmesini eleştirir ve söz ve yazı diyalektiği içerisinde yazının önemini göstermek adına yazıyı dekonstrüksiyona başka bir ifadeyle yapı sökülmesine uğratır.

Yazının söz karşısında birincil konuma yerleşmesi Antik Yunan döneminde de var olan bir unsurdur. Antik Yunan döneminde yazıyı başat konuma yerleştiren düşünürlerden biri Platon'dur. Bu çerçevede Platon, Phaidros diyalogunda yazının söz karşısındaki birincil konumunu ön plana çıkarır. Platon'un Phaidros diyalogunda Phaidros ve Sokrates arasında geçen konuşmanı ele aldığı Platon'un Eczanesi adlı eserinde Derrida, Pharmakon kavramı ile yazıyı farklı bir boyuta taşımaktadır. Pharmakon, Phaidros diyalogunda yazı, “kullanılan ilaç, zehir ve büyü anlamlarına gelen karma bir kavram” olarak adlandırılmaktadır (Buharalıoğlu, 2014: 6). Platon'un Phaidros diyalogunda Phaidros ile Sokrates arasındaki sözün aslında yazı olarak yansıtıldığı, retorik ve diyalektik çatışmasının temel alındığı bir diyalog olduğu dikkat çeker. Derrida, mezkûr diyalogda yazının söz karşısındaki konumunu yansıtmaya çalışır. Pharmakonun hem deva hem de ilaç olarak kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda hasta olmayan birine verilmesi ise zehir mahiyeti taşıması üzerine kurgulanmaktadır.

Yazının antik Yunan ve Batı düşüncesi dışında kaynak teşkil ettiği kültürler arasında Doğu kültürleri de yer alır. Batı karşısında bir Doğu imgesi olarak telakki edildiğinde Türk müzik kültüründe de yazının önemli referans noktaları teşkil ettiği müşahade edilir. Bu manada Orhun Kitabeleri Türk kültürü adına ilk yazılı kaynak olarak dikkat çekmektedir.

Türk müzik kültürü ekseninde değerlendirildiğinde ise bilhassa 19. yüzyıldan itibaren müzik kültürü içerisine modernleşme ve batılılaşma paradigmaları ekseninde Avrupa eksenli birtakım yazılı unsurların entegre edildiği müşahade edilir. Selçuk Alimdar'ın da ifade ettiği gibi 19. yüzyıldan son çeyreğinden itibaren batılılaşmanın ve modernleşmenin de bir sonucu olarak Avrupa'dan ödünç alınan ve müziğin kaydedilmesinde bir araç olarak istifade edilen basılı alafranga nota, "İstanbul'da alaturka müzik için kullanılmaya" başlanır (2016: 435). Bu durum Osmanlı Devleti döneminde 19 yüzyılda modernleşmenin etkisiyle yazılı kültürün yaygınlaşması sonucunda bilginin standartlaştırılarak yönetilebilir ve paylaşılabılır bir konuma gelmesinin doğal bir sonucu olarak da telakki edilebilir. Behar'a göre geleneksel Osmanlı/Türk musikisi yazılmadığı gibi nota da "hemen hiç kullanılmamıştır" (1998: 17). Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi adına 20. yüzyıla kadar da notanın kullanımı bir istisna teşkil etmektedir. Behar, 19. yüzyıldaki "Hampartzum notası hariç", hiçbir nota sisteminin kabul görmediğini, reddedilip dışlandığını ifade eder (1998: 17-18). Çünkü geleneksel Osmanlı/Türk musikisi meşke dayalı bir yapı arz eder. Meşk çerçevesinde ortaya çıkan meşketme süreci ise Osmanlı'da bütünsel bir eğitim sistemini sunmaktadır. Behar, meşki "Osmanlı musiki dünyasının iç dayanışma ve tutarlılığını sağlayan bir harç, bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar işlevler de yerine getiren bir" yoldur (Behar, 2018: 15). Bu çerçevede meşk aslında bir bakıma yazı karşısında konumlanır ve yazının dışlandığı bir müzik eğitim sistemini ihtiva eder. Meşki konsolide edici unsur ise usuldür ve usul meşkin bir teknik özelliği olarak ifade edilir. Meşk içerisinde usulün kullanımıyla birlikte geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde eserlerin hafızada kalması ve hatırlanması sağlanır. Dolayısıyla nota ve yazı gibi araçların "bir eseri meşk eder veya icra ederken o eserin usulünün hafızayı tazeleyici ve kuvvetlendirici fonksiyonlarının yerini" tutmayacağı söylenebilir. Charles Fonton da meşkteki usulün önemini "şarkıların bu son derece muntazam ölçüleri âdeta hafızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür" diyerek vurgulamaktadır (1987: 71). Nicholas Cook'a göre ise notanın "saklama, iletişim ve kavranış aracı" olarak üç işlevi vardır (1999, 76).

19. yüzyıldan itibaren gerek modernleşme gerekse batılılaşma ekseninde şiar edinilen Avrupa Nota Yazısı Türk müzik kültürü içerisinde bilhassa Türk halk müziği ekseninde ele alındığında müzik öğrenimindeki bu değişim Weberci bir tabirle "toplumsal değişimin bir göstergesi"

mahiyetindedir (1958: XVI). Dolayısıyla Weber, 19. Yüzyıldan itibaren müzikteki notasyon sürecinin gelişimini modernleşmenin sonucu olarak “rasyonalizasyon süreci” ile ilişkilendirmektedir (Esgin, 2016: 62). Mezkûr durum aynı zamanda Platon’un ifade ettiği gibi Türk müzik kültürü içerisinde bir pharmakon etkisi yaratmaktadır. Bu manada nota kullanımı Cookcu bir tabirle saklama görevi görürken, başka bir ifadeyle eserlerin kaybolup gitmesi adına bir önem arz ederken, aynı zamanda Ayas’ın da belirttiği gibi “yorum ve icrada özgürlük alanının” kısıtlanması manasına da gelmektedir (2014: 35). Dolayısıyla nota yazısı Türk müzik kültürü içerisinde bir pharmakon görevi görmektedir.

PHARMAKON TERİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Pharmakon, her ne kadar Jacques Derrida ile literatüre kazandırılmış bir terim olsa da izlerini eski Yunan dönemindeki Platon’a kadar götürmek mümkündür. Bu çerçevede eski Yunanca’da farmakon terimi Phaidros diyalogunda yazı, “kullanılan ilaç, zehir ve büyü anlamlarına gelen karma bir kavram” olarak adlandırılır (Buharalıoğlu, 2014: 6). Derrida, Platon’un Eczanesinde pharmakon için şunları dile getirir: “Yazının tanrısı tıbbın tanrısıdır. ‘Tıbbın tanrısı’: hem bir bilimin hem de gizemli eczânın...o, hem devânın hem zehrin tanrısıdır. Yazının tanrısı pharmakon’un tanrısıdır.” (1999: 63).

Pharmakon teriminin ilk kullanımı Platon’un Phaidros diyalogunda, Sokrates ve Phaidros arasında geçen bir konuşmada karşımıza çıkar. Bu diyalogda Sokrates:

“Mısır’da Naukratis Civarında oraların tanrılarından biri yaşıyordu. Tanrının kutsal kuşunun ismi ibisti. Tanrının adı ise Theuth’du. Tanrı sayılar, aritmetik, geometri, dama, zar, astronomi ve hepsinden önemlisi harfleri bulmuştu. Bu sıralar Mısır İmparatoru Thamos’du...” (Platon, 2018: 94).

Theuth harflerle ilgili imparatora şu malumatı verir:

“Ey İmparator! Bu Mısırlıları daha bilge yaptığı gibi onların hafızalarını da güçlendirecektir” (Platon, 2018: 95).

İmparatorun yanıtı ise farklı olur:

“Sen harflerin mucidi olarak iyi niyetli bir şekilde harflerin yapabileceği şeylerin tam tersinden söz ediyorsun. Çünkü harfleri kullanan kişilerin ruhu tembelleşir, bundan böyle kendilerine ait olmayan harflere güvenirler ve kendilerine ait olan hafızayı unuturlar. Bundan dolayı bulduğun şey hafızanın değil hatırlamanın ilacıdır” (Platon, 2018: 95).

Yukarıda Sokrates ve Phaidros arasında geçen diyaloga bakıldığında yazıya atfedilen rol ve konumlandırılış dikkat çekicidir. Bu manada Phaidros diyalogunda yazının belleği desteklemeye yönelik olumlu mu olumsuz mu bir fenomen olduğu aynı zamanda yazının ussal güçleri felç mi ettiği ve unutkanlığa deva mı olduğu üzerine şekillendiği müşahade edilir. Platon'un Phaidros ile Sokrates arasında geçen diyalogunda Teuth, "...pharmakonun yani, çare olarak yazı'yı ön planda gösterip onu, şifa, deva, ilaç olarak..." değerlendirir (Yıldız, 2013: 394). Dolayısıyla Platon, bu bağlamda Phaidros diyalogunda, yazının ilaç olmasının yanı sıra yazıyı onu unutmaya yol açan yapay bir fenomen olarak da yorumlar ve bunu da pharmakon şeklinde isimlendirir. Platon'un Phaidros diyalogunun serimlemesini gerçekleştiren Derrida, ise yazının bir pharmakon olarak düşünülmesini değerlendirir. Bu çerçevede Derrida perspektifinden yazı olarak pharmakon, "...Sokrates'i yoldan çıkaran, onu kentin dışına sürükleyen şeydir..." (2012: 24). Dolayısıyla yazı, Phaidros diyalogundaki haliyle bile Derrida adına yoldan çıkma olarak telakki edilir.

Derrida, Platon'un Eczanesi adlı eserinde Phaidros diyalogundaki pharmakon teriminin ikili kullanımına da odaklanır. Bu manada pharmakonun ikili kullanımı ise bir diyalektik içermektedir. Fakat Derrida, bu tarz ikili karşıtlıklar karşısında yer alır ve Platon'un pharmakon olarak yazının hem zehir hem de deva olması hususunda kavramı çevirmeden kullanır. Çünkü "...pharmakonun tek anlamlı olarak, sağaltma anlamıyla değerlendirilmesinin..." yapılması, "...onun, her türden çözümün zemini olma imkanını içinde barındıran çok anlamlılığını..." ortadan kaldıracak bir yaklaşım olacaktır (Yıldız, 2012: 394). Dolayısıyla pharmakon "...yalnızca olumlu yollarla iyileştirmeye, yaşamaya ve yaşatmaya dönük tedavi etmeyi içermez. O, herhangi bir yöntem sınırlaması olmaksızın, 'çare' bulunmasıyla ilgilidir (Yıldız, 2012: 394). Dolayısıyla Derrida, pharmakonun çevirmeden kullanarak aslında bir bakıma yazıyı deva ve zehir olmanın çok ötesinde gördüğünü ortaya koyar ve pharmakonun "...ilaç ve zehir iyi ve kötü, söz ve yazı arasındaki karşıtlığın üretilmesinin koşulu olduğunu..." iddia eder (Lucy, 2012: 136). Yani pharmakon önce gelirken, karşıtlıklar sonra gelir. Bunu söylemesinin temel gerekçesi de daha önce de ifade edildiği gibi Platon'un Phaidros diyalogunda pharmakonun bir dizi diyalektik olarak ele almasıdır. Dolayısıyla hem deva hem de zehir olması ekseninde değerlendirildiğinde pharmakon olarak yazı "...ayrımın ayramıdır (differance) o daima öncelemesi gereken şeydir, herhangi bir karşıtlık ayırımından daima önce gelmelidir" (Lucy, 2012: 136).

Platon'un Eczanesi adlı eserinde Derrida, aynı zamanda yazının ikincil plana itilmesi üzerine de eğilir; yazının burada ikincilleştirilmesi ise söz karşısında gerçekleşmektedir. Dolayısıyla Platon'un ifadesinde sözün yazıya karşı bir üstünlüğü söz konusudur. Platon'da yazıya yük-

nen bu ikincilleştirmeye rağmen Derrida, "...tüm canlı sözün ve kendilik bilincinin kalbinde yer alan bir yazının..." izini sürer (Ertuğrul, 2023: 207). Bu noktada önemli olan husus sözün ve yazının temsiliyeti üzerinedir. Söz "mevcudiyet"i refere ederken yazı ise söyleyeni olmadığı müddetçe mevcudiyeti refere etmez ve yanlış anlaşılmaya uygun bir halde-dir. Başka bir ifadeyle yazı "söyleyenin yokluğunda ortaya çıkacağından mevcudiyeti temsil" edemeyecektir (Özkan, 2018: 5). Dolayısıyla gerçek manayı anlama konusunda işin ehli olmayan insanlar tarafından okunduğunda ise yanlış anlaşılacaktır. Konuşmada ise konuşmacının eşlik etmesiyle gerçek mananın verilmesi kolaylaştırılmaktadır. Dolayısıyla Derrida, Platon'un Eczanesi'nde Platon'un sözcüklerin olası manalarını hiçe saydığını ifade eder ve onların manalarını ne şekilde stabilleştirdiğini vurgular. Platon bu işlemi üç farklı şekilde yapar. Bunlardan birincisi çeviri hilesini başvurması, ikincisi "...sözcüğün bağlarını geçersiz kılarak anlam geçişlerini..." kesmesi, üçüncüsü ise bu bağları tamamıyla yok sayması (Derrida, 1999: 73-74).

TÜRK MÜZİĞİNDE MEŞK YÖNTEMİ

Türk müzik kültürü içerisinde meşk "bir üstad tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir" (Öztuna, 1952: 133). Behar'a göre meşk, "esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kurulur" (1998: 16). Dolayısıyla usta çıracak ilişkisi ekseninde karşılıklı bir etkileşimi gerektirmektedir. Usta çıkarak ilişkisi ekseninde usta olarak tabir edilen gelenek aktarıcıları da bir bakıma öncelenmektedir. Meşk sisteminin temelini ise hafıza oluşturmaktadır. Hafıza sayesinde de eserin unutulmasının önüne geçilmektedir. Bu çerçevede ustalar ekseninde meşk sistemi Türk müziğinde notanın kullanılmadığı zamanlarda fonksiyonel bir boyutu haiz olup, geleneğin hafıza yoluyla aktarılmasında da önemli rol oynar.

Meşk yönteminin usta çıracak ilişkisi ekseninde gerçekleşen eser öğreniminin çok ötesinde bir fenomen olduğunu düşünen araştırmacılar da bulunur. Örneğin Mehmet Öncel'e göre meşk, bir eser öğreniminin dışında "aynı zaman da bir hal, edep, âdap, usûl, erkân, mânâ, üslup, tavır oluşum, edinim ve aktarım yönteminin adıdır" (2021: 1).

İsmail Hakkı Gerçek, meşk sisteminin Türk müzik geleneği içerisindeki farklı bir boyutuna değinir. Gerçek'e göre hafızayı öncelemenin yanında "...bir eserin güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelendiği makamın özellikleri de dikkate alınarak, usûl ve formun bozulmadan ve bestekârın estetik anlayışına saygılı kalmak kaydı ile icracının kendi estetik anlayışını da katarak icra ettiği" bir modeli, üslûbu da sunar (2008: 151). Meşk

sistemi aynı zamanda “üslup bakımından kuşaklar arasındaki etkileşimi mümkün” kılar (Özek, 2017: 85). Gerçek’e göre meşk sistemi, bilhassa “Türk Musikisinin yapısına uygun icranın gerçekleşmesini sağlayan bir eğitim biçimidir” (2008: 152). Hakan Cevher de meşk sisteminin “Türk müziğinde “...üslup ve tavrın oluşturulmasında” önemli bir etken olduğunu ifade eder (2015: 1).

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE NOTANIN KULLANIMI

Türk müzik tarihinde notanın kullanımına ilişkin literatürde farklı görüşler yer alır. Feyzi’ye göre dünya müzik tarihinde dört farklı nota şekli vardır ve bu dört farklı nota kullanımı Türk müzik kültürü içerisinde de bulunur. Bunlardan birincisi “...Ebced sistemi...” olarak bilinen nota sistemidir. İkincisi, “...harf-şekil (Neumatik) notasyon sistemleridir. Üçüncüsü, “...dizekli nota yazıları...”; dördüncüsü ise “...Tabulatura...” sistemidir ve Tabulatura sistemi edvar türü yazma eserlerde rastlanılmaktadır (2017: 1892-1893). Feyzi’ye göre ise Türklerde ilk defa nota yazım çalışmaları Göktürkler ve Uygurlar döneminde ortaya çıkar ve bu çerçevede Türklerin kullandığı ilk nota “...kuça nota...” sistemidir (2018: 1890). Murat Bardakçı ise Türklerin ilk notasının “...ayalgu...” olduğunu belirtir (1983: 71). Fakat Murat Bardakçı Ayalgu nota sistemi ile ilgili herhangi bir yazılı belgenin bulunmadığını da ifade etmektedir.

Bahsedilen iki nota sistemi de eski Türk toplulukları tarafından kullanılmışlardır. Bu bağlamda Uygur çalgıcılarının, “...ayalgu adı verilen müzik yazısından (notasından) çaldıklarına ilişkin bilgiler...” Tansuk-nâme’de yer almaktadır (Ergişi, 2008: 13). Göktürkler ve Uygurlar dönemindeki Dunhuang¹ nota yazıları içerisindeki Kuça nota sistemi, “...Türklerin İslamiyet’i kabul etmesi ile Ebced nota sisteminin gelişmesinde temel...” oluşturur (Ekrem, 2012: 103). Bu çerçevede İslamiyet’in kabulüyle beraber “...Türkler müşterek İslam Medeniyetinin Ebced notasını...” kullanmaya başlamışlardır. IX. yüzyılda yaşamış El Kındi, notaları Ecbed harfleriyle ilişkilendirerek İslam Medeniyeti dairesi içerisinde nota yazımında ilk adımı atan kişi olarak gösterilmektedir. El-Kındi tarafından sistematize edilen Ebced notası 13. yüzyıldan sonra “...Sistemci Okul’un kurucusu Safiyüddin Abdu’l-Mü’min’el-Urmevî...” tarafından genelde İslam özelde ise Türk kültürü içerisinde yaygın bir kullanım alanı elde eder (Popescu-Judet, 2007, 22). Ecbed notası, İslam ve Türk müzik kültürü içerisindeki yaygın kullanımıyla gerek Arap gerekse eski Orta Asya Türk müzik kültürüne ait eserlerin kayıt altına alınmasına kaynak-

¹ Dunhuang Müzik Notaları, “...Göktürk dönemi Kuça, Kumul, Kaşgar, Semerkant ve Buhara gibi tarihî Orta Asya müziklerinin notaları olup, Orta Asyalı müzisyenler tarafından Tang Sülalesi Saray Orkestralarında icra edilen Saray Müziği’nin notalarıdır” (Ekrem, 2012: 101).

lık teşkil etmesi açısından önem arz eder. Feyzi'ye göre Ebced notası Türk müzik kültürü içerisinde "...zamansal bağlamda düşünüldüğünde en uzun süreli varlığını koruyan nota yazım..." sistemidir (2018: 1892).

Sare Ebru Ekmekçioğlu'na göre Ebced notası, "...Türk bilginleri..." tarafından geliştirilir (1992: 5). 13. Ve 15. Yüzyıl Türk müzik nazariyatçıları Ebced notasını geleneğin aktarımı adına kullanırlar. Ebced notasının geliştirilmesinin örneğini Türk müzik bilimcileri arasında yer alan Kutbeddin-i Şîrâzî teşkil eder. Kutbeddin-i Şîrâzî'ye ait olan notasyon sistemi Safiyüddîn Urmevi'nin on yedi perdeli sistemine bağlı kalmakla birlikte Arslan'ın da ifade ettiği gibi içerisinde yer alan nüanslar ve bunun dışında "...notaların, vuruşların şiirin güftesinin aynı cetvel üzerinde..." gösterilmesidir. Arslan'a göre mezkûr durum günümüz "...orkestrasyon düşüncesinin işaretlerinin..." Şîrâzî'nin nota sisteminde temellendirilmeye başlandığını göstermektedir (2015: 140-141). Bu çerçevede Kutbeddin-i Şîrâzî'ye ait olan notasyon sistemi Ebced notası temelli fakat daha kapsamlı bir notasyon sistemi olma özelliği taşımaktadır. Karamahmutoğlu'na göre ebced notalama sistemi "...Farâbî (872-950), Urmiyyeli Safiyüddîn Abdülmü'min (1228-1294), Abdülkadir Merâgî (1306-143), Şeyh Nayî Osman Dede (ö. 1729), Şeyh Abdülbâki Nâsır Dede (ç. 1821) gibi ünlü Türk müzik kuramcıları tarafından...değişik seslerin karşılıklarında başka harflerin gösterilmesi biçiminde..." birtakım değişikliklerle ana kuralları üzerinden herhangi bir oynama yapılmadan geliştirilir (2014: 757-758).

Yine Türk müzik kültürü içerisinde Ali Ufki'nin nota sistemi, Kantemiroğlu nota sistemi, Nayî Osman Dede nota sistemi gibi nota sistemleri kullanılır. Ali Ufki'nin kullandığı nota sistemi ise halihazırdan kullanılan Batı müziği notasından daha çok, yaklaşık bir yüzyıl önce kullanılan Batı müziği nota sistemine paraleldir. Ali Ufki'nin kullandığı nota sistemi, günümüz Türk müziğinde kullanılan nota sistemine temel oluşturması açısından önem arz etmektedir. Dolayısıyla Ali Ufki, yazmış olduğu nota sistemi ile Batı ve Türk müziği telakkisi arasında bir iletişim kanalı açmaya yönelik bir fenomen mahiyetindedir.

Kantemiroğlu nota sistemi ise "...harf notası..." özelliği ihtiva eder ve kullanılan yazılı dil ile ilişkilidir (Şentürk, 2016: 134). Bu çerçevede Kantemiroğlu, nota sistemini yazı diline benzeterek yapısal bir tanımlama içerisine girer. Dolayısıyla nota ve dil arasındaki benzerliklerle kültürel manada "...musiki sesleri ile dilsel dış gerçeklik arasındaki bağları..." kuvvetlendirir (2007: 35). Benzer şekilde Nayî Osman Dede'nin nota sistemi de İslam musikisinde "...ilk Türk alfabe notasının..." örneğini teşkil eder (Popescu-Judet, 2007: 42). Nayî Osman Dede'nin nota sistemi "...Yegâhtan başlamakta ve Tiz Hüseyinî'de bitmektedir (Karamahmutoğlu, 2014: 760). Bunun yanı sıra Türk müzik kültürü içerisinde kullanılan di-

ğer bir nota sistemi de harf-şekil (Neumatik) notasyon sistemidir. Tanburi Küçük Artin, Grigor Gapasakalin, Bizans ve Hamparsum ve Mustafa Nezir Albayrak tarafından tasarlanan Stenografik nota yazımının da bulunduğu u nota bu yazımlarının tamamı harf-şekil yazı sistemi içerisinde yer almaktadır (Feyzi, 2018: 1893).

19. yüzyıla beraber Hamparsum nota sistemi Türk müzik kültürü içerisinde yaygın olarak kullanılır. Hamparsum nota yazım sistemini Türklerin kullandığı diğer nota yazım sistemlerinden tecrit eden temel unsurların başında soldan sağa doğru yazılması gelir. Ayrıca Hamparsum nota sistemi "...işaretli ve işaretli ve gizli işaretli olmak üzere ikiye ayrılır" (Ekmekçiöğlu, 199: 70).

Hamparsum nota sisteminden sonra modernleşme ve batılılaşma ekseninde Türk müzik kültürü içerisinde Avrupa Nota Sisteminin yaygın olarak kullanılmaya başlandığı müşahade edilir. Günümüzde de mezkûr nota sistemi gerek eğitim kurumlarında gerekse sosyal yaşamın birçok alanında Türk müzik dairesinde tercih edilen bir nota sistemi olarak kullanılmaya devam etmektedir.

TÜRK MÜZİĞİNDE BİR PHARMAKON OLARAK NOTA

Pharmakon, Platon tarafından Phaidros diyalogunda hem deva hem de zehir olarak kullanılan bir terimdir. Türk müzik kültürü içerisinde değerlendirildiğinde de Platoncu bir perspektifle notanın kullanımı bir pharmakon örneği teşkil etmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi Türk müzik tarihinde nota, yaygın olmamakla birlikte Göktürkler döneminden itibaren kullanılmaktadır. Notanın her ne kadar Türk müzik kültürü içerisinde kullanıldığı görülsede gelenek içerisinde meşk yöntemi yaygın bir kullanım sahasına sahiptir ve geleneğin aktarılması meşk ile gerçekleşir. Geleneğin meşk ile aktarılması toplumsal bir pratik olma halidir ve bu çerçevede notanın kullanımına karşı menfi bir durum söz konusudur. Örneğin Ahmet Avni Konuk, kendisine nota öğretilmesi istendiğinde "...Musiki edebim bozulur..." şeklinde bir ifadeyle notanın kendisi tarafından kullanılmasını reddeder. Ahmet Avni Konuk düşüncesi ekseninde değerlendirildiğinde Türk müziği içerisinde notanın kullanımı ahlaki bir düzey belirleyici olarak telakki edilmektedir. Benzer şekilde bazı araştırmacılar notanın Türk müzik kültürü içerisindeki varlığına karşın bazı dönemlerde bilhassa tercih edilmediğine değinir. Örneğin Behar'a göre Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi yazılmadığı gibi nota da "...hemen hiç kullanılmamıştır" (1998: 17). Bu durumun bir örneğini de Bolâhenk Nuri Bey teşkil eder. Bolâhenk Nuri Bey, tıpkı Ahmet Avni Konuk gibi notanın kullanımına karşıdır ve eserlerin meşk yoluyla ustasından öğrenilip hafızada saklanması gerektiğini savunur.

Türkiye’de uzun süre etnografik çalışmalar yapan etnomüzikolog Laurence Picken, 1952 yılında *Musiki Mecmuası*’nda yayınlanan “Bir İngiliz Müteşrikinin Türk Musikisi Hakkındaki Görüşleri” adlı yazısında “Türk musikisinin mahfuz kalması için kâğıt üzerine yazılı notaları saklamanın...” yeterli olmayacağını ifade eder (Picken, 1952: 22). Picken’a göre “...Nota ile yazılmış lâhinler mücerret bir kayıt olmaktan ileri gidemezler. Vakıa bunlar, şüphesiz ki, pek faydalı iseler de muayyen bir saz üzerinde ses haline gelinceye kadar cansızdırlar” (1952: 22). Picken’ın Türk müziğinde notanın kullanımına ilişkin savunduğu temel sav geleneğin aktarımında notanın somut olmaktan öteye gidemeyeceği, canlı bir performansla bunun sağlanabileceği hususu üzerinedir. Başka bir ifadeyle Picken, notanın sese dönüşmeden önce cansız bir varlık olduğunu, ancak ses ile canlı bir varlık haline dönüşebileceğini ifade etmektedir.

Picken, katılmış olduğu bir Türk müziği konserinde sazandelerin yapmış oldukları icralardan en çok haz aldığı dakikaları, “...icracıların notasız okuyup çaldıkları anlar...” olarak ifade eder (1952: 23). Gerek müzik eğitimi gerekse ediminde hafızanın önemine vurgu yapan Picken, Türk musikisi içerisinde Avrupa Nota Sisteminin kullanımına ilişkin şu bilgileri aktarır

“Notadan okuyup çalmanın birçok nâhoş neticeleri vardır: evvelâ yazıdan okumak hiçbir vakit ezber söylemek kadar tesirli olamaz. Çünkü ezber çalarken icracı daha uzun cümleleri zihninden geçirebilir. Eser hâfızada bir bütün olarak hazırdır, sayfaları tedricen açılır. Gerçi nota yazılarına ve tablatürlere nisbetle şimdiki porteli nota yazısı daha kolay okunabiliyorsa da zannımca, Türk musikisini notadan çalmak yalnızca an’aneyle aykırılık bakımından yanlış olmakla kalmaz, çalınan parçaya da zarar verir. Notadan okumak icranın güzelliğini ihlâl eder. (...) Çünkü nota ile çalmak, ezberlemekten kolaydır. (...) Bir geleneğin değişiksiz muhafazası ancak teferruata azami itina göstermekle kabil olur. Bana kalırsa, umumiyetle Avrupa notasının ve yabancı sazların kullanılması daha şimdiden Türkiye’de toplu çalış ve okuyuşun mahiyet ve tatbikatını başkalaştırmaya doğru gidiyor. O derecedeki icranın an’anevî şartları unutulmaya başlamıştır” (Picken, 1952: 23-24).

Picken’ Avrupa notasının Türk müziği içerisinde kullanılmasını Platon’cu bir tabirle bir bakıma zehir olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda Avrupa notasının Türk müziği eğitiminde ve ediminde yer almasını “...Türkiyede toplu çalış ve okuyuşun mahiyet ve tatbikatını...” başkalaştıracığını da düşünmektedir. Picken’dan hareketle Türk müziğinde nota kullanımı standartlaşmayı beraberinde getirir. Bu durum da modernleşmenin bir yansımasıdır. Türk halk müziğinde modernleşme ekseninde

nota ile ortaya çıkan standartlaşma Yalçın Tura'ya göre aynı zamanda bir "...yozlaşmaya..." işaret eder (2017: 368). Gerek Osmanlı/Türk müziğinde gerekse halk müziğinde notanın hâkim bir anlayış haline gelmesi Ayas'a göre "...yorum ve icrada özgürlük alanının..." kısıtlanması manasına da gelmektedir (2014: 35). Picken da bu noktaya temas etmekte ve notanın "...Safi lâhinden ibaret bir musikin icrasında irticâl çenisinin bulunmasını..." etkileyeceğini ifade eder (1952: 24).

Alan P. Merriam'ın kültür içinde müzik mottosu ekseninde değerlendirildiğinde müziğin notayla kaydedilmesi toplumların kendi kültürel bağlamlarında ortaya çıkardıkları deneyimleri de bir bakıma ortadan kaldırmaktadır. Türk müziğinin nota ile kaydedilmesi hususuna ontolojik açıdan yaklaşan Ulaş Özdemir'e göre müziğin ontolojisine yapılan vurgu "...onun bir "nesne" gibi algılanmasına neden olur. Bu ontolojinin, özellikle Batı müziğinde bir nesne olarak (t)üretilmesinin en temel sebebi, müziğin nota yazısı üzerinden algılanmasıyla ilgilidir" (2019: 2128).

Notanın Türk müziğindeki kullanıma ilişkin Erol Parlak da menfi bir tutumdan bahseder. Erol Parlak'a göre notanın kullanımı "...türkünün basit bir düzeye indirgenmesi olup bu şekilde kâğıda geçirilmesi son derece sakıncalıdır" (2013: 582). Örneğin Neşet Ertaş'ın seslendirmeleri doğaçlamaya açık bir yapıdadır ve bir notaya tâbi tutulması herhangi bir doğaçlama unsuruna imkân tanımayacaktır. Bu bağlamda Parlak, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), icra anlayışı ekseninde notanın Türk müziği açısından Platoncu bir tabirle sakıncalı yönlerine değinir. Parlak'a göre:

"TRT yayıncılığı içerisindeki icra anlayışı, notasyon mantığı yönünden de aynı doğrultuda biçimlenmekle kalmamış, çeşitli nedenlerle bir çok sorun da notalarla taşınmıştır. Hızlı üretim kaygıları ile ezgilerin kısaltılması, basitleştirilmesi, ifade bozuklukları, özensizlikten kaynaklanan yanlış yazımların yanında, kimi icracıların kendi kulağında kalan ezgileri, orijinalinde varmış gibi eserin bir yerlerine uydurma bir şekilde monte etmeleri, Ertaş'ın eserlerine ilişkin TRT'de görülen düşük nitelikteki icranın ana nedenleridir" (2013: 581).

Pharmakon olarak notanın olumsuz etkilerinden biri de "...notayı yazan ile yazılı notayı yorumlayan, yani müziği icra eden arasındaki gerilimdir (Özdemir, 2019: 2131). Derrida perspektifinden değerlendirildiğinde söz ve yazı arasında ortaya çıkan diyalektiğe benzer bir durum, Osmanlı/Türk müziği bağlamında nota yazımında görülür (Popescu-Judet, 2007: 14). Pharmakon olarak notanın yorumlayıcı eksenindeki gerilim geleneğin aktarılması adına da önem arz eder. Behar'a göre notanın

mevcudiyetinin var olmadığı bir durumda bir eserin yayılması, okunur hale gelmesi, bilinmesi öncelikle "...eserin bestecinin talebeleri tarafından meşkedilmesine ve böylece öğretim ve aktarım zincirlerine dahil olmasına..." bağlı bir durumdur (2017: 88). Dolayısıyla bilhassa modernleşme ve batılılaşma ekseninde 19. yüzyıldan itibaren Türk müziğinde notanın yaygın bir kullanım sahası içerisine girmesi ve meşkin terkedilmeye başlanması, müziğin nota üzerinden standartlaştırılması pharmakon olarak notanın menfi yönünü sergilemektedir. Weberci bir perspektifle nota üzerinden sağlanan standartlaşma, rasyonalizasyon sürecinin doğal bir sonucudur. Bu doğrultuda rasyonalizasyon "...hayatı demistifiye ederek insan hayatındaki büyüü..." ortadan kaldırır. Dolayısıyla bu süreç sonucunda da insan yaşamındaki anlam dünyası kaybolur.

Modernleşme ve batılılaşmanın pharmakon olarak notanın Türk müziğine getirdiği olumsuz yönlerden biri de Türk müziği nazariyat sisteminin bilhassa bunun içerisinde Türk halk müziği başat konumda olmak üzere Batı notasıyla uyumlu bir sistemin yaratılmaya çalışılması ve gerek makam gerekse usulde basitleştirilmeye gidilmiş olması yönündedir. Batı nota sisteminin Türk müzik nazariyatı sistemine rol model olması, günümüzde geleneğin aktarılmasında sağlıklı bir sistem olarak görünmemektedir. Çünkü pharmakon olarak notanın meşk ile öğrenim zinciri oluşturularak yıllarca nesilden nesile aktarılan Türk müziği eserlerini bire bir yansıtmada durumu söz konusu değildir. Bunun en basit örneği Türk müziğinde segâh perdesi olarak adlandırılan perdenin günümüz 24 perdeli Arel-Ezgi-Özdilek sisteminde herhangi bir karşılığının olmaması oluşturur. İlhan Ersoy, bu durumu görünmeyen perdelen şeklinde açıklar ve gizil unsur olarak değerlendirir. Ersoy'a göre "...Türk sanat müziğinde her ne kadar ses dizgesi belli ise de uygulama alanı, teorik alanla çatışır ve konuyu gizil bir unsur haline getirir (2017: 15.) Dolayısıyla Türk müziği geleneğinin aktarımı mevcut ses sistemi ile eserin içerisinde yer alan gizil unsurlar ekseninde değerlendirildiğinde usta-çırak ilişkisi olmadan salt pharmakon olarak nota ile mümkün görünmemektedir.

Türk müziğinde notanın kullanımına karşı ortaya çıkan bu menfi tutumun yanı sıra notanın kullanımını müspet şekilde telakki eden görüşlere de rastlanır. Örneğin Judetz Platoncu bir perspektifle notanın kullanımını yararlı bulur ve notanın "...hem musiki parçalarının hatırlanmasına hem de bu parçaların kütüphanelere kazandırılmasına yardım eden teknik bir araç olarak..." nitelendirir ve Osmanlı döneminde Mevlevi cemaatlerinin mezkûr işlevin yerine getirilmesinde etkin rol oynadığını ifade eder (2007: 18). Notanın, Türk kültür yapısıyla, değişimleri ve dönüşümleriyle koştur bir yapı arz ettiğini söyleyen Judetz'e göre Türk musikisi kültürü özelinde nota "...musiki işaretlerinin sese çevrilmesi amacına yöneliktir" (2007: 17). Notanın Türk müzik kültürü içerisindeki

varlığını olumlayan diğer bir durum ise farklı kültürler tarafından Türk müzik eserlerinin tanınması ve farklı kültürel bağlamlarda icra edilebilmesi oluşturmaktadır.

Türk müziği içerisinde notanın kullanımını savunan kişilerden biri de Türk nota yayıncıları arasında yer alan Hacı Mehmet Emin Bey'dir. Hacı Mehmed Emin Bey meşk yöntemine karşı değildir; fakat ona göre musiki nota olmadan öğrenilemez. Dolayısıyla nota ile eğitim alan öğrenci "...ilm-i musikiyi kâmilten öğrenir" (akt; Behar, 2012: 165). Hacı Mehmed Emin Bey'in Türk müziğinde nota eğitimini şart koşmasının temel dayanak noktası ise salt meşk eğitimi ekseninde öğrenilen eserlerin kaybolması üzerinedir. Mehmed Emin Bey, bu doğrultuda "...Türk müziğinin ortadan kalkmasına..." sebebiyet vereceği endişesini taşımaktadır (Yalçın, 2014: 48). Hem meşk hem nota eğitimi ile aslında Türk müziğinde ilerleyen süreçlerde bir bakıma teknik eğitim ve repertuar eğitimi ayrımı ortaya çıkar.

Spesifik açıdan bir teknik olarak notanın kabul görmesinin ya da reddedilmesini pratiklerin çok ötesine geçen bir durum olarak gören araştırmacılar da bulunur. Örneğin Karakayalı, notanın kullanımının "...bir dizi sosyal, politik ve kültürel gelişmeyle..." bağlantılı bir durum olduğuna dikkat çeker (2010: 345). Bu çerçevede Karakayalı, siyasi aktörlerin eğitimde kullanılan teknikler üzerine müzisyenlerin tercihlerini etkilediklerini düşünür. Merkezi otoritenin müzik üzerinden notanın kullanımını teşvik etmesinin toplumu standardize etme çabalarının bir sonucu olduğu söylenebilir. Karakayalı'ya göre notasyon usta çırak ilişkisi eksenindeki ilişkiyi sonlandırmaz; fakat kültürel sermayeye ulaşma adına usta öğreticiyi "...tek erişim yolu..." olmaktan çıkarır (2010: 362-363). Geleneğin içerisinde notaya bağımlılık müzisyeni bireysel bir konuma taşıırken, Simmel'in tabiriyle nesnel bir kültüre de tâbi tutmuş olur. Karakayalı gibi Pandora Hopkins de notalamanın müziğin standartizasyonuna eşit olduğunu düşünür ve notanın bulunmamasının ise "...esnekliğin varlığına işaret..." eden bir durum olarak değerlendirir (1966: 311).

SONUÇ

Platon'un Phaidros diyalogunda ifade ettiği üzere yazı bir pharmakon'dur. Türk müziği ekseninde ele alındığında müzik yazısı olarak nota da bir pharmakon özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda nota; inşa ederken, aynı zamanda müziksel pratikler içerisinde birtakım kısıtlamaları da beraberinde getirmektedir. Başka bir deyişle Türk müziği içerisinde notanın hem olumlayıcı hem de negatif etkileri bulunmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde Türk müzik kültüründe bilhassa Osmanlı Devleti döneminde geleneksel Osmanlı/Türk musikisi meşke dayalı bir yapı arz eder. Günümüzde Türk müziğinin intikali kimi özel yerlerde meşke dayalı da olsa bilhassa Türk müziği konservatuvarlarında hem meşke hem de notaya bağlı bir eğitim ile sürdürülmektedir. Dolayısıyla Türk müziği konservatuvarları içerisindeki eğitim bu doğrultuda melez bir yapı arz eder. Bu durum geçmişteki uygulamalardan farklılık arz eder; fakat geleneğin korunması ve gelecek nesillere aktarılması adına da önem kazanır.

Türk müziği içerisinde toplu gerçekleştirilen icralarda notaya bağlı bir şekilde müzik ediminin gerçekleştirilmesi icra sırasında icrayı gerçekleştiren gerek sazende gerekse hanendelerde birtakım kısıtlamaları da beraberinde getirmektedir. Ortaya çıkan bu kısıtlamaların başında ise icrada özgürlük gelir. Dolayısıyla nota, müzik edimi içerisinde icracıyı belirli bir kalıp içerisine yerleştirir. Bu kısıtlamanın aksine toplu gerçekleştirilen icra esnasında nota, bir bakıma icranın bütünlük içerisinde ortaya çıkmasını da kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla notanın bu noktada pharmakon etkisi ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra notanın Türk müziği içerisindeki kullanımı usta-çırak ilişkisi ekseninde ustanın varlığının zorunluluğunu da ortadan kaldırır. Fakat günümüzde kullanılan nota sisteminin bilhassa mikro tonal olarak ifade edilen perdeler ekseninde Türk müziğinin geleneksel yapısını karşılamadığı göz önünde bulundurulduğunda usta-çırak ilişkisi ekseninde ortaya çıkacak bir icra ile salt nota eksenli ortaya çıkan icranın da birbirinden ayrı olacağını söylemek yerinde olacaktır. Türk halk müziği ekseninde değerlendirildiğinde durum daha da çetrefilleşir. Çünkü Türk sanat müziği eksenli bir nota ile Türk halk müziği eksenli bir notanın birbirinden keskin bir şekilde dikotomileştiği müşahade edilir. Bu durumun ortaya çıkmasının temel dinamiği batılılaşma ile yakından ilintilidir. Dolayısıyla notanın kullanılmasının teşvikinde siyasi aktörlerin rolü dikkate alınarak toplumu standardize etmeye yönelik olumsuz bir yönünün olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Yine benzer şekilde notanın Türk müziği içindeki konumu bilhassa halk müziği özelinde ses kayıtlarının dinlenme zorunluluğunu ortadan kaldırdığı ve bu minvalde belirli bir yöreye ait dil yapısı, tavır, biçem, hançere, şive vb. unsurların ortadan kalkmasına olanak sağladığı görülmektedir. Çünkü notanın bilhassa 21. yüzyıldan sonra Türk müziği içinde eserlerin geçilmesinde başat konuma gelmesi repertuvar özelinde notanın deşifre edilmesine yönelik bir anlayışın hâkim olmasına olanak sağlamıştır.

Kaynakça

- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, F. (2015). *İslâm Medeniyetinde Mûsikî*, İstanbul: Beyan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (1983). Türk Notasının 1000 Yıllık Geçmişi Var, *Ekonomide Diyalog*, S. 2, İstanbul.
- Behar, C. (2017). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Buharalıoğlu, C. K. (2014). Homeros'tan Günümüze Farmakon Kavramının Gelişimi. *Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi*, 6-6.
- Derrida, J. (1999). Platon'un Eczanesi. Çev. Zeynep Direk, *ToplumBilim*, 10, 63-81.
- Ekmekçioğlu, S. E. (1992). Türk Müziğinde Geçmişten Günümüze Nota Yazıları, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi.
- Ekrem, N. H. (2012). Dunhuang Müzik Notaları, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 9 (1), 101-159.
- Ergiş, F. (2008) "Türk Müziği'nde Nota (Lama) Sisteminin İncelenmesi", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar: Yüksek Lisans Tezi.
- Esgin, A. (2016). *Sosyolojik Soruşturmalar Gündelik Olanın Analizinden Kesitler*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6 (2), 1890-1913.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Çev. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 38, 151-158.
- Hopkins, P. (1966). The Purposes of Transcription, *Ethnomusicology*, 10 (3), 310-317.
- Karakayalı, N. (2010). Two assemblages of cultural transmission: Musicians, political actors and educational techniques in Ottoman Empire and Western Europe, *Journal of Historical Sociology*, 23(3), 343-371.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). Türk Müziğinde Kullanılan Notasyon Sistemleri. *Yeni Türkiye*, 57, 755-773.
- Lomheim, S. (2013). *Söz Altındır*. İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Lucy, N. (2012). *Derrida Sözlüğü*. Çev. S. Gürses. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Öncel, M. (2021). *Gelenekten Geleceğe Türk-Musikisi Eğitim-Öğretim-İcra*, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.
- Özek, E. (2017). Türk Müziği Eğitiminde Meşkin Yeri, *Porte Akademik Müzik ve*

Dans Araştırmaları Dergisi, 16, 83-92.

Özkan, S. Ç. (2018). Derrida'da Ben ve Öteki, *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 11 (1), 1-22.

Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş Hayatı-Sanatı-Eserleri 2*. İstanbul. Demos Yayınevi.

Popescu-Judet, E. (2007). *Türk Musikisinin Anlamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.

Weber, M. (1958). The Rational and Social Foundations of Music, Translated and Edited: D. Martindale, J. Ridell and G. Neuwirth, *Southern Illinois University Press*.

Yalçın, G. (2014). Türk Müziği Eğitimi Tarihinde Notacı Hacı Emin Bey'in "Nota Muallimi Adlı Kitabının Yeri ve Önemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2 (2), 43-69.

Yıldız, N. (2012). Jacques Derrida, Platon'un Eczanesi, *Kutadgubilig Felsefi Bilim Araştırmaları Dergisi*, 22, 393-398.

Bölüm 5

MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY
KOLEKSİYONU 52 NUMARALI ÂYÎN-İ
ŞERÎF DEFTERİNİN MUHTEVİYATININ
DEĞERLENDİRİLMESİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU¹

1 Öğr. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı,
Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye. E-mail: is-
mailyorukcuoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7534-8963

1. Giriş

Mevlevîlik tarikatı, Hazreti Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin vefatı sonrasında oğlu Sultân Veled tarafından kurulmuş ve sistemli bir yapı hâline getirilmiştir. Mevlevîlik, kuruluşundan, tekke ve zâviyelerin kapatılmasına kadar geçen süre içerisinde toplum bünyesinde önemli görevler ve roller üstlenmiştir.

Mevlevîlik, 700 yıla yakın sürede, üç kıtada hüküm süren Osmanlı Devleti topraklarında İslâm medeniyetini temsil etmiş, tarihte kalıcı izler bırakmış, mensup olduğu ekolün önemli mûsikî eserlerini vermiş, önemli şairlerini yetiştirmiş ve önemli el sanatlarını ortaya koymuştur (Gölpınarlı, 1963, s. 3). Sultân Veled zamanında, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî döneminden kalan mirasın etkisiyle daha çok toplumun üst kademelerine hitap eden ve beyliklerle sağlanan irtibat sebebiyle siyasi alanda da etkinlik gösteren tarikat, toplumsal bir örgüt haline gelmiştir (Küçük, 2003, s. 30).

Mevlevîler tarikat yapılanmaları içerisinde zikre önem vermiş, kendi yaptıkları zikri “semâ” olarak adlandırmışlardır. Semâ’ mukâbelesinde ise mûsikîyi, zikir ile süren ve devam eden bir araç olarak kullanmışlardır. Zaman içerisinde semâ’ mukâbelesi esnasında icrâ edilmek maksadıyla özel yapıda eserler üretmişlerdir. Semâ’ esnasında mutrib heyeti tarafından icrâ edilen bu eserlere de “Mevlevî Âyîni” denilmiştir. Bünyesinde pek çok makâm ve usûl uygulamasını bulunduran Mevlevî Âyînleri, Türk Müziği’nin önemli ve hacimli formları arasında yerini almıştır. Semâ’ esnasında icrâ edilmek maksadıyla bestelenen Mevlevî Âyîni formu, mutrib adı verilen ses ve saz toplulukları tarafından icrâ edilmektedir. Mevlevîler bu eserleri kutsiyet atfederek aynı zamanda “Âyîn-i Şerîf” olarak da adlandırmaktadırlar (Yörükçüoğlu, 2017, s. 1). Mevlevî Âyînleri bestekârlarca semâ’ mukâbelesine eşlik amacıyla bestelendiği için semâ’ töreniyle uyumlu bir yapıdadır. Tıpkı semâ’ töreni gibi formun da 15 ve 16. yüzyıllardan itibaren şekillenmeye başladığı, 16. ve 17. yüzyıllarda, günümüze kadar ulaşan son hâlini aldığı söylenebilir (Çevikoğlu, 2008, s. 91).

Günümüze yakın bir döneme kadar eser aktarımını meşk yoluyla sürdüren Türk müziği içerisinde, Mevlevî Âyînleri’nin de bu aktarım biçiminden etkilendiği söylenebilir. Pek çok Âyîn-i Şerîf’in meşk aktarım süreçlerinde değişime uğrayarak günümüze ulaştığı veya unutulduğu görülmektedir. Bu değişim ve farklılaşmaların, eserlerde bestelenme tarihi itibarıyla günümüzden uzaklaştıkça arttığı düşünülmektedir.

Oluşan bu değişimlerin izlenmesi ve anlamlandırılabilmesi için günümüze ulaşan notaların değerlendirilmesi önem arz etmektedir. Özellikle 19. yüzyılda ve sonrasında geliştirilen notalama sistemleriyle kayda alınan eserler, farklı meşk kollarındaki değişimi ortaya koyabilmesi açısından

önemlidir. Bu bakımdan Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu önemli bir kaynak niteliğindedir.

Bu çalışmada, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu bünyesinde yer alan 52 numaralı Âyîn-i Şerîf defterinin muhteviyatı incelenmiş ve tanıtılmıştır. Defter içerisinde yer alan eserler tablolaştırılarak tasnif edilmiş ve müellifin müzik yazısını kullanım biçimi incelenmiştir. Bu doğrultuda, çalışmaya konu problem cümlesi “Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu içerisinde yer alan 52 numaralı Âyîn-i Şerîf defteri içeriğinde yer alan eserler nelerdir ve defterde müellifinin müzik yazısını kullanım biçimi nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Defterin ortaya çıkarılması, tanıtılması ve genel mahiyette incelenmesi, alanda yapılacak ayrıntılı çalışmalara katkı sağlaması bakımından önemlidir. Defterin tanıtımı, gelecekte yapılacak olan nüsha karşılaştırması çalışmalarına öncülük edecek olması bakımından önem arz etmektedir.

Genel olarak defterin tasnifi ve müellifin müzik yazısını kullanım biçiminin incelenmesi yoluyla gelecekte yapılacak olan çalışmalara katkı sağlanması ve defterin günümüz araştırmacılarının hizmetine sunulması amaçlanmaktadır. Ayrıca çalışmada incelenen görsel kesitler üzerinden, icrâda kullanılmak maksadıyla yapılacak çevirilerin nasıl düşünülerek yazılması gerektiği sorusuna da kısmen cevap aranmıştır. Mertebe ve usûl bölümlemeleri değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda Arel-Ezgi-Uzdilek (A-E-U) sistemine yapılacak ve icrâda kullanılmak üzere hazırlanan çeviri notalarının nasıl değerlendirilmesi ve düşünülmesi gerektiği sorusuna cevap aranması da amaçlanmıştır.

2. Yöntem

Çalışma, betimsel araştırma niteliği taşımakla birlikte, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 52 numaralı defterde yer alan eserlerin tasnifi ve değerlendirilmesi amacıyla araştırmada “tarama modeli” kullanılmıştır. Tarama modeli yoluyla, geçmişte var olan veya geçmişte var olup halen devam eden bir olgunun, durumun, değiştirmeden var olduğu şekliyle gözlemlenmesi amaçlanmaktadır (Karasar, 2022, s. 109).

Araştırmada verileri içeren kaynaklar, yazılı materyaller doküman incelemesi yoluyla analiz edilmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Veriler belge taraması yoluyla kaynaklardan toplanmıştır (Karasar, 2022, s. 229).

Defterdeki eserlerin tasnifi, müellifin müzik yazısı kullanım biçiminin değerlendirilmesi amacıyla içerik analizi uygulanmıştır. Benzer verilerin belli kavram ve temalar kapsamında toplanması, yorumlanması içerik analizi olarak adlandırılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

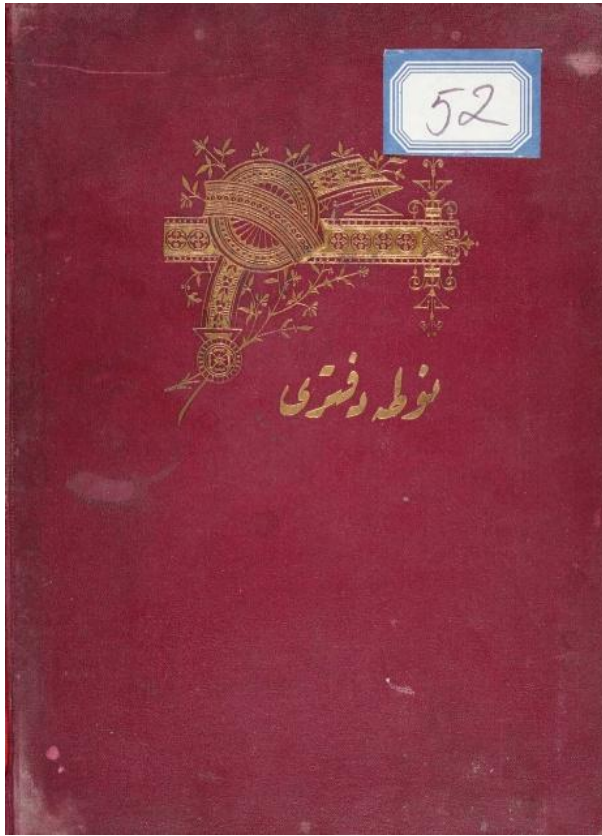
Araştırmada öncelikle defterde yer alan eser künyeleri incelenerek tablo üzerinde tasnif edilmiştir. Ardından müellifin müzik yazısını kullanım biçimi incelenmiştir. Defter ve müzik yazısı üzerinden yapılan yorumlar, örnek çeviri kesitleriyle desteklenerek açıklanmıştır. Çeviri yapılırken merteye farklılıkları ve usûl bölümlemeleri değerlendirilmiştir. İcrâda kullanmak için oluşturulacak çeviri notalarının nasıl düşünülmesi ve yazılması gerektiği hususuna, örnek çeviri kesitleriyle cevap aranmıştır.

Örnek çeviri kesitlerinde yer alan sözlü kısımlardaki güftelerin çevirisinde ve kullanılan imlâlara ilişkin hususlarda Dr. Timuçin Çevikoğlu'nun "Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş Mevlevî Âyinlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi" adlı doktora tezinden faydalanılmıştır (Çevikoğlu, 2010).

3. Bulgular ve Yorum

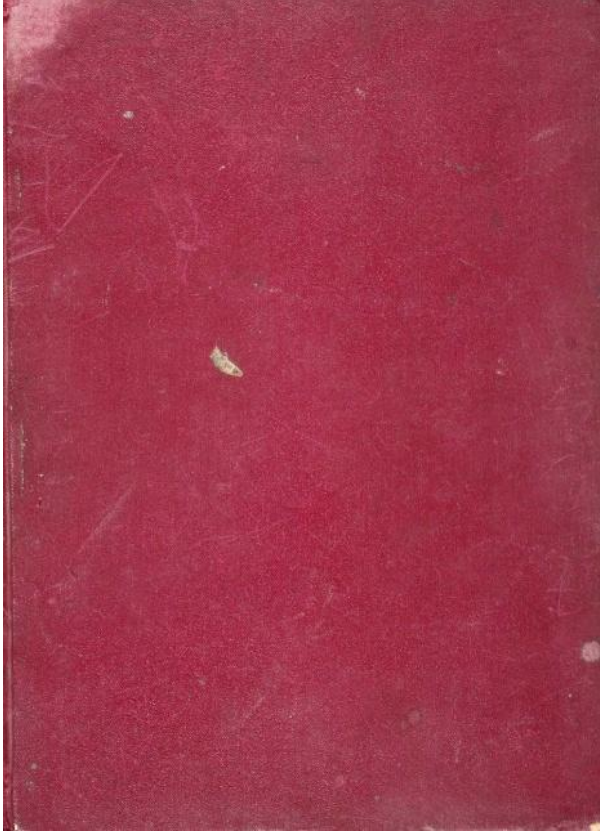
Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu bünyesinde yer alan 52 numaralı Âyîn-i Şerîf defteri Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Osmanlı Arşivi, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu bünyesinde TRT.MD.d.52 dosya numarasıyla kayıtlıdır. Defter, Nihâvend, Ferahfezâ ve Hicâz makâmından üç Mevlevî Âyîni formunda eseri ve formun başında, sonunda icrâ edilmek üzere kaleme alınmış peşrev, son peşrev ve yürüksemâî formlarından eserleri içermektedir.

Defterin ön kapağında eski harflerle / Osmanlıca "Nota Defteri" ibaresinin yazılı olduğu görülmektedir. Defter kapağında "52" numarası yazılı olan bir kağıdın yer aldığı görülmektedir. Bu kağıdın TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda defterin "52" numaralı defter olarak kayıtlı olduğunu belirttiği düşünülmektedir. Defterin ön ve arka kapağına ilişkin görsel aşağıdaki gibidir (Görsel 1 ve 2).



Görsel 1. 52 numaralı defter ön kapak

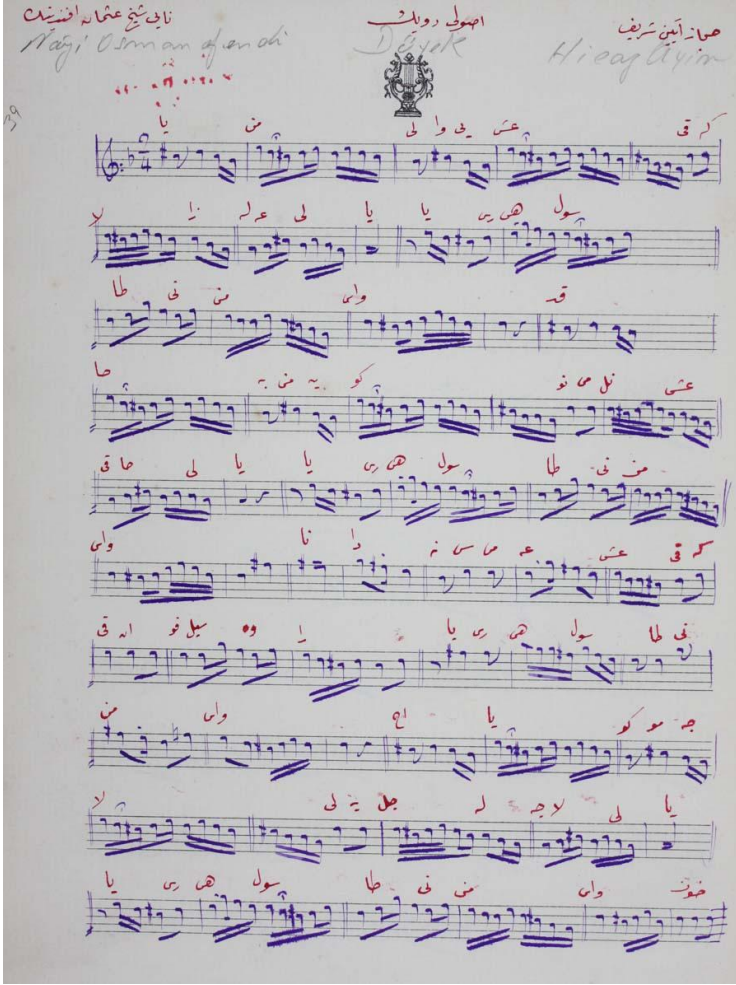
Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri



Görsel 2. 52 numaralı defter arka kapak

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Defter içerisinde fihristin yer aldığı bir sayfa bulunmamaktadır. Deftere ilişkin sayfa örneği görseli aşağıdaki gibidir:



Görsel 3. 52 numaralı defter sayfa örneği

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Muallim İsmâil Hakkı Bey Koleksiyonu hakkında yapılmış olan öncü çalışmalarda, defterin içeriğinde Mevlevî Âyînî formunda eserlerin yer aldığı aktarılmaktadır (Uslu, 2008, s. 158 -167).

Defter içerisinde yer alan eserlerin güftesinin eski harflerle / Osmanlıca olarak nota üzerinde yazılı olduğu görülmektedir. Eserlerin başında eser künyeleri mevcuttur. Eski harflerle yazılı olan eser künyelerinin daha sonra Latin harfleriyle tasnif esnasında yeniden yazıldığı düşünülmektedir. Defter içerisinde sayfaların bir kısmına numara verildiği, bazı sayfaların ise numaralandırılmadığı görülmektedir. 18 ve 36 numaralı sayfaların ise defterde yer almadığı görülmektedir. Her iki sayfanın da ilgili Âyîn-i Şerîf bittikten sonra yer aldığı söylenebilir. İlgili kısımların boş sayfalara denk

geldiği için taranmamış, dijitalleştirilmemiş olabileceği düşünülmektedir. Defter “57” numaralı sayfada sona ermektedir. Defter içerisindeki Mevlevî Âyîni formundaki eserlerin terennüm bölümlerinin “aranağme” veya “terennüm” ibareleriyle belirtildiği edildiği görülmektedir.

Defterde yer alan eserlerin tasnif edilerek tablolaştırılmış hâli aşağıdaki gibidir. Tablonun sol tarafında eserler için sıra numarası verilmiştir. Tablonun sağında ise eserlerin başladığı sayfa numaraları belirtilmiştir. Defterde yer alan eserler içerisinde bazı eserlerin künyesinde makâm, usûl ve bestekâr bilgisi yer almamaktadır. Bu kısımlar tabloda “-” işaretiyle gösterilmiştir.

52 numaralı defterdeki eserlerin künyelerinde yer alan bilgiler dahilinde oluşturulan tablo aşağıdaki gibidir:

Sıra No	Form	Makâm	Usûl	Bestekâr	Defter Sayfa Numarası
1	Peşrev	Nihâvend	Devrikebîr	Kantemiroğlu	1
2	Mevlevî Âyîni	Nihâvend	Devrirevân	Seyyid Ahmed Ağa	4
3	Son Peşrev	-	-	-	16
4	Yürüksemâî	-	-	-	17
5	Peşrev	Ferahfezâ	Devrikebîr	Dede Efendi	19
6	Mevlevî Âyîni	Ferahfezâ	Devrirevân	Dede Efendi	22
7	Son Peşrev	-	Düyek	Zeki Mehmed Ağa	34
8	Yürüksemâî (Aranağme)	-	-	-	35
9	Peşrev (Gül Devri)	Hicâz	Devrikebîr	Kutbü’n-nâyî Osmân Dede	37
10	Mevlevî Âyîni	Hicâz	(Ağır) Düyek	Kutbü’n-nâyî Osmân Dede	39
11	Son Peşrev	-	-	Hızır Ağa	56
12	Yürüksemâî	-	-	-	56

Tablo 1. 52 numaralı defterde yer alan eserler (Kişisel Arşiv).

Donanım işaretleri ve sol anahtarlarının defter içerisinde eserlerde sadece ilk satırlara konulduğu görülmektedir. Defterin tek diyez tek bemol notalama sistemine benzer bir nota sistemiyle yazıldığı, defter içerisinde günümüzde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi içerisinde yer alan beş komalık bemol, dört komalık diyez, bir komalık diyez işaretlerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu işaretler haricinde gerekli kısımlarda natürel işaretinin kullanıldığı söylenebilir. Müellifin uygulamalarına ilişkin görsel örnekler aşağıdaki gibidir (Görsel 4 ve 6).



Görsel 4. 52 numaralı defter donanım ve değiştirici işaretlerin kullanımı

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Müellifin uygulamaları doğrultusunda 4 numaralı görseldeki kesitin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre yazılmış örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 5).

Nihâvend Peşrev

Devrikebîr

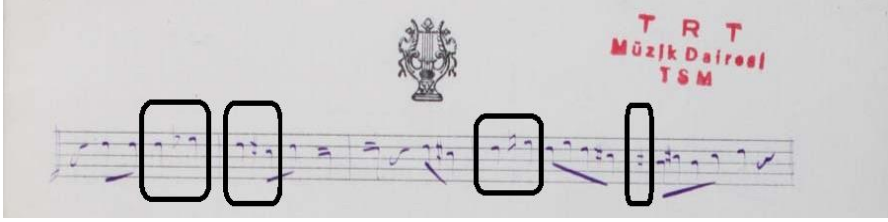
Kantemiroğlu



Görsel 5. AEU sistemine göre yapılmış çeviri örneği (Kişisel Arşiv).

Aşağıdaki kesitte, müellifin Neveser çeşnisinin yer aldığı kısımda 5 komalık bemol işaretini kullandığı görülmektedir. İlaveten müellifin segâh perdesini doğal ses/perde kabul ederek donanımda ve porte üzerinde

işaretsiz olarak gösterdiği, bûselik perdesini ise bir komalık diyez işaretiyle ifade ettiği görülmektedir. Aşağıdaki kesitte Nişâbûr nağmesiyle yazılı olan kısımda yer alan bûselik perdesinin bir komalık diyez işaretiyle gösterimi bu duruma örnek teşkil etmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. 52 numaralı defter değiştirici işaretlerin kullanımı

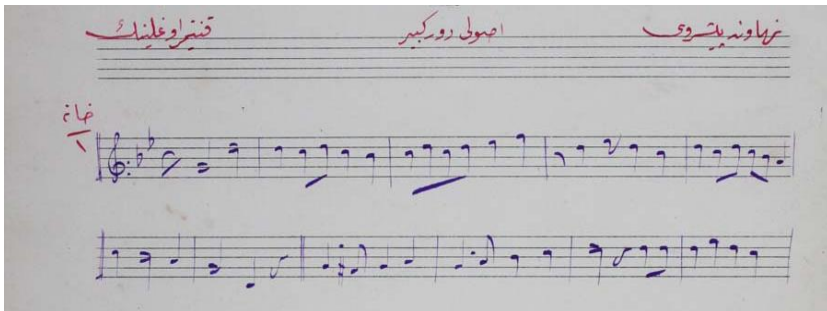
Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Müellifin uygulamaları doğrultusunda 6 numaralı görseldeki kesitin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre yazılmış örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 7).



Görsel 7. AEU sistemine göre yapılmış çeviri örneği (Kişisel Arşiv).

Nota üzerinde usûllerin dağılımlarının yazılışına ilişkin olarak Devrikebîr usûlünün 4/4'lük olarak 7 alt ölçüde tamamlanacak şekilde ifade edildiği görülmektedir. Muzaaf Devrikebîr usûlünün ise 14 alt ölçüde tamamlanacak şekilde yazıldığı görülmektedir. Usûlün tamamladığı kısımların çift çizgi kullanılarak belirtildiği söylenebilir. İlgili örnek görseller aşağıdaki gibidir (Görsel 8 ve 9).



Görsel 8. 52 numaralı defter Devrikebîr usûlünün yazılışı

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri



Görsel 9. 52 numaralı defter Muzaaf Devrikebîr usûlünün yazılışı

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Devrikebîr usûlünün AEU sistemine göre tek bir ölçü içerisinde yazılmış örneği ise görsel 5'te yer almaktadır.

14/8'lik Devrrevân usûlünün dört alt ölçüde tamamlanacak şekilde (3+4) + (3+4) / 8'lik yazıldığı görülmektedir. 7/8'lik bölümün tamamlandığı kısımların ise çift çizgi kullanılarak belirtildiği görülmektedir. İlgili görsel örnek aşağıdaki gibidir (Görsel 10).



Görsel 10. 52 numaralı defter Devrrevân usûlünün yazılışı

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Müellifin uygulamaları doğrultusunda 10 numaralı görseldeki kesitin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre ve her bir Devrrevân'ın bir ölçü ile yazılmış örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 11).

Ferahfezâ Mevlevî Âyînî Birinci Selâm

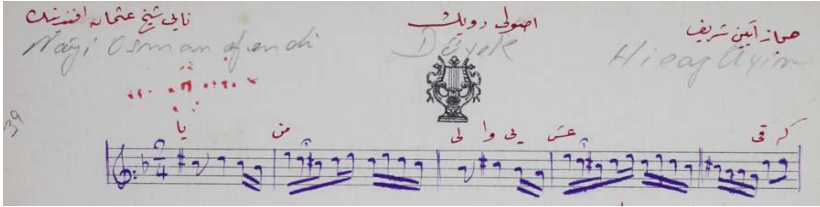
Devrîrevân Hammâmizâde İsmâîl Dede Efendi

Biş - nev ez - ney çün hi - kâ - yet mi - - - kü - ned

(yâr) - (i) (yâr) - (i) (men)

Görsel 11. AEU sistemine göre yapılmış çeviri örneği (Kişisel Arşiv).

8/4'lük Ağır Düyek usûlünün iki alt ölçüde tamamlanacak (2+2) / 4'lik şekilde yazıldığı görülmektedir. 4/4'lük bölümün tamamlandığı kısımların ise çift çizgi kullanılarak belirtildiği görülmektedir. Ayrıca usûlün metronom bakımından daha hızlı düşünülerek 4/4'lük olarak kaleme alındığı görülmektedir. Çeviri yapılırken tartımlar Ağır Düyek usûlüne uygun şekilde çevrilerek yazılmıştır. İlgili görsel örnek aşağıdaki gibidir (Görsel 12).



Görsel 12. 52 numaralı defter Düyek usûlünün yazılışı

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Müellifin uygulamaları doğrultusunda 12 numaralı görseldeki kesitin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre her bir (Ağır) Düyek usûlünün bir ölçü içerisinde, merteye farklılıkları da dikkate alınarak yazılmış örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 13).

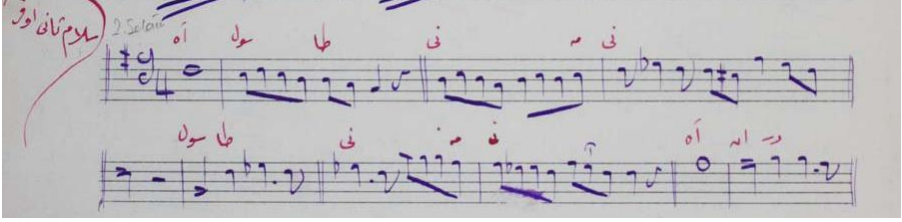
Hicâz Mevlevî Âyînî Birinci Selâm

Ağır Düyek Kutbünnâyî Osmân Dede

Yâ men lî - vâ - û aş

Görsel 13. AEU sistemine göre yapılmış çeviri örneği (Kişisel Arşiv).

Evfer usûlünün (4+5) /4'lük olarak iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde yazıldığı, ikinci ölçünün sonuna konulan çift çizgiyle usûlün tamamlandığının belirtildiği görülmektedir. İlgili görsel örnek aşağıdaki gibidir (Görsel 14).



Görsel 14. 52 numaralı defter Evfer usûlünün yazılışı

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Müellifin uygulamaları doğrultusunda 14 numaralı görseldeki kesitin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre her bir Evfer (Mevlevî Evferi) usûlünün bir ölçü içerisinde yazılmış örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 15).

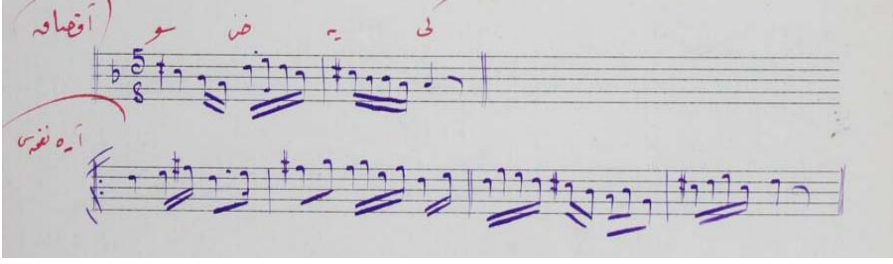
İkinci Selâm

Mevlevî Evferi



Görsel 15. AEU sistemine göre yapılmış çeviri örneği (Kişisel Arşiv).

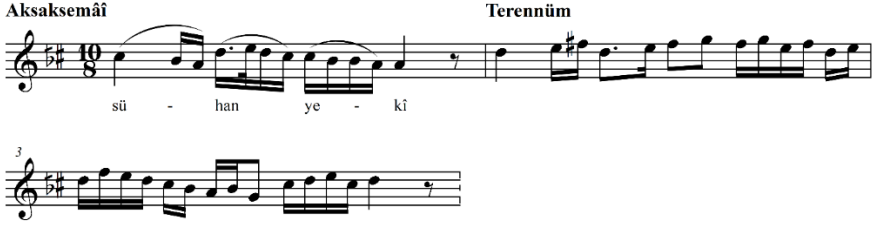
Üçüncü selâmda yer alan Aksaksemâî bölümlerinin (5+5) / 8'lik olarak iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde yazıldığı görülmektedir. İkinci ölçünün sonuna konulan çift çizgiyle usûlün tamamlandığı belirtilmektedir. İlgili görsel örnek aşağıdaki gibidir (Görsel 16).



Görsel 16. 52 numaralı defter Aksaksemâî usûlünün yazılışı

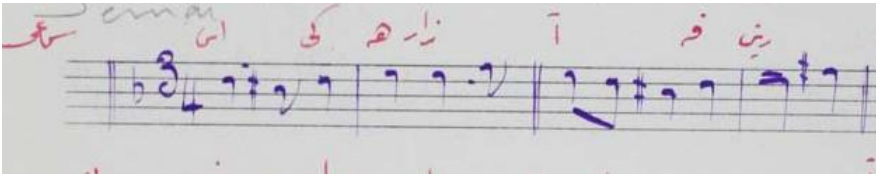
Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Müellifin uygulamaları doğrultusunda 16 numaralı görseldeki kesitin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre ve her bir Aksaksemâî usûlünün bir ölçü içerisinde yazılmış örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 17).



Görsel 17. AEU sistemine göre yapılmış çeviri örneği (Kişisel Arşiv).

Üçüncü selâmda yer alan Yürüksemâî bölümlerinin (3+3) / 4 şeklinde 6/4'lük olarak iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde kaleme alındığı görülmektedir. Usûlün bu kısımlarda bir mertebe daha ağır olarak 6/4'lük olarak kaleme alındığı söylenebilir. İkinci ölçünün sonuna konulan çift çizgiyle usûlün tamamlandığı belirtilmektedir. İlgili görsel örnek aşağıdaki gibidir (Görsel 18).



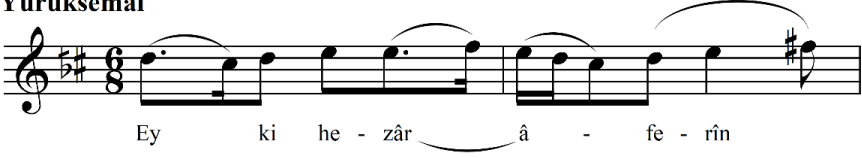
Görsel 18. 52 numaralı defter Yürüksemâî usûlünün yazılışı

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Müellifin uygulamaları doğrultusunda 18 numaralı görseldeki kesitin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sistemine göre 8'lik

mertebeyle, günümüzde icrâ edilen hâliyle, her bir Yürüksemâî usûlünün bir ölçü içerisinde yazılmış örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 19).

Yürüksemâî



Görsel 19. *AEU sistemine göre yapılmış çeviri örneği (Kişisel Arşiv).*

4. Sonuç ve Öneriler

Defter üzerinde ve içeriğinde müellif ile alakalı bir kayda rastlanmamıştır. Ancak defterin Muallim İsmâîl Hakkı Bey tarafından kaleme alınmış olması muhtemeldir.

Mevlevî Âyîni formu içerisinde yer alan, sazlar ile icrâ edilmek üzere bestelenmiş terennüm bölümlerinin defter içerisinde yer yer “terennüm” veya “aranağme” kelimeleri ile ifade edildiği saptanmıştır.

Defter içerisinde yer alan müzik yazısı günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine kısmen benzese de değiştirici işaretler ve usûllerin ölçü içerisine yazımı bakımından farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Eserlerin notaya alınımında genel olarak tek bir pestleştirici ve tizleştirici kullanıldığı bunların yanı sıra 1 komalık tizleştirici işaretin de yer yer farklı bir anlayışla, ifade biçimi olarak notalarda yer aldığı saptanmıştır. Genel itibarıyla segâh perdesinin doğal ses/perde olarak düşünülerek işaretsiz gösterildiği, bûselik perdesinin 1 komalık tizleştirici işaretle gösterildiği tespit edilmiştir.

Benzer müzik yazısı kullanım biçiminin aynı koleksiyon içerisinde yer alan diğer defterlerde de kullanıldığı aktarılmaktadır (Yörükçüoğlu, 2025, s. 1405, 1406).

Defterde usûl yazımında bazı mertebe farklılıklarının yer aldığı saptanmıştır. Ayrıca günümüzde kullanılan nota yazım biçiminden farklı olarak müellifin usûlü çeşitli sayılarda alt ölçülere bölerek ifade ettiği tespit edilmiştir. Alt ölçü bölümlerlerinin Devrikebîr gibi büyük usûllerde daha fazla sayıda olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bazı usûllerin iki alt ölçüye bölündüğü ve her bir alt ölçünün de kendi içerisinde ikiye bölündüğü tespit edilmiştir. İki alt ölçünün de ayrıca çift çizgiyle kapatıldığı saptanmıştır. Mertebe farklılıklarının ise metronom hızının daha yavaş veya hızlı düşünülerek notaya alınması sebebiyle ortaya çıktığı saptanmıştır.

4.1. Öneriler

Defter içerisinde yer alan Mevlevî Âyîni formundaki eserlerin ulaşılabilen farklı nüshalarla karşılaştırılması sonucunda alana yeni bulguların sunulması önemlidir. Ayrıca Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu bünyesinde yer alan diğer defterlerdeki Mevlevî Âyîni formundaki eserlerin de kendi içerisinde karşılaştırmalarının yapılması ve bu defterlerin tasnif edilerek araştırmacıların hizmetine sunulması önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Çevikoğlu, T. (2008). *Döndükçe Gönülde Aşk Tazelenir*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Çevikoğlu, T. (2010). *Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş Mevlevî Âyinlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Gölpınarlı, A. (1963). *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*. İstanbul: Yeni Matbaa.
- Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Küçük, S. (2003). *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Muallim İsmail Hakkı Bey (1927). *52 Numaralı Defter*. [Nota Defteri]. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu (Dosya Numarası TRT. MD. d. 52). Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, İstanbul.
- Uslu, R. (2008). İlk Folklor Derlemecilerinden İsmail Hakkı Bey Arşivinin Önemi. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 14(54), 152-172.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yörükçüoğlu, İ. (2017). *Buhûrîzâde Mustafâ İtrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin Elde Bulunan Beş Önemli Nüshasının Karşılaştırılarak İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yörükçüoğlu, İ. (2025). Bestekârı Yümnî Dede Olarak Kayıtlı Tebrîz Makâmında İki Kayıp Eser. *Turkish Studies*, 20(2), 1399-1417. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.79226>

//

Bölüm 6

GEOMETRİDEN MÜZİĞE: XENAKİS'İN POLYTOPOS VE GEOMETRİK YAPILARLA BESTECİLİK YAKLAŞIMI

Doç. Dr. Selin Oyan KÜPELİ¹

¹ Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-9102-1596>

GİRİŞ

Geometri ve müziğin iç içe geçtiği alanların keşfinde, Iannis Xenakis'in çalışmaları, geometrik yapıların müzikal besteyi şekillendirme ve dönüştürme gücünün derin bir kanıtı olarak öne çıkmaktadır. Bir mimar ve besteci olan Xenakis, matematiksel ve mimari ilkeleri kullanarak ses ve mekânın geleneksel anlayışlarını zorlayan eserler yaratmıştır. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri de "Polytopos" olarak bilinen iddialı multimedya enstalasyonlarıdır. Polytopos'lar, müzik, mimarlık ve ışığın radikal bir sentezini temsil ederek mekânsal ve işitsel deneyimlerin birleştiği kapsayıcı ortamlar oluşturmaktadır. Bu çalışma, Xenakis'in özgün bestecilik yöntemlerini, özellikle de geometrik yapıların müzikal çerçevesini nasıl temellendirdiğini incelemeyi amaçlamaktadır.

Geometrik kavramların müzikal dile nasıl etkin bir biçimde aktarılabilirliği sorunsalı, günümüz müzikolojisinde hâlâ keşfedilmeye açık bir alan olarak görülmektedir. Araştırmacılar, Xenakis'in çalışmalarının yalnızca stokastik olmadığını; aynı zamanda mekânsallaştırma ve görsel temsiliyet unsurlarını içerdiğini kabul etmeye başlamıştır. Kiourtsoglou (2017: 8), Xenakis'in müziğinin mekânsal doğasını ortaya çıkarmada grafiksel temsillerin özellikle *Diatope* gibi multimedya projelerinde kritik bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu bulgu, Xenakis'in geometrik düşüncelerinin hem mimari hem de müzikal çıktılarının temelini nasıl oluşturduğunu aydınlatmakta ve bu sanat alanlarının sınırları üzerine önemli bir sorgulama başlatmaktadır.

Ayrıca güncel literatür, Xenakis'in besteciliğe çok yönlü bir mercekten yaklaştığını; fiziği, matematiği ve sanatı birleştirdiğini ortaya koymaktadır. "Philips Pavilion" gibi eserlerde topolojik izomorfizmin yenilikçi kullanımı, kavramsal eskizlerden nihai uygulamaya dek süregelen doğuştan bir geometrik düzenin varlığını gözler önüne sermektedir (Kim vd., 2024: 2497). Görsel ve işitsel unsurların bu kesintisiz entegrasyonu, yalnızca geleneksel bestecilik tekniklerini devrimleştirmekle kalmaz, aynı zamanda sanatsal mecraların hiyerarşisinde evrimsel bir değişimi de önerir. Bu yaklaşımın yansımaları, müzikal algının dönüşümüyle ilgili tartışmalarda kendini göstermektedir. Solomos'un (2025) belirttiği üzere Xenakis'in "ses kütlesi" kullanımı, klasik yapılardan karmaşık, kütle-odaklı bestecilik tekniklerine geçiş sergiler. Bu dönüşüm, disiplinler arası iş birliği pratiklerinin yeniden düşünülmesini gerektirir ve sanatsal ifadenin yeniden tanımlandığı hibrit yaklaşımları teşvik eder.

Bu araştırmanın önemi, geometri, mimarlık ve müzik arasındaki boşlukları kapatabilme ve böylelikle aralarındaki yaratıcı etkileşimi daha derinlemesine kavrayabilme potansiyelinde yatmaktadır. Xenakis'in

Polytopos'larının yapısal temellerini inceleyerek bu çalışma, çoklu disiplinlerin kesişim noktaları ve bunların yenilik kapasitesi hakkında kritik soruları yanıtlamayı hedeflemektedir. Başlıca sorular arasında şunlar yer alacaktır: Xenakis'in geometrik yaklaşımı, ses tasarımıyla anlama biçimimizi nasıl şekillendiriyor? Bu disiplinler arası uygulamaların çağdaş besteciler için ne gibi etkileri olabilir? Bu sorulara yanıt aranarak hem akademik tartışmalara hem de müzik ve mimarlık alanındaki pratik uygulamalara katkı sağlama amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda Iannis Xenakis'in, geometrinin müzik bestesiyle entegrasyonunda öncü bir isim olarak bıraktığı miras, ses ve mekânın doğasına dair derin içgörüler sunmaktadır. Bu araştırma, onun yenilikçi yaklaşımlarını yöneten temel ilkeleri açığa çıkarmayı ve böylelikle görsel ile işitsel sanatların sentezi üzerine akademik diyalogu zenginleştirmeyi amaçlamaktadır.

Mimarlık ve Geometri: Xenakis'in Temel Arka Planı

Iannis Xenakis, mimarlık, matematik ve müzik kesişiminde önemli bir figür olarak öne çıkmaktadır. Özellikle Le Corbusier ile çalıştığı dönemde edindiği mimari ilkelere yoğun biçimde maruz kalması, bestecilik yaklaşımını derinden etkilemiştir. Le Corbusier ile birlikte çalışırken Xenakis, daha sonra müziğine aktardığı çeşitli geometrik ve matematiksel kavramları içselleştirmiştir. Bu dönem hem mimaride hem de seste mekânsal ilişkiler ve yapısal bütünlük üzerine yaptığı keşiflerle dikkat çekmiştir. Araştırmacılar, Xenakis'in müziklerinde geometrik düşüncüyü temel bir katman olarak kullandığını, böylece mimari mekân ile müzikal form arasındaki boşluğu doldurabildiğini vurgulamaktadır ("Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy [PDF, E-Book]", 2019).

Geometrinin Xenakis'in zihinsel çerçevesindeki önemi, matematiksel yapıların müzikal yapıları nasıl temellendirdiğine dair derin anlayışından izlenebilir. Matematiğin yalnızca müziği analiz etmek için bir araç değil, aynı zamanda yaratıcı süreçte biçimlendirici bir güç olduğu ileri sürülmüştür. Geometride yaygın olan simetri ve desen kavramları, tıpkı mimari yapıların biçim ve işlev aracılığıyla etkileyici mekânlar yaratması gibi onun ses ve sessizliği yenilikçi biçimde kullanımını etkilemiştir (Criste, 2018: 19; Milne, 2018). Xenakis müziği aracılığıyla soyut matematiksel fikirlerin, mimari mekânların uyandırdığına benzer duysal deneyimler yaratabileceğini göstermiştir. Bu da müzik ile mimarinin farklı sanat formları değil, birbirleriyle yakından ilişkili disiplinler olduğunu ortaya koymuştur (Leopold, 2006: 123; Bannan, 2025).

Mimari ve müzikal yapılar arasında dikkate değer bir paralellik

vardır; zira her ikisi de temelde unsurların mekânda düzenlenmesiyle ilgilidir. Müzikteki mekânsal düzenleme, mimari tasarımların fiziksel yerleşimine benzetilebilir. Araştırmacılar, Xenakis'in bestelerinin çoğunda fiziksel bir mekân algısı uyandıran geometrik konfigürasyonlar ve ses dokularını kullandığını tespit etmiştir. Örneğin *Metastasis*, mekânsal yapılanışında ve sesin mekânsallaştırılmasında, onun mimari etkilerini yansıtmaktadır ("Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy [PDF, E-Book]", 2019; Bannan, 2025). Bu disiplinlerarası yaklaşım yalnızca yenilikçi bestecilik tekniklerini kolaylaştırmakla kalmamış, aynı zamanda mimarideki yapısal bütünlük ile müziğin akışkanlığını birleştiren güçlü bir kavramsal çerçeve sayesinde işitsel deneyimi de zenginleştirmiştir (Milne, 2018; Christensen & Bjerno, 2024: 298).

Özetle, Xenakis'in özgün bestecilik yaklaşımı mimari eğitimi ve geometrik düşünceye derinden köklenmiştir. Le Corbusier ile yaşadığı deneyim, mekânı kavrayışına sağlam bir temel kazandırmış ve müziği, yapı, form ve duyuşal deneyimin karmaşık bir etkileşimi olarak algılamasını sağlamıştır. Mimari ilkeleri müzikal yenilikle sentezleyen Xenakis'in çalışmaları, bu alanlar arasındaki derin bağlantıları örnekler niteliktedir; geleneksel sınırları zorlayarak her iki sanat formunu da zenginleştirmiştir.

Polytopos Kavramı

"Polytopos" kavramı, müzik, matematik ve mimarlık kesişiminde öncü bir isim olan Iannis Xenakis'in sanatsal ve bestecilik felsefesinde merkezi bir öneme sahip olmuştur. Temelinde bir polytopos, çok boyutlu alanları kapsayan bir geometrik nesne olarak anlaşılabilir. Ses, geometri ve felsefenin kesiştiği bir çerçeve işlevi görür. Bu çalışma, Polytopos'un matematiksel ve felsefi arka planını ele almakta, Xenakis'in Polytope de Montréal ve Polytope de Cluny gibi projelerini incelemekte ve geometri, mekân ve ses arasındaki karmaşık ilişkiyi çeşitli akademik perspektifler aracılığıyla tartışmaktadır.

Matematiksel açıdan "Polytopos" terimi, poliedronların genelleştirilmiş bir biçimi olarak düşünülebilir ve yalnızca mekânsal boyutların ötesine, ses ve akustik özelliklerle ilgili soyut kavramlara uzanır. Mekânda sesin fiziksel temsili, altında yatan geometrik yapıyı önemli ölçüde yansıtabilmektedir. Örneğin araştırmalar, mimari tasarımlardaki geometrik konfigürasyonların sesin yayılımını ve işitsel deneyimleri etkileyebileceğini göstermiştir (Peters, 2015: 788; Nguyen vd., 2019: 5346). Ayrıca, belirli geometrik özelliklerin mekân içinde sesin emilimini ve dağılımını artırabileceğine dair bulgular da mevcuttur (Bradley vd., 2014: 1898).

Felsefi açıdan, Xenakis'in Polytopos anlayışı, bilim ve sanatın bütüncül bir entegrasyonunu yansıtmaktadır. Xenakis, geleneksel melodik yapılar yerine “kütle”yi önceliklendiren bir bestecilik yaklaşımına inanmış ve ses ve mekân içindeki matematiksel ilişkilerle şekillenen bir ses ortamını savunmuştur (Solomos, 2025: 1). “Ses bulutları” kavramı, müziğin doğrusal bir zaman dizisini takip etmemesi, bunun yerine mekânsal çevreyle dinamik olarak etkileşime girmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Harley, 2013: 122). Bu, geometrinin işitsel uyarıları biçimlendirdiği kesişim noktası, “mekânın sesin ayrılmaz bir parçası olduğu” savını destekleyerek işitsel ve mekânsal formlar arasındaki simbiyotik ilişkiyi vurgulamaktadır.

Xenakis'in Polytope de Montréal ve Polytope de Cluny gibi iddialı projeleri, teorik temellerini pratik tasarımda somutlaştırmaktadır. Örneğin Polytope de Montréal'de, mimari yapıyı akustik özellikleri dinamik olarak manipüle etmek için kullanarak etkileşimli bir ses ortamı yaratmıştır. Tasarımda, ses ve dinleyici arasındaki etkileşimi kolaylaştıran dikdörtgensel olmayan geometriler kullanılmış, böylece müzikte “mekânsallaştırma” kavramı güçlendirilmiştir (Harley, 2013: 122). Öte yandan Polytope de Cluny, hem bir konser salonu hem de keşif amaçlı bir akustik heykel olarak işlev görmüş; tasarlanan geometriler aracılığıyla, sesin mekânsal algısına dair farklı deneyimler mümkün kılınmıştır.

Özetle, Polytopos kavramı, geometri, mekân ve ses arasındaki etkileşimle derin bir ilişkiyi ifade eder. Xenakis'in çalışmaları, matematiksel düşüncenin sanatsal ifadeye uygulanabilirliğinin bir kanıtı olarak öne çıkar ve bu alanlar arasındaki bağlantıların, yenilikçi müzikal ve mekânsal deneyimlere yol açabileceğini gösterir. Bu disiplinlerin entegrasyonu yalnızca işitsel alanları zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda sesin tanımlı geometrik mekânlarda nasıl kavramsallaştırıldığı ve deneyimlendiğine dair anlayışı da genişletir.

Matematik ve Estetik: Düzen ile Kaos Arasında

Xenakis'in müzikte matematiği bütünleştirme biçimi çığır açıcı olarak tanımlanmış ve geleneksel serializmden uzaklaşarak “kütle” ve stokastik yöntemlerle karakterize edilen yeni bir ses evrenine yönelmesine yol açmıştır (Solomos, 2025: 1; Amiot, 2022: 7). Ses yapılarını tanımlamak için karmaşık matematiksel modellerden yararlanması, armoni ve ritme dair yerleşik anlayışları sorgulayan yeni bir müzikal örgütlenme biçimi yaratmıştır. Yapısal kompozisyon ile kendiliğinden ifade arasındaki bu gerilim, “müziğin bir mimarlık biçimi” olduğu düşüncesinde somutlaşmakta; burada ses malzemeleri, mimari formlara benzer biçimde işlenmektedir (Manaris, 2024: 635). Düzen ile kaos arasındaki ilişki, Xe-

nakis'in ses parçacıklarının etkileşimlerini olasılık yasalarıyla yönetmesinde kendini gösterir; bu sayede eserlerinde hem öngörülebilirlik hem de rastlantısallık aynı anda var olur (Besada, 2022; Roads, 2024: 414).

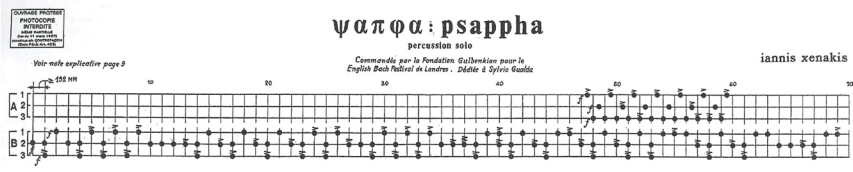


Şekil 1. Metastaseis partiyon1

Geometrik Düzenin Sanatsal Kaosa Dönüşümü

Xenakis, bestecilik süreçlerini şekillendirmek için geometrik kavramlardan yararlanmıştı. Mimari çizimlere benzeyen grafik partiyonları bu bağlantıyı çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Bu partiyonlar yalnızca nota yazım araçları değil, aynı zamanda müzikal fikirlerin görsel temsilleri olarak işlev görerek sesin estetik nitelikleri ile geometrik kesinliği bir araya getirmektedir (Besada, 2020; Kiourtsoglou, 2017: 8). Bu yapısal geometrilerin sesin “kaotik” alanlarına dönüşümü, özellikle *Du-elve Psappha* gibi eserlerinde belirgindir; burada yapılandırılmış girdi, dinleme deneyiminde öngörülemez ve dinamik çıktılara dönüşmektedir (Michalakos, 2021: 78; Bökesoy & Pape, 2003: 33). Bu dönüşüm, dinleyicilerin geometrik olarak düzenlenmiş gibi görünen bir yapı içinde kaotik unsurlarla etkileşime girmeleri için özgün bir yol açmaktadır (Besada, 2020).

1 <https://www.nkoda.com/instrument?ref=19d78e33-7e16-42e9-a16d-3ab14d595cf9>



Şekil 2. *Psappa* (ilk 70 vuruş) Iannis Xenakis (Besada vd., 2021: 9)

Matematiksel Soyutlama ile Müzikal Estetik Arasında Köprü

Xenakis'in müzik teorisi ve müzikolojiye katkısı, matematiksel soyutlama ile duygusal sanatsal ifade arasındaki köprüyü kurmasında özellikle önemlidir. Onun "işitsel mimarlık" kavramı, bu köprüyü kavramsallaştırarak ses unsurlarının hem işlevsel hem de ifade edici roller üstlendiğini ileri sürer (Amiot, 2022; Friedman, 2024). Bu durum, müziksel algıya ilişkin çalışmalarda da görüldüğü üzere müziğin yapısal niteliklerinin dinleyicilerdeki duygusal tepkileri etkilediğini ortaya koymaktadır (Dean & Bailes, 2014: 108; Besada vd., 2021: 1). Bu bakış açısıyla Xenakis'in müziği, matematiğin sanatsal niyet ve ifade biçimlerini şekillendirmedeki çift yönlü rolünü örnekleyen derin duygusal ve estetik deneyimler uyandırmaktadır. Ayrıca, Xenakis'in stokastik süreçlere başvurması hem kuramsal bir bestecilik yeniliği hem de dinleyici etkileşimini rastlantısallık aracılığıyla güçlendiren bir yöntem olarak görülebilir. Bu durum, yapılandırılmış bir bağlam içinde doğaçlama sanatı biçiminde işleyen bir bestecilik süreci yaratır (Manaris, 2024; Di Scipio, 2004: 173). Bu tür yaklaşımlar, matematiksel ilkelerin müzikte estetik deneyimleri nasıl biçimlendirebileceğine dair daha geniş bir incelemeyi teşvik etmektedir.

Xenakis'in Müzik Teorisi ve Müzikolojiye Katkısı

Xenakis'in yenilikçi yaklaşımı, bestecilik uygulamalarına dair yeni yorumları teşvik ederek müzik teorisi ve müzikolojide bir paradigma değişimine yol açmıştır. Matematiksel modelleri kullanımı, sonraki kuşak bestecileri etkilemiş ve matematik, müzik ve psikoakustik arasındaki kesişim alanlarında akademik araştırmaları teşvik etmiştir (Amiot, 2022; Roads, 2024). Onun eserlerinin müzik eğitimi, bestecilik uygulamaları ve ses teknolojisi alanlarında hâlâ güncelliğini koruması, katkılarının kalıcılığını vurgulamaktadır.

Algoritmik müzik besteciliğinin öncülerinden biri olarak Xenakis, matematiği deneyimsel ses sanatıyla bütünleştirerek modern müzik çerçevelerinde yankı bulan disiplinlerarası araştırmalara zemin hazırlamıştır (Manaris, 2024; Besada, 2022). Onun yenilikçi yöntemleri, müzik,

matematik ve sanatsal deneyim arasındaki geleneksel sınırların yeniden düşünülmesini zorunlu kılmakta ve müzikolojiyi yeni perspektifler ve yöntemlerle zenginleştirmektedir.

Xenakis'in eserlerinde matematik ile estetiğin etkileşimi, düzen ve kaosun canlı bir müziksel biçimde birleştiği zengin bir dokuyu somutlaştırır. Onun mirası, katı teorik hesaplama ile akışkan ve duygusal müzik dünyası buluştuğunda ortaya çıkan verimli olanakların bir kanıtıdır.

Geometrik Yapılar ve Müzikal Formlar

Iannis Xenakis'in bestecilik yaklaşımının incelenmesinde, özellikle geometrik yapılar ve müzikal formlar bağlamında, onun matematik, mimarlık ve müziği nasıl sentezlediğini kavramak büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, stokastik süreçler, algoritmik kompozisyon ve geometrik kuramın müzikal yapılara yansması gibi dikkate değer çerçeveler ortaya çıkmaktadır.

Xenakis'in stokastik tekniklere başvurusu, müziğin matematiksel çerçeveler aracılığıyla inşa edilebileceğine dair inancını yansıtır ve bu yaklaşım, dinleyicinin deneyimini farklı zamansallıklar ve öngörülemezlik aracılığıyla zenginleştirir. Friedman'ın (2024) vurguladığı üzere, öngörüye dayalı dinlemede ortaya çıkan bu tür bir yönelim kaybı, Xenakis'in stokastik eserlerinin ayırt edici özelliği olan postmodern yüce duygusunun merkezinde yer almaktadır. Bu teknikler aracılığıyla Xenakis, müzikte zaman ve yapı kavramlarını yeniden çözümleyerek, standart beklentileri aşan işitsel deneyimler üretmiştir. Bunun yanı sıra, Xenakis'in algoritmik kompozisyon alanındaki öncü rolü, onun mimarlık ile müzik arasındaki karşılıklı bağıntıya olan inancını yansıtır. Manaris'e (2024) göre Xenakis, matematiksel ilkelerden beslenen algoritmik süreçleri eserlerine dahil ederek, yapılandırılmış rastlantısallık ve karmaşık örgütlenme ile tanımlanan avangart eserler ortaya koymuştur. Rastlantısallık ile düzen arasındaki bu etkileşim, Xenakis'in geleneksel serializme karşı bir yanıt olarak geliştirdiği ve olasılıksal ile deterministik yöntemleri bir araya getirerek müzikal formu şekillendirdiği elek kuramında somutlaşmaktadır (Besada, 2022). Bununla birlikte, elek kuramının ne ölçüde deterministik olarak sınıflandırılması gerektiği konusunda tartışmalar devam etmekte olup, kuramın kökeninde belirli ölçüde indeterminizmle yürütülen bir diyalog yer almaktadır.

Matematik ile müzik arasındaki ilişki, özellikle geometri aracılığıyla, Xenakis'in müzikal formlarını nasıl inşa ettiğini anlamak açısından da kritik bir yere sahiptir. Criste'in (2018: 19) belirttiği üzere, geometri ve grup teorisi gibi matematiksel nesne ve çerçevelerin uygulanması;

ölçekler, aralıklar ve ritimler gibi müzikal yapıların modellenmesine temel sağlamaktadır. Bu matematiksel altyapı, müzikal formların matematiksel akıl yürütmeden ayrı değil, onunla zenginleşmiş olduğunu göstermekte ve Xenakis'in yenilikçi ses manzaralarını tanımlayan bütüncül bir etkileşim yaratmaktadır.

Geometrik şekillerin bestecilikteki yansımasına ilişkin olarak Lidin'in (2023: 144) "harmonik şekiller" kavramı, müzikal bağlamda hem analitik hem de yaratıcı işlevlere sahiptir. Bu yaklaşım, simetri, oran ve form gibi geometrik kavramların yalnızca armonik yapıyı yönlendirmekle kalmayıp aynı zamanda Xenakis'in eserlerinde elde etmeye çalıştığı mimari ses dokusunu da etkilediğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, Xenakis'in mimari duyarlılıklarının onun müzikal diliyle nasıl bütünleştiğini incelemek, bestecilik stratejilerine dair önemli bir bakış açısı sunar. Müzikal ilkelerin mekânsal konfigürasyonlara dönüştürülmesi, ses ile görsel mimarlık arasındaki ilişkiyi tartışan çalışmalarda ele alınmış olup, bu tür disiplinlerarası projeler Xenakis'in ve onun çizgisindeki bestecilerin müziği mekânsal varlıklar olarak nasıl görselleştirdiğini örneklemektedir (Leopold, 2006: 123; Christensen & Schnabel, 2008: 503). Bu yaklaşım, işitsel deneyimi görsel boyutla da zenginleştirmektedir.

Iannis Xenakis'in yenilikçi bestecilik yaklaşımı, geometrik yapılar ile müzikal formları bütünleştirerek estetik açıdan önemli bir deneyim yaratmakta ve müzikal anlayışın geleneksel yollarına meydan okumaktadır. Stokastik süreçler, algoritmik düşünme ve geometrik çerçeveleri kullanarak, yalnızca müzikle işitsel etkileşimimizi yeniden biçimlendirmekle kalmaz, aynı zamanda sanat, matematik ve mimarlık arasındaki derin bağlantıları sorgulamaya da davet eder.

Çokyüzlü Yapılar ve Grafik Notasyonun Kompozisyona Etkisi

Geometrik yapılar ile müzikal kompozisyonun kesişimi, özellikle Iannis Xenakis'in *Polytopos* adlı eseri ve geometrik notasyon uygulamalarında dikkate değer bir ifade alanı bulmaktadır. Xenakis, mimari kavramları müziğe entegre etmede öncü olmuş, bestecilik metodolojisini şekillendirmek için karmaşık matematiksel teorilerden yararlanmıştır. Bu sentez, ses ile geometriyi bir araya getirerek yenilikçi müzikal deneyimlerin ortaya çıkmasını sağlamış ve tıpkı mimari formların fiziksel mekânla etkileşimde bulunması gibi, müzikal kompozisyonların da mekânsal ve geometrik nitelikler sergileyebileceğini göstermiştir (Fischer & Wortmann, 2022).

Xenakis'in *Polytopos* eseri, müzikal formların geometrik modellerden doğabileceği yönündeki felsefesini örneklendirir. Mimari tasarımda tipik

olarak kullanılan hiperbolik paraboloid yüzeylerin kullanımı, onun hem yapısal bütünlüğe hem de müzikte duygusal etkiye bağlılığını göstermektedir (Fischer & Wortmann, 2022). Mimari geometrinin sesle kurduğu bu ilişki, benzer şekilde ses yönlendirme (voice-leading) ve tonal yapılanma ilkelerinde de görülür; burada geometrik modeller armonik ilişkileri ve gerilimleri temsil edebilmektedir (Callender vd., 2008: 346; Yust, 2015: 121). Bu çerçevelerde mesafe ve hareket kavramları, dinleyicilerin karmaşık müzikal eserlerle etkileşime girdiklerinde gerçekleştirdikleri bilişsel haritalamayı vurgular. Böylece geometrik şekil ile işitsel deneyim arasındaki etkileşim, müzikte mekânsal ilişkilerin anlaşılmasını derinleştirmektedir (Yust, 2015: 121). Bunun yanı sıra, çağdaş kompozisyonda geometrik notasyonun uygulanışı Xenakis'in yaklaşımını pekiştirmektedir. Kojs'un belirttiği üzere grafik partiyonlar, hareket, kontur ve jesti daha doğrudan ifade eden görsel temsiller sunarak geleneksel notasyon yöntemlerinin ötesine geçmektedir (Kojs, 2011: 65). Eylem temelli bu yaklaşım, Xenakis'in vizyonu ile uyumlu olup, icranın fiziksel boyutunun ve farklı grafiksel yapılardan doğan yorum olanaklarının önemini vurgulamaktadır. Dahası, müziğin geometrik analizi, müzik algısı ve bilgi erişimi alanına da uzanmaktadır. Tonnetz'in ve onun genelleştirilmiş biçimlerinin incelenmesi, müziğin geometrik mekânlara haritalanabileceğini ortaya koymakta ve akorlar ile armonik ilerlemeler arasındaki ilişkiler hakkında daha derinlemesine bir anlayış sunmaktadır (Tymoczko, 2012: 1; Yust, 2020). Bu geometrik yapılandırma, yalnızca beste sürecine katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda müzikal kalıpları ve benzerlikleri anlamamızı da geliştirir; böylece geleneksel olarak daha çok öznel ya da ifade odaklı görülen deneyimlere matematiksel bir temel kazandırır (Toussaint, 2010: 2; Bergomi vd., 2016: 88). Bu nedenle, müzikal kompozisyon ile geometrik yapıların kesişimi yalnızca bestecilik sürecini zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda müziği anlamaya yönelik analitik araçları da genişletir.

Xenakis'in eserlerinde, özellikle *Polytopos*'ta görüldüğü üzere, geometri ile müzik arasındaki etkileşimin incelenmesi, yalnızca müziğin nasıl tasarlanabileceğine dair değil, aynı zamanda sesin mekânsal konfigürasyonlar içinde işlendiğinde nasıl farklı yorumların ortaya çıkabileceğine dair zengin bir çerçeve sunmaktadır. Bu karmaşık etkileşim hem bestecilik hem de dinleme deneyimlerini dönüştürmekte, geometrik formlar ile müzikal ifadeler arasındaki içsel ilişkilerin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

“Metastaseis” ve “Nomos Alpha” Gibi Eserlerde Geometrik Dönüşümler

Anco & Asadi'nin (2009: 23) “*Quaternionic soliton equations from Hamiltonian curve flows in $\{H\} \times \{P\}^n$* ” başlıklı çalışması, Xenakis'in bestelerinde kullandığı geometrik dönüşümlerin anlaşılmasına yönelik önemli çıkarımlar sunmaktadır. Yazarlar, kuaterniyonik projektif uzay HP_n/HP_n içinde geometrik eğri akışlarından kuaterniyonik soliton denklemlerini ve bunların Hamiltonyen yapısını türetmektedir. Bu geometrik yaklaşım, Xenakis'in *Metastaseis* ve *Nomos Alpha* gibi eserlerinde kullandığı çeşitli geometrik yapılar ve dönüşümlerin incelenmesine uygulanabilir.

Anco & Asadi'nin (2012: 1) “*Symplectically invariant soliton equations from non-stretching geometric curve flows*” başlıklı diğer bir makalesi ise, geometrik eğri akışları ile tümleşik sistemler arasındaki ilişkiyi daha kapsamlı biçimde ele almaktadır. Yazarlar, eğilmez (non-stretching) geometrik eğri akışlarının Öklidyen geometrilerin eğrilmiş genellemelerinde nasıl semplektik olarak değişmez soliton denklemlerine yol açtığını göstermektedir. Bu çalışma, Xenakis'in kompozisyonlarında uyguladığı geometrik dönüşümlerin analizine yönelik bir çerçeve sunmaktadır.

Anco vd., (2015: 2) “*Integrable systems with unitary invariance from non-stretching geometric curve flows in the Hermitian symmetric space $Sp(n)/U(n)$* ” başlıklı çalışması da dikkate değerdir. Bu çalışma, Hermitçi simetrik uzaylarda geometrik eğri akışları ile tümleşik sistemler arasındaki ilişkiyi araştırmakta ve Xenakis'in bestelerinde sıklıkla görülen Hermitçi yapıların analizine yönelik önemli katkılar sunmaktadır.

Benzer şekilde, Ahmed vd., (2018: 1) “*Unitarily-invariant integrable systems and geometric curve flows in $SU(n+1)/U(n)$ and $SO(2n)/U(n)$* ” başlıklı makalesi özellikle önemlidir. Bu çalışmada, belirli Hermitçi simetrik uzaylardaki geometrik eğri akışlarından yeni tümleşik sistemler türetilmiştir. Yazarların bulguları, Xenakis'in eserlerinde kullandığı geometrik dönüşümlerin analizinde, özellikle de bu dönüşümlerin tümleşik sistemler ve üniter değişmezlik ile bağlantıları açısından yararlanılabilecek bir temel sağlamaktadır.

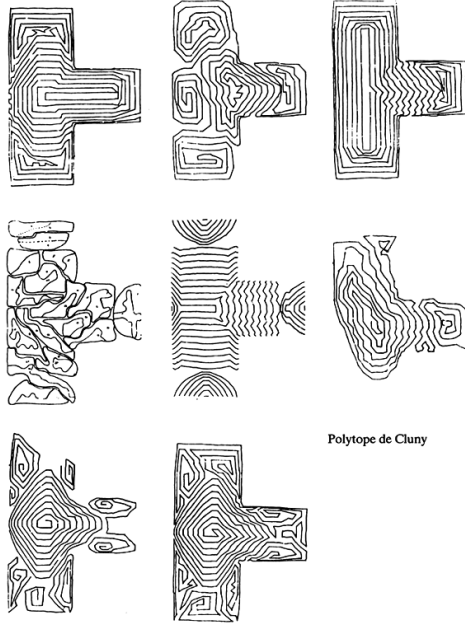
Sonuç olarak, Anco & Asadi (2009), Anco & Asadi (2012), Anco vd., (2015) ve Ahmed vd., (2018) tarafından sunulan çalışmalar, Xenakis'in *Metastaseis* ve *Nomos Alpha* gibi eserlerinde kullandığı geometrik dönüşümlerin anlaşılması için güçlü bir kuramsal temel oluşturmaktadır. Bu kaynaklar, geometrik eğri akışları, tümleşik sistemler, Hermitçi simetrik uzaylar ve çeşitli geometrik dönüşümler arasındaki ilişkileri

inceleyerek Xenakis'in bestecilik yaklaşımıyla doğrudan bağlantılıdır. Öte yandan, Morehead & Chen (2021: 9) ile Lobo & Carvalho (2019: 1) çalışmaları, Xenakis'in eserlerindeki geometrik dönüşümlerin analiziyle ilgili çıkarımları desteklemediği için bu bağlamda değerlendirmeye alınmamıştır.

Sesin Uzamsal Organizasyonu ve Mimari Akustik Etkiler

Xenakis'in mimari akustiklere dair bilgisi, kompozisyon yaklaşımında belirleyici bir rol üstlenmiştir (Besada vd., 2021: 1). Sanatçı, bir performans mekânının büyüklüğü, biçimi ve malzemeleri gibi fiziksel özelliklerin sesin algılanışını ve deneyimlenişini derinden etkileyebileceğini fark etmiştir (Ryzhinsky, 2023: 47). *Polytope de Cluny* gibi eserlerinde Xenakis, performans mekânının akustik özelliklerini bilinçli bir şekilde kullanarak özgün mekânsal ve zamansal etkiler yaratmıştır (Giannakis, 2006: 297).

Mimari ilkeleri ve akustik olguları eserlerine dahil ederek Xenakis, dinleyiciye güçlü bir fiziksel varlık ve bedensel deneyim hissi kazandırmayı başarmıştır (Nelson, 2024: 501). Ses kaynaklarının mekânsal dağılımı, yankılanma ve diğer akustik özelliklerin kullanımı ile görsel ve işitsel unsurların bütünleşmesi, onun eserlerine kapsayıcı ve çok duyulu bir nitelik kazandırmıştır (Crowley, 2023: 22-23).



Şekil 3. *Polytope de Cluny* için Xenakis'in tasarımı (Capanna, 2001: 23)

SONUÇ

Iannis Xenakis, mimarlık, matematik ve bilgisayar bilimindeki uzmanlığını devrim niteliğindeki müzikal kompozisyonlarına kesintisiz bir biçimde entegre eden öncü bir bestecidir. Onun özgün kompozisyon yaklaşımı, geometri, mimarlık ve akustiğe dair bilgisinde derinlemesine köklenmektedir. Xenakis'in kompozisyon sürecinin temel unsurlarından biri, müzikal eserlerinde polytopal ve diğer geometrik formları yapıtaş olarak kullanımı olmuştur (Kiourtsoglou, 2017; Pimienta, 2024). Mimari tasarımdan ilham alan Xenakis, sıklıkla Le Corbusier gibi tanınmış mimarlarla iş birliği yaparak ses, ışık ve mekânı bütünleştiren multimedya projeleri gerçekleştirmiştir (Kiourtsoglou, 2017; Pimienta, 2024: 362; Kato, 2024: 715). Onun sesin grafiksel ve diyagramatik temsillerini yenilikçi biçimde kullanımı, disiplinlerarası yaklaşımını daha da belirginleştirmiş; görsel, mekânsal ve işitsel alanların kesişimlerini keşfetmesine olanak tanımıştır (Besada, 2020; Beilharz, 2004: 5).

Xenakis'in eserleri, aynı zamanda, olasılık teorisi, stokastik süreçler ve oyun teorisinin öncü bir biçimde kullanımını da içermektedir. Sanatçı, bu yöntemleri kullanarak karmaşık, öngörülemez ve sıklıkla kaotik müzikal yapılar üretmiştir (Manaris, 2024; Arsenault, 2002: 58; DeLio, 1987: 143). "Kontrollü rastlantısallık" olarak tanımladığı bu yaklaşım, geleneksel müzikal biçim ve yapı anlayışlarını sorgulamasına ve dönüştürmesine imkân tanımıştır (Scipio, 2023; Dabek, 2019: 75-76).

Xenakis'in etkisi, UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu) sistemi gibi çeşitli bilgisayar müziği sistemleri ve araçlarının gelişiminde de görülmektedir. Sanatçı bu sistemi, grafiksel temsillerin sese dönüştürülmesini kolaylaştırmak amacıyla tasarlamıştır (Nelson, 2024: 501; Bourotte & Delhay, 2013: 134; Bourotte, 2024: 517). Bu teknolojik yenilikler yalnızca bestecilere yeni yaratıcı imkânlar sunmakla kalmamış, aynı zamanda müzik besteleme sürecini demokratikleştirerek daha geniş bir kitlenin bu sanatla etkileşim kurmasını mümkün kılmıştır (Nelson, 2024).

Xenakis'in mirası yalnızca müzikal kompozisyonlarıyla sınırlı değildir; onun disiplinlerarası yaklaşımı, mimarlık, bilgisayar bilimi ve görsel sanatlar dâhil olmak üzere çeşitli alanlarda kalıcı bir etki bırakmıştır (Scipio, 2023; Fischer & Wortmann, 2022; Beilharz, 2004). Onun çalışmaları, bestecilerden sanatçılara ve araştırmacılara kadar birçok kuşağı farklı disiplinlerin kesişimlerini keşfetmeye ve yaratıcı ifadenin sınırlarını zorlamaya teşvik etmiştir (Manaris, 2024; Herremans vd., 2017: 1). Iannis Xenakis'in geometri, matematik ve bilgisayar bilimini

bütünleştiren öncü kompozisyonları, müzik ve sanat dünyasında silinmez bir iz bırakmıştır. Onun yenilikçi kompozisyon yaklaşımı, ileri teknolojileri kullanımı ve disiplinlerarası iş birlikleri, yeni kuşak sanatçılar ve düşünürler için yaratıcı ifadenin zengin ve çeşitli olanaklarını keşfetmenin yolunu açmıştır. Xenakis'in bu farklı disiplinleri yenilikçi biçimde bütünleştirmesi, çağdaş müzik alanında kalıcı bir etki bırakmış ve yeni kuşak besteciler ile ses sanatçıları için ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Ahmed, A., Anco, S. C., & Asadi, E. (2018). Unitarily-invariant integrable systems and geometric curve flows in $SU(n + 1)/U(n)$ and $SO(2n)/U(n)$. *Journal of Physics A: Mathematical and Theoretical*, 51(6), 065205. <https://doi.org/10.1088/1751-8121/aaal93>
- Amiot, E. (2022). Iannis Xenakis's lasting legacy in mathematics of music. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII Performing Arts*, 15(64/1), 7–18. <https://doi.org/10.31926/but.pa.2022.15.64.1.1>
- Anco, S. C., & Asadi, E. (2009). Quaternionic soliton equations from Hamiltonian curve flows in $\mathbb{H}P^n$. *Journal of Physics A: Mathematical and Theoretical*, 42(48), 485201. <https://doi.org/10.1088/1751-8113/42/48/485201>
- Anco, S. C., & Asadi, E. (2012). Symplectically invariant soliton equations from non-stretching geometric curve flows. *Journal of Physics A: Mathematical and Theoretical*, 45(47), 475207. <https://doi.org/10.1088/1751-8113/45/47/475207>
- Anco, S. C., Asadi, E., & Dogonchi, A. (2015). Integrable systems with unitary invariance from non-stretching geometric curve flows in the Hermitian symmetric space $Sp(n)/U(n)$. *International Journal of Modern Physics: Conference Series*, 38, 1560071. <https://doi.org/10.1142/s201019451560071x>
- Arsenault, L. M. (2002). Iannis Xenakis's *Achorripsis*: The matrix game. *Computer Music Journal*, 26(1), 58–72. <https://doi.org/10.1162/014892602753633542>
- Bannan, N. (2025). Review of Kanach, S., & Nelson, P. (Eds.). (2024). *Meta-Xenakis: New perspectives on Iannis Xenakis's life, work, and legacies*. Open Book Publishers. *Journal of Creative Music Systems*, 9(1). <https://doi.org/10.5920/jcms.1677>
- Beilharz, K. A. (2004). Designing generative sound for responsive 3D digital environment interaction. In *Proceedings of the International Conference on Computer-Aided Architectural Design Research in Asia* (pp. 741–758). <https://doi.org/10.52842/conf.caadria.2004.741>
- Bergomi, M. G., Baratè, A., & Di Fabio, B. (2016). Towards a topological fingerprint of music. In *Lecture Notes in Computer Science* (pp. 88–100). https://doi.org/10.1007/978-3-319-39441-1_9
- Besada, J. L. (2020). Visualizing sound, hearing diagrams: On the creative process of *Syrmos* by Iannis Xenakis. In *Lecture Notes in Computer Science* (pp. 162–166). https://doi.org/10.1007/978-3-030-54249-8_13
- Besada, J. L., Barthel-Calvet, A., & Cánovas, C. P. (2021). Gearing time toward musical creativity: Conceptual integration and material anchoring in Xenakis' *Psappha*. *Frontiers in Psychology*, 11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.611316>
- Besada, J. L. (2022). Xenakis' sieve theory. *Music Theory Online*, 28(2). <https://doi.org/10.30535/mt.28.2.2>

- Bökesoy, S., & Pape, G. (2003). StOchos: Software for real-time synthesis of stochastic music. *Computer Music Journal*, 27(3), 33–43. <https://doi.org/10.1162/014892603322482510>
- Bourotte, R. (2024). UPISketch. In *Open Book Publishers* (pp. 517–536). <https://doi.org/10.11647/obp.0390.33>
- Bourotte, R., & Delhay, C. (2013). Learn to think for yourself: Impelled by UPIC to open new ways of composing. *Organised Sound*, 18(2), 134–145. <https://doi.org/10.1017/s1355771813000058>
- Bradley, D. T., Müller-Trapet, M., Adelgren, J., & Vorländer, M. (2014). Effect of boundary diffusers in a reverberation chamber: Standardized diffuse field quantifiers. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 135(4), 1898–1906. <https://doi.org/10.1121/1.4866291>
- Callender, C., Quinn, I., & Tymoczko, D. (2008). Generalized voice-leading spaces. *Science*, 320(5874), 346–348. <https://doi.org/10.1126/science.1153021>
- Capanna, A. (2001). Iannis Xenakis: Architect of Light and Sound. *Nexus Network Journal*, 3(1), 19–26. <https://doi.org/10.1007/s00004-000-0003-4>
- Christensen, P., & Schnabel, M. A. (2008). Spatial polyphony: Virtual architecture generated from the music of J.S. Bach. In *Proceedings of the International Conference on Computer-Aided Architectural Design Research in Asia* (pp. 501–509). <https://doi.org/10.52842/conf.caadria.2008.501>
- Christensen, E. and Bjerno, L. (2024). 18. Iannis Xenakis's Pithoprakta: A Phenomenological Approach. *Meta-Xenakis: New Perspectives on Iannis Xenakis's Life, Work, and Legacies*, 297–318. <https://doi.org/10.11647/obp.0390.20>
- Criste, C. (2018). Music and mathematics: Some remarks on the ideas of space and form. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philosophia*, 63(2), 19–30. <https://doi.org/10.24193/subbphil.2018.2.02>
- Crowley, E. (2023). Structural properties of multi-octave scales. <https://doi.org/10.20868/upm.thesis.74291>
- Dabek, K. (2019). Idee determinizmu i indeterminizmu w twórczości Iannis Xenakisa i Györgyego Ligetiego na przykładzie *Pithoprakta* oraz *Clocks and Clouds*. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 40(1), 75–103. <https://doi.org/10.4467/23537094kmmuj.19.003.10438>
- Dean, R. T., & Bailes, F. (2014). Influences of structure and agency on the perception of musical change. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 24(1), 103–108. <https://doi.org/10.1037/pmu0000034>
- DeLio, T. (1987). Structure and strategy: Iannis Xenakis' *Linaia-Agon*. *Interface*, 16(3), 143–164. <https://doi.org/10.1080/09298218708570498>
- Di Scipio, A. (2004). The orchestra as a resource for electroacoustic music: On some works by Iannis Xenakis and Paul Dolden. *Journal of New Music Research*, 33(2), 173–183. <https://doi.org/10.1080/0929821042000310649>
- Exploring Xenakis: Performance, practice, philosophy** [PDF, e-book]. (2019). Vernon Press eBooks. <https://doi.org/10.54094/b-f0792890ce>

- Fischer, T., & Wortmann, T. (2022). Algebraic analysis and reconstruction of the Philips Pavilion's hyperbolic paraboloid surfaces. *International Journal of Architectural Computing*, 20(1), 61–75. <https://doi.org/10.1177/14780771221082253>
- Friedman, N. (2024). Iannis Xenakis's philosophy of music, stochastics, and the postmodern sublime. In *Open Book Publishers* (pp. 157–166). <https://doi.org/10.11647/obp.0390.11>
- Giannakis, K. (2006). A comparative evaluation of auditory-visual mappings for sound visualisation. *Organised Sound*, 11(3), 297–307. <https://doi.org/10.1017/s1355771806001531>
- Harley, M. (2013). From point to sphere: Spatial organization of sound in contemporary music (after 1950). *Canadian University Music Review*, 13, 123–144. <https://doi.org/10.7202/1014300ar>
- Herremans, D., Chuan, C., & Chew, E. (2017). A functional taxonomy of music generation systems. *ACM Computing Surveys*, 50(5), 1–30. <https://doi.org/10.1145/3108242>
- Kato, K. (2024). Meta-Xenakis concert at Suntory Hall, Tokyo. In *Open Book Publishers* (pp. 715–716). <https://doi.org/10.11647/obp.0390.45>
- Kiourtsoglou, E. (2017). An architect draws sound and light: New perspectives on Iannis Xenakis's *Diatope* and *La Légende d'Eer* (1978). *Computer Music Journal*, 41(4), 8–31. https://doi.org/10.1162/comj_a_00437
- Kim, T., Hayakawa, S., & Taji, T. (2024). Study on diagram of works of Iannis Xenakis (Part 1): Morphology in architecture Philips Pavilion. *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, 89(826), 2497–2508. <https://doi.org/10.3130/aija.89.2497>
- Kojs, J. (2011). Notating action-based music. *Leonardo Music Journal*, 21, 65–72. https://doi.org/10.1162/lmj_a_00063
- Leopold, C. (2006). Sound–sights: An interdisciplinary project. *Nexus Network Journal*, 8(1), 123–131. <https://doi.org/10.1007/s00004-006-0012-z>
- Lidin, F. (2023). Harmonic shapes. *Svensk Tidskrift För Musikforskning / Swedish Journal of Music Research*, 109–145. <https://doi.org/10.58698/stm-sjm.v104.13669>
- Lobo, I. P., & Carvalho, G. G. (2019). The geometry of null-like disformal transformations. *International Journal of Geometric Methods in Modern Physics*, 16(11), 1950180. <https://doi.org/10.1142/s0219887819501809>
- Manaris, B. (2024). The algorithmic music of Iannis Xenakis – What's next? In *Open Book Publishers* (pp. 635–660). <https://doi.org/10.11647/obp.0390.40>
- Michalakos, C. (2021). Designing musical games for electroacoustic improvisation. *Organised Sound*, 26(1), 78–88. <https://doi.org/10.1017/s1355771821000078>
- Milne, A. (2018). Linking sonic aesthetics with mathematical theories. In *Oxford University Press eBooks*. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190226992.013.6>

- Morehead, A., & Chen, C. (2021). Geometric transformers for protein interface contact prediction. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arxiv.2110.02423>
- Nelson, P. (2024). The UPIC system of Iannis Xenakis. In *Open Book Publishers* (pp. 501–514). <https://doi.org/10.11647/obp.0390.32>
- Nguyen, L., Miro, J. V., & Qiu, X. (2019). Can a robot hear the shape and dimensions of a room? In *2021 IEEE/RSJ International Conference on Intelligent Robots and Systems (IROS)* (pp. 5346–5351). <https://doi.org/10.1109/iros40897.2019.8968612>
- Peters, B. (2015). Integrating acoustic simulation in architectural design workflows: The FabPod meeting room prototype. *Simulation*, 91(9), 787–808. <https://doi.org/10.1177/0037549715603480>
- Pimienta, G. (2024). Iannis Xenakis/Le Corbusier. In *Open Book Publishers* (pp. 361–374). <https://doi.org/10.11647/obp.0390.24>
- Roads, C. (2024). La légende de Xenakis. In *Open Book Publishers* (pp. 409–428). <https://doi.org/10.11647/obp.0390.27>
- Ryzhinsky, A. S. (2023). Choral writing in Iannis Xenakis' late compositions. *Deleted*, 1, 47–61. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.047-061>
- Solomos, M. (2025). Three components of Xenakis' universe. In *Routledge eBooks* (pp. 221–237). <https://doi.org/10.4324/9781315158600-12>
- Toussaint, G. (2009). Computational geometric aspects of rhythm, melody, and voice-leading. *Computational Geometry*, 43(1), 2–22. <https://doi.org/10.1016/j.comgeo.2007.01.003>
- Tymoczko, D. (2012). The generalized Tonnetz. *Journal of Music Theory*, 56(1), 1–52. <https://doi.org/10.1215/00222909-1546958>
- Yust, J. (2015). Schubert's harmonic language and Fourier phase space. *Journal of Music Theory*, 59(1), 121–181. <https://doi.org/10.1215/00222909-2863409>
- Yust, J. (2020). Generalized Tonnetze and Zeitnetze, and the topology of music concepts. *Journal of Mathematics and Music*, 14(2), 170–203. <https://doi.org/10.1080/17459737.2020.1725667>

Bölüm 7

BİR FORMUN DOĞUŞU: ALİ RİFAT ÇAĞATAY'IN MEDHALLERİNE FORM AÇISINDAN BİR BAKIŞ

Doç. Dr. Şirin Karadeniz¹

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ORCID: 0000-0003-1685-4839

Bir Formun Doğuşu: Ali Rifat Çağatay'ın Medhallerine Form Açısından Bir Bakış

Türk Musikisinde formlar sözlü ve sözsüz olmak üzere iki ana başlık altında ele alınır. Bu çalışmanın konusunu teşkil eden medhal formu bu ana başlıklardan ikincisi olan sözsüz formlar arasındadır. 19. yüzyıla dek bu formun örneklerine rastlanmamaktadır. Sözsüz formlar içerisinde peşrev, saz semaisi, sirto, longa gibi türler öne çıkmaktayken, Ali Rifat Çağatay, medhal ismini verdiği yeni bir formu Türk Musikisi literatürüne dahil etmiştir. “Bir formun doğuşu” isimli bu çalışmada öncelikle medhal formunun yaratıcısı olan Ali Rifat Çağatay'ın hayatı, sanat anlayışı ve dönemin modernleşme süreciyle kurduğu ilişki üzerinden formun ortaya çıkış dinamiklerine göz atmak yerinde olacaktır.

Ali Rifat Çağatay: Hayatı ve Sanatı

Ali Rifat Çağatay, İstanbul'da doğdu. “Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Bu konuda Yılmaz Öztuna 1867, İbnülemin Mahmud Kemal ve Mustafa Rona 1869, Sâdettin Nüzhet ise 1871 yılı vermektedir” (Özcan, 1993). “Çağatay'ın büyükbabası Kaymakâm (Yarbay) Hurşid Bey (Lwow, 11.IV.1814-Travnik, 18.), Batı ve Türk mûsikileri ile uğraşmıştı O'nun babası, Türkiye'ye sığınmış, müslüman olarak manastırda ölmüş bir Leh idi. Hurşid Bey'in Bahriye ve Şevket adında 2 kızından başka 4 oğlu oldu: Plevne'de 1877'de şehid olan Alyanak Mehmet İzzet Paşa, 1921'de İstanbul'da ölen Şam ve Aydın vilayetleri defterdarı Ali Rıza Bey, Hasan Rif'at Bey ve 1914'te Sinop'ta sürgünde ölen Miralay Hüseyin Tevfik Bey. Çağatay'ın babası, Hasan Rif'at Bey'dir. 15 Şubat 1900'de Şam'da öldü. 93 savaşında üç yara almış bir piyade kaymakamı (yarbay) idi. Bu zatın büyük oğlu Çağatay'dır. Diğer 3 oğlu, Samih Rif'at Bey, 1937' Maarif vekaletinde memurken ölen Muzaffer Rif'at Bey ve Cevad Rif'at Atilhan'dır. (1.XI.1891-1966). Bu sonuncusu, Harbiye me'zunu olup, Milli Mücadele'de milis paşası olarak hizmet etmiş, birçok kitap yazmıştır. Çağatay'ın ailesine ait bu bilgiler, kendisinden alınmıştır” (Öztuna,1969). Dönemin kültürel olarak zengin ve sanatla iç içe olan İstanbul ortamı, O'nun daha çocukluk yıllarından itibaren müzikle tanışmasına vesile olmuştur. Ailesi, musikiye meraklı ve entelektüel bir çevreye mensuptu; bu durum onun küçük yaşta saz ve sözle haşır neşir olmasını sağlamıştır (Özcan, 2025). İstanbul'un bu dönemdeki kültürel hayatı ve bu çevre Çağatay'ın estetik anlayışını şekillendirmiştir.

Ali Rifat Bey iyi bir tahsil görmüştür. “Özel öğrenim görerek yetiştirildi; yüksek düzeyde Fransızca bilirdi. Arapça ve Farça'ya vakıftı. Küçük yaşta musikiye merak duyan ve musiki eğitimine başlayan Ali Rifat Çağatay, dönemin önde gelen musikişinaslarından aldığı derslerle ud, kemençe

ve viyolonselde ustalaşmıştır (Öztuna, 2000). Sadece enstrüman icrasının değil aynı zamanda sesinin de güzel olduğu bilinmektedir. Musikimizin tanınmasına ve yaygınlaşmasına büyük hizmetlerde bulunmuş ve çok öğrenci yetiştirmiş kimselerdendir. İyi Fransızca bildiği için zamanın belli başlı mûsiki kitaplarını ve diğer neşriyatı inceleme imkânı buldu. Mûsikîyle ilgili makaleleri arasında “Fenn-i Mûsiki Nazariyatı” adlı makale serisi, haftalık Ma’lûmât mecmuasının 1-7, 9-11, 13, 14, 16, 20, 21, 23 ve 28. sayılarında tefrika edilmiştir. Türk Ocağı’nın Türk Tarihi Heyeti üyeleri tarafından tercüme ve telif suretiyle hazırlanan ve 1930’da basılan Türk Tarihinin Ana Hatları adlı eserin muhtevasının yetersiz görülmesi üzerine 1932-1936 yılları arasında ikinci defa aynı adla üç seri halinde yapılan bir çalışmayı gerçekleştiren heyetin üyeleri arasında Ali Rifat Bey de bulunuyordu. 128 cüzlük bir takım teşkil eden ve müsveddeler halinde neşredilen bu yeni çalışmanın I. seri 15 ve 59, II. seri 6 ve 6/a numaralı mûsiki konusundaki fasiküllerini Ali Rifat Bey kaleme almıştır (Özcan, 1993).

Çağatay’ın viyolonsel öğrenmesi, dönemin Batı müziğiyle kurulan ilişkilerinin somut göstergesidir. 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı müzik hayatına giren Batı sazlarından biri olan viyolonsel, onun klasik musikideki icrasına farklı bir boyut katmıştır. Batı müziğiyle ilgisi yalnızca icrayla sınırlı kalmamış, armoni bilgisi edinmesine de yol açmıştır. Bu bilgi, onun eserlerindeki melodik akışa ve düzenleme biçimlerine yansımış, geleneksel Türk Musikisi kalıplarıyla Batı etkilerini harmanlayan bir bestecilik anlayışını doğurmuştur (Behar, 1987).

Ali Rifat Çağatay’ın müzik hayatımıza önemli katkılarından biri de kurumsal faaliyetleridir. Şark Musiki Cemiyeti başkanlığı, Türk Musikisi Ocağı kuruculuğu ve Darüelhan’daki görevleriyle yalnızca bir icracı değil, aynı zamanda kurum inşa edici bir figür olmuştur (Akdoğan, 1996). Darüelhan’da repertuar tasnif çalışmaları yapmış, genç bestecilerin yetişmesine destek vermiştir. Ayrıca Cumhuriyet’in ilk yıllarında İstanbul Konservatuvarı’nda görev alarak Türk Musikisinin akademik düzeyde öğretilmesine katkıda bulunmuştur. Bu dönemi Öztuna şöyle aktarmaktadır: “Kadıköy’de Şark Musiki Cemiyeti’nin yerine Türk Musikî Ocağı’nı kurdu. Hayli talebe yetiştirdi. Türk Musikîsi (viyolonsel, kontrbas, piyano, flüt vs...) da katarak Türk Musikîsi konserleri verdirdi. Bazı eserleri batı sistemiyle çok seslendirdi. Fakat, bu armoni, Türk Musikîsi’ne uygun düşmedi. İsmali Hakkı Bey’in ölümü üzerine İstanbul Belediye Konservatuvarı (daha önce Darüelhan) Türk Musikîsi Tetkik ve Tasnif Heyeti’ne üye oldu. Rauf Yekta, Ahmed Irsoy, ve Dr. Suphi Ezgi ile beraber hayli klasik eserin notasını yayınladı (Öztuna, 1970). Bu önemli katkıların yanı sıra musikimize fasıl musikisi yerine “Konser Musikîsi” anlayışı getirmek de Çağatay’ın modernleşme yönünde yaptığı adımlardandır. Bu düşüncesi ile ilgili Özalp şu notları aktarmaktadır: “Musikimize “Konser Musikî-

si” havasını vermeyi ilk kez düşünenlerdendir. 1920 yılında, Cemil Bey’in ölümünden dört yıl sonra, Cemil Bey’i anmak, hatırasını yaşatmak için, başkanı bulunduğu “Şark Mûsıkisi Cemiyeti”nin saz ve ses sanatkârlarıyla bir konser hazırlamıştır (Özalp, 1986). Tüm bu çabalar O’nun modernleşme yönünün açık bir göstergesidir.

Ali Rifat Çağatay’ın yaklaşık 50 civarında eseri bulunmaktadır (Öztuna, 2000). Bu eserler arasında şarkılar, peşrevler, saz semaileri, marşlar ve özellikle medhal formu dikkat çekmektedir. Çağatay’ın şarkılarında sadelik ve akıcılık göze çarparken, saz eserlerinde klasik form anlayışına bağlılık görülmektedir. En önemli eserlerinden biri olan 1924 tarihli Ace-maşıran makamındaki İstiklâl Marşı bestesi, onun milli kimliğe hizmet eden yönünü öne çıkarmıştır. Bu beste 1930 yılına kadar Türkiye Cumhuriyeti’nin resmî marşı olarak çalınmıştır (Özcan, 2017).

Çağatay’ın sanat anlayışı, üç ana eksenle değerlendirilebilir: gelenek, Batı etkisi ve milli kimlik. Gelenekten kopmayan, ancak Batı’nın sunduğu yeni olanakları kendi eserlerinde denemekten geri durmayan bir tavrı vardır. İstiklâl Marşı bestesi ve medhal formu gibi yenilikler, onun hem geleneği hem modernleşmeyi bir arada kucaklayan bir estetik anlayışa sahip olduğunu göstermektedir (Behar, 2015).

Sadrazam Halil Paşa’nın kız kardeşi Prenses Zehra Hanım ile evlenerek Kavalalı ailesine dahil olması neticesinde kendisine Prens lakabı verilen Çağatay, 1922 yılında eşi Zehra Hanım’ın hastalığının tedavisi için Avrupa’ya gitmiştir. Zehra Hanım Fransa’da vefat etmiştir. Ali Rifat Çağatay’ın Zehra Hanım’dan çocuğu olmamıştır. 1923 senesinde Nimet Çağatay’la evlenmiştir. Cafer Çağatay, Haydar Çağatay ve Vecdi Çağatay adlarında üç oğlu olmuştur. Ali Rifat Çağatay Fransa’da bulunduğu zamanlarda Batı müziği ile de ilgilenmiştir. Yurduna döndüğünde Üsküdar Musiki Cemiyeti’nde dersler vermiş, 1925 yılına kadar Şark Musikisi Cemiyeti’nde başkan olarak yıllarca çalışmıştır. 1927’de vefat eden Muallim İsmail Hakkı Bey’in vefatı üzerine İstanbul Belediye Konservatuari’nda Tasnif heyetinde çalışmış ve hayatının sonuna kadar bu görevde kalmıştır. Ali Rifat Çağatay’ı ünlü yapan bir diğer özelliği ise geleneksel üslubun yanında çok sesliliğe önem vermesidir. Ali Rifat Çağatay 3 Mart 1935 senesinde İstanbul’da geçirdiği kalp krizi nedeni ile vefat etmiştir (Doğrusöz ve Ergur, 2017). Ardında bıraktığı eserler, kurumlar ve yenilikler Türk musikisinin modernleşme sürecinde kalıcı bir miras olmuştur. Çağatay’ın en özgün katkısı, peşrevin uzun yapısına alternatif olarak geliştirdiği medhal formudur. Bu form, sonraki besteciler tarafından da benimsenmiş ve fasıl repertuvarının önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Çağatay’ın mirası, yalnızca eserlerinde değil, Türk musikisinin modernleşme sürecine bıraktığı yönlendirmelerde de hissedilmektedir.

2. Modernleşme ve Türk Müziğine Yansımaları

19. yüzyıl Osmanlı toplumunda modernleşme yalnızca siyasî ve toplumsal alanlarda değil, sanat ve müzikte de etkisini göstermiştir. Tanzimat ve Islahat reformlarıyla birlikte Batı müziğinin kurumları Osmanlı topraklarında yaygınlaşmaya başlamış, özellikle askeri müzikte Mızıkâ-i Hümayun'un kuruluşu bu sürecin simgesi olmuştur (Behar, 1987).

Modernleşmenin en önemli kurumsal yansımalarından biri 1916'da açılan Darüelhan'dır. Osmanlı'da kurulan ilk resmî konservatuvar olan Darüelhan, hem Batı müziğine hem de Türk müziğine programında yer vererek iki gelenek arasındaki etkileşimi kurumsal bir zemine taşımıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kurumun adı İstanbul Konservatuvarı olarak değiştirilmiş, eğitim sistemi yeniden yapılandırılmıştır (Akdoğan, 1996). Ali Rifat Çağatay'ın bu kurumlarda aktif görevler üstlenmesi, modernleşme sürecinin geleneksel müzikle bağını da güçlendirmiştir.

Modernleşme sürecinde nota sistemi de dönüşüme uğramıştır. Yüzyıllar boyunca kullanılan Hamparsum notasının yerini Batı notasının alması, Türk musikisinin repertuarını yazılı hale getirmeyi kolaylaştırmış ve eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Behar, 2015). Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda bestecilik anlayışına da yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Modernleşmenin belki de en çok tartışılan boyutu çok seslilik olmuştur. Batı musikisi etkisindeki çevreler Türk musikisinin armonileştirilmesi gerektiğini savunurken, muhafazakâr çevreler bu girişimlerin makam yapısını bozacağı görüşündeydi. Bu tartışmalar, Cumhuriyet'in ilk döneminde müzik eğitiminin yönünü belirleyen temel meselelerden biri olmuştur (Öztuna, 2000).

Modernleşme süreci aynı zamanda repertuarın çeşitlenmesini de beraberinde getirmiştir. Marşlar, operetler, sahne eserleri ve yeni şarkı türleri bu dönemde repertuvara girmiştir. Medhal formunun doğuşu da bu bağlamda değerlendirilebilir: gelenekten doğan ama modern dinleyiciye hitap eden yeni bir form olarak ortaya çıkmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.).

3-Medhal Formu

Medhal kelimesinin etimolojik olarak kökenine bakıldığında, Arapça *dxl* kökünden gelen *madḫal* 1 "مدخل" giriş, dahil olma (masdar), 2. giriş yeri, kapı (ismi mekân)" sözcüğünden alıntıdır. Arapça sözcük Arapça *daḫala* دخل "girdi" fiilinin maf'al, Medhal: Girecek yer, kapı, ağız, Girilecek cihet, girinti. Başlangıç, mebd, bir ilm ü fenden en evvel okunacak muhtasar risâle (Sâmî, 1901), "Medhâl: (a.i. dühül'den): 1. Dâhil olacak, girecek yer, kapı, antre 2. Başlangıç 3. Giriş" (Develioğlu, 1993) sonuçlarına ulaşmaktadır.

Yılmaz Öztuna medhal formu ile ilgili şu notları iletmektedir: “Ali Rif’at Çağatay’ın, Peşrev yerine geçmek üzere fasıl başlarında çalınması için yaptığı bir saz eseri şekli. Peşrevden farkı, çok serbest kullanılabilmesi, belirli hâne ve mülâzime bölünmelerine tâbî bulunmaması, usûlsüz olabilmesi, kısalığı, usûl geçkisi yapılabilmesidir. Şimdi bazan birkaç şarkı okunduğu zaman, taksim veya bir hâne peşrev yerine en başta çalınmaktadır. Fakat yerleşmiş bir Türk Mûsikîsi türü değildir (Öztuna, 1974).

Bir başka önemli kaynakta, “Sözcük anlamı, “giriş” demek olan Medhâl batı mûsikisindeki uvertürleri hatırlatır. Bazı bestekârlarımızca, özellikle Refik Fersan tarafından “musahabat-ı mûsikîye” adı altında da bestelenmiştir. Eski bir beste şekli değildir. Yüzyılımızın başından beri kullanılmaya başlanmıştır. Bu türü ilk kez kullanan Ali Rif’at Çağatay’dır. Tıpkı peşrevlerde olduğu gibi teslîm ve hânelerden ibarettir; icrâsı da peşrevlere benzer. İki ya da dört hâneli Medhâller vardır. Peşrevler kadar parlak bir beste şekli olmayan bu tür eserler genellikle sofyan usûlü ile bestelenir. Büyük usûllerle de bestelendiği olmuştur (Özalp, 1992).

Medhal formunda en çok örnek ortaya koyan Alaeddin Yavaşca’nın medhal formu ile ilgili aktardıkları ise şöyledir: Saz eserlerinin, her türlü mûsikî icrâsının başında, peşrev yerine kullanılabilen (daha çok küçük usûllerde, bazen da büyük usûllerin de kullanılabildiği), belirli hâne ve mülâzime zorunluluğu olmayan, çoğunlukla peşrevlerden daha kısa, gerektiğinde usûl geçkileri de yapılabilen bir saz eseri türüdür. İlk defa Ali Rif’at Çağatay tarafından ele alınmış, sonra beminsenmiş ve yaşadığımız devrin içinde bestekârların rağbet gösterdiği bir form (biçim) olmuştur. Bu türün herkes tarafından bilinen örneği, Tanbûri bestekâr Refik Fersan’ın, Musâhabât-ı Mûsikîye “Mûsikî Sohbeti” adını verdiği hafif usûlünde ve Rast makâmındaki eseridir (Yavaşca, 2002).

Bir başka kaynakta medhal formu için şu bilgiler paylaşılmıştır. “Peşrevlerin uzunluğu dikkate alınarak, fasıl başında daha kısa bir çalgısal giriş sağlamak amacıyla Ali Rif’at Çağatay (1872-1935) tarafından Medhâl adı verilen bir çalgısal eser şekli oluşturulmuş olup, 2/4, 4/4, 8/8’li gibi üsullerle bestelenir. Hâne-teslîm bilinci yoktur. Fasıl girişinde seslendirilmesi amacı dışında hiçbir özelliği olmayan Medhâl bir tür değildir” (Akdoğan, 2000).

Ali Rifat Çağatay’ın *medhal* türünü besteleyen ilk besteci olarak anılması, onun Türk musikisinde bu formun öncüsü olduğu yönündeki genel kanıyı desteklemektedir. Bununla birlikte, Çağatay’ın eserleri incelendiğinde, bestelerinin büyük bir bölümünün sözsüz saz eserlerinden oluştuğu görülmektedir. Besteci, toplamda yedi medhal, üç saz semaisi ve türü belirlenemeyen iki adet saz eseri bestelemiştir.

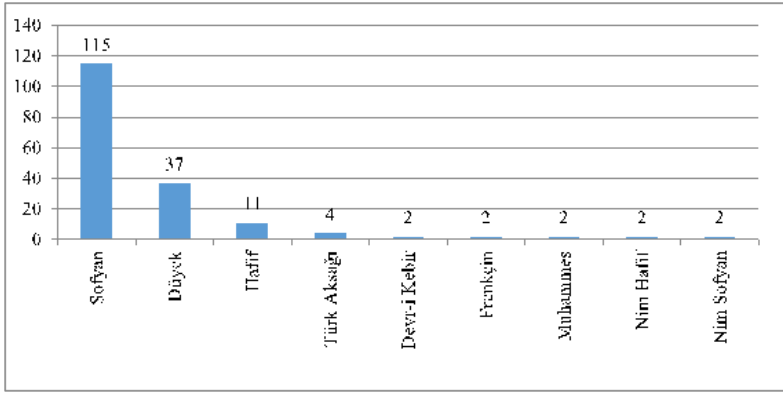
Çağatay tarafından bestelenerek Türk musikisi repertuvarına kazandırılan bu türün daha sağlıklı biçimde değerlendirilebilmesi için, formun ilk örneklerinin makam, yapı (özellikle hane ve mülâzime kullanımı), usul ve uzunluk bakımından incelenmesi gerekmektedir. Bu parametrelerin karşılaştırmalı olarak ele alınması, hem medhal formunun genel niteliklerini hem de Çağatay'ın biçimsel tercihlerinin Türk musikisi içindeki yerini anlamaya katkı sağlayacaktır.

Tablo 1: Ali Rifat Çağatay'ın Bestelediği 7 Medhalin Alfabetik Düzendeki Makam ve Usul Tablosu (Karadeniz, 2025)

Makam	Usul
Hicaz Medhal	Sofyan
Nihavend Medhal	Sofyan
Nişaburek Medhal	Sofyan-Yürük Semai-Sofyan
Rast Medhal	Sofyan
Sultaniyegah Medhal	Sofyan
Suzidil Medhal	Sofyan
Yegah Medhal	Sofyan

Yukarıdaki tabloda da açıkça görüldüğü üzere, Ali Rifat Çağatay'ın medhal formuna ait ilk örneklerinin tamamı Sofyan usulünde bestelenmiştir. Yalnızca Nişaburek Meshal Sofyan usulü ile başlayıp Yürük Semai usulüne geçtikten sonra tekrar sofyan usulüne dönmektedir. Bu durum, bestecinin formun dinamik yapısını sade, ancak ritmik olarak dengeli bir zemin üzerinde kurmayı tercih ettiğini göstermektedir. Ayrıca, Sofyan usulünün kısa devinimli karakteri, medhalin doğası gereği “açılış niteliği” taşıyan işleviyle uyum içindedir. Dolayısıyla, Çağatay'ın bu usul tercihi hem dönemin icra pratikleri hem de formun karakteristik yapısı açısından tutarlı bir biçimsel yaklaşımı yansıtmaktadır.

Bu bağlamda, 2015 yılında T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı'nda danışmanlığında yürütülen yüksek lisans tezinde, o tarihe kadar TRT repertuvarına kayıtlı medhallerin usul dağılımına ilişkin istatistiksel veriler tarafımızdan derlenmiştir. Söz konusu çalışma, medhal formunda bestelenen eserlerde tercih edilen usuller konusunda önemli bir referans niteliği taşımaktadır. Bu nedenle, mevcut araştırmada ilgili verilerden yararlanmak, formun tarihsel gelişimi ve biçimsel tercihleri açısından karşılaştırmalı bir değerlendirme yapabilmek adına anlamlı görülmüştür (Güleç, 2015) (Bkz: Şekil 1).



Şekil 1. Kullanılan Usule Göre Medhallerin Sayısal Dağılımı (Güleç, 2015)

Şekil 1’de görüldüğü üzere, TRT repertuarına kayıtlı medhallerin büyük çoğunluğunun Sofyan usulünde bestelenmiş olması dikkat çekicidir. Bu bulgu, Sofyan usulünün medhal formu için en belirgin tercih hâline geldiğini ve formun karakteristik ritmik yapısını şekillendiren temel unsur olduğunu göstermektedir. Sofyan usulünü Düyek, Hafif ve Türk Aksağı gibi daha az sayıda kullanılan usuller izlemektedir. Bu dağılım, medhal formunun genel anlamda kısa devinimli, ritmik olarak yalın fakat vurgulu bir anlatım biçimi üzerine kurulu olduğunu ortaya koymaktadır.

Aynı çalışmada, yalnızca birer kez tercih edilmiş usullerin de ayrıca tespiti yapılmış ve bu veriler Tablo 2’de gösterilmiştir. Bu tablo, medhal formunun biçimsel sınırlarının zaman zaman farklı usullerle denendiğini; ancak yine de Sofyan ve Düyek gibi düzenli vuruş karakterine sahip kalıpların formun ana eksenini oluşturduğunu ortaya koymaktadır (Güleç, 2015).

Tablo 2: Medhal Formunda Bir Kere Tercih Edilen Usullerin Listesi (Güleç, 2015)

Aksak	1
Aksak Semai	1
Düyek-Sofyan	1
Nim Devir	1
Semai	1
Sengin Semai	1
Serbest	1

Medhal formunun bestelenmesinde tercih edilen usuller üzerine yapılan değerlendirmeler, Ali Rıfat Çağatay’ın usul tercihinin ötesine geçildiğini, usul tercihlerinde belirli bir kalıba bağlı kalmadan besteler yapıldığı görülmektedir. Bu yönüyle medhal formunun, herhangi bir usule bağlı ol-

maksızın bestelenebilecek esnek bir yapı taşıdığı sonucuna ulaşılabilir. Ancak bestecinin mevcut eserleri özelinde yapılan incelemeler, Çağatay'ın pratikte yalnızca Sofyan usulünü tercih ettiğini ortaya koymaktadır.

Yukarıdaki tabloya dayanarak, Çağatay'ın medhal formunda usul çeşitliliği yerine makamsal farklılıklar üzerinden bir çeşitlilik oluşturmayı tercih ettiği söylenebilir (Bkz: Tablo 1).

TRT repertuvarında yer alan medhallerin makam dağılımları da bu durumu desteklemektedir. Rast, Nihavend, Hicazkâr, Uşşak, Hicaz ve Hüzzam gibi makamların sıkça kullanılması, Çağatay'ın eserlerinde tematik zenginlik yaratma çabasını göstermektedir. Bu çeşitlilik, bestecinin klasik form kalıplarına bağlı kalmakla birlikte, melodik yapı içinde modernleşme eğilimleri taşıdığını da ortaya koymaktadır.

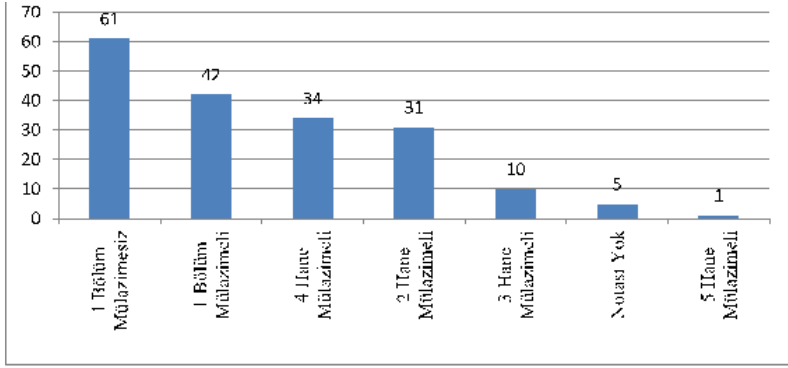
Türk Musikisinde enstrümantal türlerin bazıları, hane ve mülâzime adını alan belirli bölümlerden oluşan bir yapısal düzene sahiptir. Medhal formu da bu yönüyle biçimsel analiz açısından incelenmeye değer bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu formun yapısal özelliklerini daha ayrıntılı biçimde değerlendirebilmek amacıyla, Ali Rıfat Çağatay'ın bestelediği yedi medhalin iç yapısı ve bölüm kurgusu dikkate alınarak yapılan inceleme, aşağıda sunulan tablo aracılığıyla örneklendirilmiştir.

Tablo 3: Ali Rıfat Çağatay'ın 7 Medhalinin Bölümleri (Karadeniz, 2025)

Makam	Hane- Mülazime	Usul
Hicaz Medhal	1 Bölüm Mülazime Yok	Sofyan
Nihavend Medhal	1 Bölüm Mülazime Yok	Sofyan
Nişaburek Medhal	2 Bölüm Mülazime Var	Sofyan-Yürük Semai-Sofyan
Rast Medhal	1 Bölüm Mülazime Yok	Sofyan
Sultaniyegah Medhal	1 Bölüm Mülazime Yok	Sofyan
Suzidil Medhal	1 Bölüm Mülazime Yok	Sofyan
Yegah Medhal	1 Bölüm Mülazime Yok	Sofyan

Yukarıdaki tablo incelendiğinde, Ali Rıfat Çağatay'ın literatürümüze kazandırdığı medhal örneklerinde, formun genellikle tek hane ve mülâzime kullanılmadan oluşturulmuş bir kompozisyon anlayışıyla ele alındığı görülmektedir. Bu durum, bestecinin medhal formunu sade ve doğrudan bir anlatım diliyle kurgulamayı tercih ettiğini göstermektedir. Nitekim yalnızca Nişaburek Medhal'de mülâzime bölümünün yer alması, Çağatay'ın biçimsel varyasyon yaratma eğilimini sınırlı ölçüde kullandığına işaret etmektedir. Bununla birlikte, günümüz bestecileri tarafından oluş-

turulan medhal örnekleri incelendiğinde, Çağatay'ın söz konusu biçimsel sadelik anlayışına büyük ölçüde bağlı kalındığı ve yapısal tercihinin Türk Musikisi kompozisyon geleneği içinde kalıcı bir etki bıraktığı bununla beraber formun yapısal açıdan çoğaltıldığı örnekler de görülmektedir. (Güleç, 2015) (Bkz: Şekil 2).



Şekil 2. TRT Repertuarına Kayıtlı 184 Medhalin Bölüm Özellikleri (Güleç, 2015).

Medhal formunu diğer çalgısal türlerden ayıran unsurlardan biri de, eserlerin uzunluk ve yapısal yoğunluk bakımından gösterdiği çeşitlilik-tir. Bu durum, formun işlevsel niteliğiyle ve özellikle dönemin müzik estetiği içinde kısa formların kazandığı anlamla doğrudan ilişkilidir. Ali Rifat Çağatay'ın medhalleri, gerek usul seçimi gerekse süre bakımından bu çeşitliliği yansıtan özgün örnekler sunmaktadır. Bestecinin formu gereksiz tekrar ya da genişletmelerden uzak, özlü bir anlatımla kurmayı tercih ettiği; ancak zaman zaman tematik gelişmeye olanak tanıyan daha uzun yapılar da ortaya koyduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Çağatay'ın bestelediği yedi medhalin uzunluklarına bakmak, hem formun iç dinamiklerini hem de bestecinin biçimsel tercihlerini daha somut biçimde değerlendirmek açısından önem taşımaktadır.

Tablo 4: Ali Rifat Çağatay'ın Bestelediği 7 Medhalin Bölümleri (Karadeniz, 2025)

Makam	Usul	Uzunluğu
Hicaz Medhal	Sofyan	49 usul
Nihavend Medhal	Sofyan	35 usul
Nişaburek Medhal	Sofyan	80 usul
Rast Medhal	Sofyan	41 usul
Sultaniyegah Medhal	Sofyan	78 usul
Suzidil Medhal	Sofyan	55 usul
Yegah Medhal	Sofyan	68 usul

Tabloda yer alan veriler incelendiğinde, Ali Rıfat Çağatay'ın medhal formunda genel olarak kısa ve orta uzunlukta yapılar tercih ettiği görülmektedir. Eserlerin 35 ila 80 usul arasında değişen uzunlukları, bestecinin bu formu giriş niteliğinde, tematik yoğunluğu sınırlı bir tür olarak değerlendirdiğini düşündürmektedir. Özellikle Nişaburek Medhal'in 80 usullük uzunluğuyla diğer örneklerden belirgin biçimde ayrılması, Çağatay'ın kimi zaman formun sınırlarını genişleterek melodik ve ritmik gelişime olanak tanıyan deneysel bir yaklaşım sergilediğini göstermektedir. Buna karşılık, Nihavend ve Rast Medhal gibi daha kısa örneklerde, bestecinin yoğun bir anlatımı kısa bir zaman aralığında kurma eğilimi dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, Çağatay'ın medhal formuna yaklaşımı, hem dönemin klasik üslup anlayışına sadık kalma hem de formu modern bir ifade arayışına taşıma çabasını aynı anda barındırmaktadır.

Aşağıda yer alan Nihavend Medhal bestecinin medhal formuna yaklaşımını somut olarak yansıtmaktadır. Eserde Sofyan usulünün dengeli ritmik yapısı, melodik akışın sade fakat etkileyici kurgusu ile bütünleşmektedir. Çağatay'ın formu "giriş" karakterinde ele alma eğilimi, bu eserde açık biçimde gözlemlenmektedir (Bkz: Şekil 3).

NİHÂVEND MEDHÂL

Ali Rifat ÇAĞATAY

The musical score for "Nihâvend Medhâl" by Ali Rifat Çağatay is presented on seven staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and triplets. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The fifth staff has a triplet of eighth notes. The sixth staff has a triplet of eighth notes. The seventh staff has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.



Şekil 3: Ali Rifat Çağatay'ın *Nihavend Medhâli* (Güleç, 2015)

Bu örnek, yukarıdaki tablolarla elde edilen verilerin müzikal düzeydeki karşılığını göstermekte; Çağatay'ın biçimsel tercihlerinin yalnızca teorik değil, işitsel olarak da tutarlı bir estetik oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç

Ali Rifat Çağatay'ın Türk musikisine kazandırdığı medhal formu, yalnızca bir tür yeniliği değil, aynı zamanda bir estetik paradigma değişimini temsil eder. Klasik formların sınırlarını aşan bu giriş biçimi, gelenekle modernleşme arasındaki denge arayışının somut bir yansımasıdır.

Medhalin kısa, akıcı ve serbest yapısı, Batı müziğindeki “uvertür” formunu hatırlatmaktadır. Bu benzerlik tesadüfî değildir. Çağatay'ın hem Batı müziği eğitimi almış, hem de armoni ve çok seslilik konularına hâkim bir besteci olması; onun bu formu geliştirirken Batı'nın açılış biçimlerinden esinlenmiş olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Uvertürün bir esere “giriş” işlevi görmesi gibi, medhal de faslın veya konserin başında dinleyiciyi müzikal atmosfere hazırlayan bir işlev üstlenmiştir.

Ancak Çağatay, Batı'daki formları doğrudan taklit etmemiştir. Onun yaptığı, Batı müziğindeki yapısal fikirleri Türk musikisinin makam, usul ve estetik anlayışıyla yeniden yoğurmaktır. Bu yönüyle medhal, ne tamamen Batı'ya öykünmenin sonucu, ne de geleneksel kalıpların körü körüne devamıdır; aksine, iki dünyanın yaratıcı bir sentezidir.

Çağatay'ın “sofyan” usulünü ısrarla tercih etmesi, sadelik ve zarafet arasında bir köprü kurma arzusunu yansıtır. Peşrevin uzun yapısına kıyasla medhal, daha kısa ama vurucu bir anlatım önerir. Bu da dönemin hızlanan şehir yaşamına, değişen dinleme alışkanlıklarına ve modernleşen zevklere uyumlu bir biçim anlayışını ortaya koyar.

Bugün medhal formu, Türk musikisinde yalnızca bir “ara tür” değil, bir düşünce biçimi olarak değerlendirilmelidir. Ali Rifat Çağatay'ın medhali, Türk musikisinin kendi kimliğini kaybetmeden yenilenebileceğinin, geleneği korurken dönüştürebileceğinin en zarif kanıtıdır. Bu bağlamda medhal, bir müzik formundan çok, bir dönemin estetik ve zihinsel dönüşümünün simgesidir.

Kaynakça

- Akdoğu, O. (1996). Türk Musikisi ve Kurumlaşma Süreci. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, O. (2000). Türler ve Biçimler. İzmir: Mete Basım.
- Behar, C. (1987). Osmanlı/Türk Musikisinin Klasik Çağı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2015). Gelenekten Geleceğe Türk Müziği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Develioğlu, F. (1993). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğrusöz, N., & Ergur, A. (2017). Türk Müziğinde Modernleşme Süreci. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güleç, D. (2015). *Medhal Türünün İncelenmesi*, TC Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisan Tezi, İstanbul.
- Özalp, N. (1986). Türk Musikisi Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (1993). Ali Rıfat Çağatay. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (Cilt 2, s. 126-128).
- Öztuna, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt 1). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (1974). Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt 2). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (2000). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt 2). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sami, Ş. Kâmûs Türkî (1901). İstanbul: İkdâm Matbaası
- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. (1. Baskı). İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). Türk Müziğinde Formlar. Erişim adresi: <https://www.ktb.gov.tr/>

//

Bölüm 8

**GÖRÜNMEYENİ İŞİTMEK: THE ZONE OF
INTEREST FİLMİNDE SES, MEKAN VE ETİK**

Gökhan DENEÇ¹

1 Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzik
Teknolojisi Bölümü, denec@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1648-0240

1. BAŞLANGIÇ

*The Zone of Interest*¹ filmi, Auschwitz-Birkenau kamp komutanı Rudolf Höss ile eşi Hedwig'in, kamp duvarının hemen dışındaki evlerinde kurdukları düzenli aile hayatını takip eder: bahçeli bir ev, aile içindeki yeme içme ritüelleri ve havadan sudan konuşmalar görünürde akarken, perdenin dışından gelen trenler, fırınlar, anonslar ve çığlıklar kesintisiz bir arka-dünya kurar. Film, büyük olayları anlatmak yerine gündeliğin ayrıntılarına ve mimarinin sınırlarına odaklanır; kapılar, pencereler ve duvarlar iki gerçekliği aynı anda var eder. Böylece anlatı, 'normal' hayatın nasıl sürdürülebildiğini ve etik körlüğün nasıl var olduğunu görsel izlenceden kaçınıp işitsel süreklilikle açığa çıkarır.

Film yayınlandığı 2023 senesinde Academy Awards ve BAFTA tarafından *En İyi Ses* ödülüne layık görüldüğü gibi, ses tasarımı ve film sesi dünyasında konvansiyonel yaklaşımları sarsıp tartışmaya açmıştır. Kurulan estetikte anlatıyı görsel malzemedan çok işitsel içerik kurar, aktarır ve yönlendirir. Görüntülerde görülecek olan, bilinçli olarak gizlenip geride tutulurken kadraj-dışı *diegetik* ses ile duvarları aşarak hikayenin içine taşar, anlatının ana ögesi haline gelir.

Filmin akışı, Auschwitz-Birkenau kamp komutanı Rudolf Höss ile eşi Hedwig'in, kamp duvarının hemen dışındaki evlerinde kurdukları düzenli aile hayatını takip eder: bahçeli bir ev, aile içindeki yeme içme ritüelleri ve havadan sudan konuşmalar görünürde akarken, perdenin dışından gelen trenler, fırınlar, anonslar ve çığlıklar kesintisiz bir arka-dünya kurar. Büyük olayları anlatmak yerine gündeliğin ayrıntılarına ve mimarinin sınırlarına odaklanır; kapılar, pencereler ve duvarlar iki gerçekliği aynı anda var eder. Böylece anlatı, 'normal' hayatın nasıl sürdürülebildiğini ve etik körlüğün nasıl var olabildiğini görsel izlenceden kaçınarak işitsel süreklilikte açığa çıkarır.

Filmin ses kuşağı (*soundtrack*), müzikal yapının nadir ve dikkatli kullanılması yanında, sinemasal biçimde kurgulanmış bir elektroakustik kompozisyon gibi işler: izleyicinin dikkatini ezgi ya da alışageldik notasal organizasyon yerine *tını, doku ve spektral hareket* aracılığıyla yönlendirip düzenler. İlk sahnede siyah-ekran üzerine sunulan işitsel uvertür kendi estetik yordamını seyirciye baştan ilan ederek dinleme biçimini tayin eder, bu yordam filmin devamında tekrar karşılaşılabilecek işitsel malzeme için spektral bir parmak izi sağlar (Chion, 1994; Gorbman, 1987; Smalley, 1997; Schaeffer, 1966/2017).

1 *Zone of Interest* (İlgi Alanı), 2023, A24 Films, İngiltere-Polonya-Amerika Birleşik Devletleri ortak yapımı. Yönetmen: Jonathan Glazer, Ses Tasarımı: Tarn Willers ve Johnnie Burn, Besteci: Mica Levi

Sesin asıl hakim anlatıcı olarak belirlenmesi, ses kuşağı içinde şu eksenlerde incelenecektir:

Sesi hikaye aktarımında belirleyici ana unsur olarak kabul ettiğimizde, sinema formunu okuyuşumuz farklı bir biçim alacaktır. Film, bu yönle mekân algısını akusmatik yollarla perde ötesine genişletir, anlam kurgusunu işitsel dildeki harmonik anlatı üzerinden değil, spektromorfolojik öğeler ile yapar. Bu, işitsel estetiği film sesi ile elektroakustik pratik arasında bir yerde konumlandırır ve kendine özgü yeni bir sözcük dağarcığı önerir (Smalley, 1997; Wishart, 1996; Roads, 2001).

Film ses kuşağındaki süreklilik *empatik* değil, *anempatik* biçimi tercih eder: ses dünyası, öznel duygulanımlardan bağımsız biçimde akar gider. Dolayısıyla filmde mekansal algı ölçeği ve olan biten ile izleyicinin yakınlığı, görselde takip edilecek olanla değil, işitselde aktarılan süreklilik ve mesafelenme ile kurulur. Kapı, pencere, duvar gibi aslen görsel engeller işitsel içerikte aktif filtreler gibi yakınlık/uzaklık algısını düzenler; ses dünyası bunların içinden/üzerinden geçer/sızar, böylece belli bir ayırım ve mesafelenme üzerinden filme konu olan vahşetin ses kaynakları işitsel fetişizme kaçmadan farkedilir ve filme taşınır (Chion, 1994; Gorbman, 1987; Augoyard & Torgue, 2005).

İşitsel-görsel yaratım ile uğraşan profesyoneller ve ilgilileri için ise film, anlatının kadraj dışındaki ses katmanları ile taşınabileceğine etkili bir örnek teşkil eder. Mimari öğelerin filtremeleri hikaye aktarımını biçimlendirir, kendi ifadesini ve anlamını taşıyan sessizlik anlatıyı taşır. Ses kuşağı, ambiyans bestecilikte ve ses manzarası kuramında kullanılan tekniklerle izleyiciyi hikâyeye bağlı kılar (Schafer, 1977; Truax, 2001). Bu bestecilik türlerinde, ses dünyası spektral öğeler üzerinden kurulur, alışageldik biçimde, durağan bir fon üzerine belirgin bir ön plan/figür kompozisyonu yerine fon-motif ayırımı seyrelmeye bırakılır, sesleri birbirinin içine -ve içinde- konumlar, kendi oluşu içinde değişen ya da tümüyle (ya da kısmen) sabit duran özellikler üzerinden kendi özgün zaman akışını inşa eder. Bu fikirler, film içinde tekrarlanabilir bir yönleme çevrilmiş ve baskın estetik tercihlerde uygulanmıştır. Bu çalışmada, film ses kuşağı belli bir tür bestecilik ve analiz merceğinden incelenecektir.

Filmin ses kuşağındaki anlatıyı aktaran unsur, bir estetik kurgu olarak Schaffer'in somut müzik (*musique concrète*) kavramı, elektroakustik bestecilik pratikleri, ambiyans (*ambians*) müzik olgusu ve ses manzarası (*soundscape*) kavramı ile doğrudan ilişki kurulabilecek kadar yapısal benzerlik gösterir. Ses kuşağının hakim unsurları ses enerjisinin zaman içindeki biçimlenişi, kaynak malzemenin dinleme kiplerini dönüştürme-

si, yapıda kullanılan iç içe katmanlardaki doku inşası, çizgisel yakınlık/ mesafe tarifi yerine tüm yönleri kapsayan derinlikli uzam kurgusu ve figür-odaklı kompozisyon yapısı yerine alan-odaklı çok-eksenli dinleme pratikleri üzerinden tarif ve analiz edilebilir - tıpkı sesin işitsel potansiyelini kendine malzeme edinen dolaysız, kendi ilişkiler ağına sahip ve soyutluğun gücünü kullanan bir elektronik müzik bestesi gibi. Çalışmada aktarılabilecek kurucu işitsel pasajlar, bu bakış açısıyla okunduğunda filmin tamamını bir elektroakustik müzik bestesine taşıyan bir eşik görevi görür. Özellikle çevresel sesin gördüğümüzü bağlama yerleştiren ve çerçeveleyen rolü, miks içinde konvansiyonel seviye denge alışkanlıklarını geri plana iter; ses katmanlarının baskın olduğu bağımsız bir işitsel dünya kurar. Böylece anlatı, kimi sahnelerde film sesi konvansiyonunun ötesine geçer; bölümsüz ve süregiden çevresel ses katmanları, olay akışının alımlanışını kendiliğinden elektroakustik bir besteyi dinleme edimine dönüştürür.

Bu çalışma boyunca mesleki terimler, farklı kompozisyon yaklaşımlarından, analiz yöntemlerinden kavramlar ya da etiketler, açıklamaya destek olması bakımından Türkçe olarak ve parantez içinde İngilizce karşılıkları ile verilmiştir.

2. BULGULAR VE ANALİZ

Film ses kuşağına dair hakim anlayış izleyicinin sekansları nasıl dinleyeceğini, hangi perspektife oturacağını, duyduklarını nasıl ilişkilendireceğini ve hikaye anlatımının ana unsuru olarak takip edeceğini dikt eder. Ses kuşağında bu makas değişimini oluşturan yapımcı tercihleri özgün tasarım estetiğini ortaya çıkarmıştır.

2.1 Ses Tasarımı Estetiği

Ses kuşağının genelinde arzulanan estetik sonuca ulaşmak için kimi teknik konseptler hassas biçimde kullanılmış ve süreçlerin değişkenleri buna göre ayarlanmıştır. Çalışmada tespit edilen önemli hususlar aşağıda sıralanmıştır.

Film izleyende sıralılık esası ile, Chion'un ortaya koyduğu dinleme biçimleri arasında geçiş yaptırır. Açılış sahnesi Schaeffer türünden bir indirgenmiş dinleme (*reduced listening*) kipinden giriş yapar. Bu dinleme kipi işitilen seslerin sebep-sonuç çıkarımını parantez içinde tutarak önceliği işitilen tınıya, sesin zaman içindeki değişimlerine, yoğunluk ilişkilerine odaklar. Bu odak ile ses kuşağının nasıl algılanacağına dair bir tarif ortaya koyarken, peşi sıra gelen görüntülerde bu biçimi önceletir, diğer dinleme biçimlerinin öznel farkındalığını arttırır. Nedensel dinleme kipi, ses kaynakları ve içinde bulundukları mekanlara dair çıkarıma

odaklanır, İşlevsel/Anlamsal kipi ise görüntüde saklananı ses kuşağının ne söylediği ile doldurur. Bu sıralama akusmatik tasarım (Chion) ve spektromorfoloji (Smalley) için dikkatleri eğitici öneme sahiptir.

Film boyunca işitsel çevre kurgusu, ambient müzik gibi davranır. Uzun, sürekli ve düşük olaylı dokulardan ibarettir. Ses kuşağı bu ambient biçimi ödünç alıp ona anlatı işlevi vermiştir, çevresel ses katmanları asla görmezden gelinmez. Örneğin, açılan kapanan kapılar, hoparlör anonsları, tren sesleri gibi anlık işaretler (*sinyal sesler*) bu çevresel kurgunun oluşturduğu temel ton içinde anlam kazanır. Ambient teknikler film ses kuşağına hikayeyi anlatma yükümlülüğünü kazandırmıştır. Deyim yerinde ise görüntü bestelenen kadraj-dışı ses katmanları üzerinden gider. Mekan ayrımını gerçekleştiren kapı, pencere, duvar gibi elemanları spektrumu değiştirmek için kullanılır, anlatı işitsel seviyedeki ani sıçramalar yerine spektral hareket ve yoğunluk ile biçimlenir.

Temel ses tasarımı ilkesi olarak, farklı gruplanan ses kaynaklarının spektrumun aynı bölgesine yüklenmemesi veya frekans bantlarında çakışmaması istenir. Filmde eve dair ses dünyası ile endüstriyel ses dünyası arasında böyle bir gruplaşmadan bahsedilebilir. Evsel ses dünyası (örneğin; konuşma sesleri, çatal bıçak, kumaş, diğer nesneler vs.) 200Hz-2kHz aralığında kümelenirken endüstriyel ses dünyası (demiryolu, fırınlar, hoparlör sistemi, köpekler vs.) 40-200Hz ve buraya ek olarak tiz bölgede dar bant aralığındaki gıcırtılı sesler 2-6kHz bölgelerinde gerçekleşir. Bu iki dünya aynı bölgede yarışır, işitsel enerji bölünür ve maskelenir; konuşmalar anlaşılabilir, ya da işitsel kurgudaki çözünürlük düşebilir. Evsel artikülasyon temiz bir orta frekans bölgesine yerleşirken çevre sesleri pes bölgeye ve keskin tizlere yerleşir, endüstriyel katmanı kalabalık ses parçacıklarından oluşan monoton bir ses kütlesi (*drone*) oluşturur. Endüstriyel katmanın görevi melodik anlamda bir ilgi yaratmak değil, tüm olay örgüsüne süreklilik ve basınç katmaktır (Smalley, 1997; Schafer, 1977).

Nokta atışı bir detay olarak, mimari öğelerin filmdeki sesleri nasıl yönlendireceğinin ilk ipucu aslen açılış sahnesinde verilir. Zira açılıştaki işitsel girizgah tiz enerjisini kaybeder ve gitgide pes tonlara düşerken, kendinden sonra gelen açık hava sahnesinin sesleri bu prelüdü bitiş seslerinin içine teğellenmiştir. Bu sayede görüntüdeki karanlık apaydınlık pastoral bir açıklana dönüşürken, işitsel dünyada girizgahtaki ruh halini dağıtacağını henüz sahne geçisi olmadan duyulan kuş cıvıltıları ile kendini belli eden, sahne geçisi olduktan sonra tatlı esintili açık havada bolca tiz frekans içeriğine sahip olan doğa seslerine bırakır. Bu soyut atlama, işitsel katmanda bir önceki sahnenin klastrofobik ve pes yoğun dünyasından çok daha yaygın bantlara enerjisini taşıyan ve tiz frekanslara genişleyen

bir açılımı simgeler.

Gündelik hayatta kapılar, duvarlar, pencereler dünyayı bir nevi filtreden geçirir, *burası* ile *orayı* ayırır. Akustik olarak değerlendirildiğinde bu ayraçlar, hareketli tonlayıcılar (*equalizer*) gibi davranır. Örneğin; kapalıyken pes sesleri geçirir (*low-pass*) ve duyulur seviyeyi düşürür, aralık kaldığında dar bir bandı geçirir (*band-pass*); açık olduklarında ise tınısal parlaklığı geri getirir, duvarlar işitilen yankılanma (*reverberation*) sürelerini uzatır. İşte siyah fon üzerine bu girizgah, görünür bir yer olmaksızın dinlemeyi dayatırken, olabilecek uç olasılığı izleyiciye yaşatır: birazdan görüntüler geldiğinde herhangi bir mekansal bölünme jesti (örneğin; aralanan kapı, kilitlenen pencere) olduğunda, işitilen sesler kümesi içinde hemen bir miks değişimi olarak algılanacak ve böylece olay akışı içinde kendine özgü bir olguya dönüşecektir. İçinde yaşanan mekan bir enstrümana dönüşecek; evin bulunduğu çevre ise ikincil bir orkestra olacaktır. Filmin akıp giden kadraj dışından ses katmanları (örneğin; demiryolu, fırınlar, hoparlör anonsları, çevreden gelen kalabalıkların sesleri) böylece birer melodik kurgu olmaktan çıkar, mimariyle modüle edilen sabit-medya katmanları gibi işlev kazanır.

Siyah ekranlı uvertür biçimsel bakıldığında makro düzeyde stabil, mikro düzeyde ise aktiftir: ağırlık orta-düşük (*low-mid*) frekans bölgelerindedir, tiz bölgelerde arada beliren seyrek öğeler uçuşur, ses yoğunluğunda ani değişimler yerine sürekli bir akış vardır. İşitilen tınılar vokal ya da yaylı çalgıları anımsatsa da, harmonik olmayan karakteri baskın olduğundan belirgin bir perde hissini oluşturmak yerine aşındırır. Sesin zaman içindeki devinimi yavaştır, ayrıca spektrumdaki yoğunluk kayışı (*spectral tilt*) pes bölgelere doğrudur. İç dokuda beliren yavaş vurular (*beating*) ve küçük ses kırçılları durağanlığı ortadan kaldırır, mikro ölçekte dinamizm oluşturur. Duyulduğu süre boyunca aşağı yönlü bir vektör (*descent*) hissedilir: yüksek frekanslar yavaş yavaş azalır, alçak frekanslar yoğunlaşır. Tam bu noktada, bu çalışmanın ana motivasyonu şudur: filmin genel ses kuşağı bu çekirdekten türetilmiştir. Filmin genelinde yer alan işitsel malzeme katmanları (daha düşük seviyelerde olsa da) açılış sahnesiyle aynı ses paletini kullanır: orta-düşük frekans bölgelerindeki süreklilik, seyrek gerçekleşen ve sürekliliği olmayan tiz frekanslı öğeler, ani seviye değişimlerinin olmayışı, küçük çapta bir iç hareketlilik vb. Dinleyici film boyunca aynı türde aynı biçimde sesler işitir.

Burada bahsi geçen parametreye dair bulgular stereofonik dinleme analizine dayanır: ses öğelerinde konum bilgisi (*lokalizasyon*) özellikle vurgulanmamış, ses dünyasında stereofonik alan olabildiğince dar olarak aktarılmıştır. Konvansiyonel ses tasarımında kadraj-dışının stereofonik alana olabildiğince dağılması yaygın bir uygulamadır, daha geniş bir alan

algısı yaratılır. Fakat bu filmde, plan geniş ya da yakın olsa da, mesafe algısı yakından ya da uzaktan kurulsun da, iç veya dış mekanlarda, sadece kadraj dışındaki ses katmanları değil görüntü içi sesler dahi (konuşmalar, kapılar pencereler, yürüme sesleri, arabalar, nesneler vs.) özellikle konum çözünürlüğü olmaksızın tasarlanmıştır. Bunun izleyen üzerindeki baskın bir etkileri şöyle sıralanabilir: sesler üst üste binip toplaşarak kesintisiz bir baskı unsuru oluşturur, dikkat sağ-sol alanda dağılmadan anlatıda olan bitenin tüm gerçekliği ve mevcudiyeti, seslerin tek yönden direkt karşıdan algılanması ile oluşturulur, katliamın yeri mekanını nerede olursa olsun tartışmaya kapalı biçimde izleyen için tam da 'gözünün' önünde olup bittiğini vurgular: ister gözünü kapatsın, ister yüzünü çevirsin.

Gerçek akustik sessizlik nadiren erişilebilir, dikkatle dinleyen kulaklar bilir ki gerçekte mevcut değildir. Filmde baştan sona neredeyse sessizmiş gibi yerleştirilmiş fon, içi boş tam bir sessizlik değil, içi dolu, yükü olan bir düşük ses katmanıdır. Pes frekans bölgesinde, kendi ifadesini ve anlamını taşıyan kesintisiz bir taban şekilde tasarlanmıştır. Öyle ki, dinleyen üzerinde kurulan basınç ile, dönüp dönüp hatırlatma fonksiyonu ile ve duyduğu üzerinden önceden olabilecekleri tahmin ettirmesi ile dinleyiciyi tetikte tutar. Ses kuşağı, ses seviyesindeki değişimlerle değil, dokuya (*texture*) ve spektral eğime (*spectral tilt*) alan açarak tınısal farklarla kendini belli eder (Chion, 1994; Gorbman, 1987; Augoyard & Torgue, 2005).

Filmde dolaysız aktarımı ve tanıklık hissini baskın biçimde ortaya çıkartan unsurlardan biri de, görselde kamera açıları, sahneler, planlar değişse de kurulan ses dünyasının aksamaması, durmaması, atlama yapmamasıdır. Kurgusal olarak görüntüde değişiklikler olsa bile işitselde değişim ya yoktur ya da çok azdır. Önceki sahne seslerinin bir sonraki sahne giriş kısmında da devam ettirilmesi, ya da görüntü bir sonraki plana henüz geçmeden önce sesinin erkenden gelmesi gibi tekniklerle çevresel ses sürekli kılınmıştır.

Dolaysız aktarım ve tanıklık hissi bir yandan sağlansa da, film boyu süregelen vahşetin fetişizminden kaçınılmış, görselde herhangi bir yerde anlık olarak dahi gösterilmemiştir - ancak bacadan tüten dumanlar, nehirde akan küller gibi daha sonraki aşamalarının tanıklığı mevcuttur. İşitselde ise, tüm vahşet belli bir mesafe üzerinden kesintisiz olarak aktarılır. Bunun tek istisnası, kurucu sahne olarak belirlenen ve renklerle ifade edilen sahneler olabilir: zira bu sahnelerde işitsel dünyada vahşete çok yakından tanıklık edilmektedir (daha da ileri giderek denebilir ki siyah sahnede dahi, filmi bitirdikten sonra geriye dönüp değerlendirildiğinde, açılış sahnesi de kayımları ve kayıpları konu edinir). İstisna olarak değerlendirilen sahneler dışında, bağırışlar, çığlıklar, ateş etme sesleri ön plana çıkarılmaz, hep belli bir mesafeden aktararak bilinçli şekilde gösterişten

uzak tutulur. Görselde bunun karşılığı bir engel ile (duvar, kapı vs.) şiddeti maskeleyerek, ya da planın dışında, kamera açısı dışında tutmak ile sağlanmıştır.

2.2 Ses Estetiğinin Kurucu Sahneleri

Ses kuşağı estetik temelini izahı için, bu çalışmanın özgün noktasını oluşturacak biçimde, filmdeki üç sahne üzerinden estetiğin nasıl kurulduğu analiz edilecektir. Bu sahnelerin önerdiği dinleme biçimi geçişleri ve elektroakustik dinleme deneyimin izleyicideki etkisi, film-in geri kalan bölümlerine (belki izleyiciye farketirmeden) işitsel hafıza (*temporal memory*) ve tını-doku benzeşimi üzerinden dolaysız taşınarak korunur, filmi taşıyan kurmaca (*fictive*) bir nihale oluşturur. Bu taşıyıcı omurga, olay örgüsünde bir odak algısı yaratır, izleyici duyduklarını takip edip sindirmeye çalışırken, ses kuşağı müzikal ve elektroakustik bir dile (jest, doku, spektral hareket vs.) geçiş yapar.

Filmin belli sahneleri seçilerek elektroakustik bestecilik terimleriyle analiz edilmiş ve bu analizin filmin geneli üzerindeki etkisi aktarılmıştır. Akustik kaynaklı diagetik müzikal içerik analiz dışında tutulmuştur. Ancak belirli yerlerde arz-ı endam eden (ve diagetik olup olmadığı farklı bir yazının konusu olabilecek) elektroakustik besteler/ses örgüleri ile filmin genel ses dünyası arasında direkt biçimsel geçişler ve kavramsal alışveriş takip edilerek yapisal analizler gerçekleştirilmiştir.

Sinematografik akış, anlatıdaki insan ölçeğini ve özne perspektiflerini renklerle sembolize ederek, Nazi logosuna yapılan atıf ile siyah, beyaz ve kırmızı renklerin ekranı doldurduğu sahnelerle imleşmiştir. Bu sahnelerin birbiriyle bağlantısı olduğu gibi, işitsel dinleme-açısını ve dinleme biçimini belirlemede kurucu rol üstlenirler. Sahnelerde görülenlerle (ya da gösterilmeyenlerle) değerlendirecek olunursa, siyah sahne/görüntüsüz açılış, filmi izleyen kişinin (tekil ve/veya kolektif), beyaz sahne tarihsel vahşetin faili kişiler/kurumların (tekil ve/veya kolektif), kırmızı sahne ise kırıma uğrayan insanların (tekil ve/veya kolektif) temsil edildiği gerçekliği ve farkındalığı sembolize ettiği değerlendirilebilir.

3. ESTETİĞİ KURAN SAHNELER

Elektroakustik bestecilik anlayışı, somut müzik (*musique concrète*) yaklaşımı, ambiyans (*ambient*) müzik estetiği ve ses manzarası (*sound-scape*) kuramı, işitilen içinde (farklı ölçeklerde de olsa) tınıyı, dokuyu ve sürekliliği merkez alır, mekan kayıtları (*field recording*) ya da konuşmalar, çevre sesleri ya da farklı nesnelerin çıkardığı sesler müzikal ses kaynaklarının yerini alır ve ses kayıtlarının değişim/dönüşüm işlemleri bu

zanaatin alet çantasını oluşturur. Bu yaklaşımlar dinleme edimini, neden-sonuç ilişkisi yerine frekans dünyasında (*spektrum*) olan hareket ve yoğunluk değişimi üzerinden kurar (Schaeffer, 1966/2017, Schafer 1977, Truax, 2001). Estetiği kuran sahneler ifade dünyasını tam olarak bu tarz seslerden ve bu tasarım boyutundan oluşturmuştur. Bu sahnelerdeki soyut ses kompozisyonu temelleri, tüm film ses kuşağı estetiğinin çekird-eğini oluşturur.

Kullandıkları ses malzemelerinde kaynakların izini sürmeyi ortadan kaldıran bu kompozisyon biçimleri, dinleme kiplerinden indirgenmiş dinleme ile mercek altında incelenebilir. Smalley'in spektromofoloji kuramı bu ses öğelerinin zaman içindeki aldığı biçimleri tespit ve analiz eder. Kurucu sahnelerin içeriklerine bakıldığında, anılan besteleme yaklaşımları ile düzenlenmiş ses yapıları dikkat çeker. Film boyu kullanılan işitsel dilin biçimi, lehçesi değişmiştir.

Bu sahnelerden ilki hiçbir şüpheye yer bırakmayacak biçimde filmin açılış sahnesi, siyah sahnedir. Sürpriz şekilde film görüntüden eksik bir biçimde başlar. Filmi başlatan işitsel malzemedir.

İkinci kurucu sahne, yaklaşık 28inci dakikada başlayan beyaz sahnedir. Nazi Subayı Rudolf Höss'ün tipik bir çalışma gününe izleyici sadece 28 saniye boyunca tanıklık eder.

Üçüncü sahne, 42.-43. dakikalar arası gerçekleşen kızıl sahnedir. Rudolf'un eşi Hedwig evlerinde kalmaya gelen annesini bahçelerinde ağırlar, çiçeklerin arasında yaptıkları huzur dolu gezinti görüntüleri kamptan gelen seslerle sürekli ilişki halindedir.

3.1 Bir Dinleme Sözleşmesi: Açılış Sahnesi (00:00)

Sinema filmlerinde sıkça olduğu üzere yapımcıların kendilerini görselleriyle takdimi sonrası, film başlar ve siyah ekranla açılır. Filmin ismi ekrana yansır. Bunun dışında herhangi bir sahne görünmezden önce çalışmada vurgulanan siyah sahne başlar. yaklaşık 3 dakika sürecek ve insan sesine benzeyen fakat farklı hale dönüşmüş ses parçacıklarıyla bir kütle toplaşmaya başlar, süreklilik kazanır, gittikçe artan tekinsizlik ile dinleyeni kendi karanlığına çekmeye başlar. Görselin aradan çekildiği görüntüsüz bu uvertür, nasıl dinleneceğine dair yoğun bir ders işlevi görür. Anlatıyı düzenleyecek olanın 'görme' değil 'işitme' olduğunu izleyiciye önerir. Seyirciyi ezgiselliten ya da kadraj-ıci nedensellikten çok tınıya, yoğunluğa ve işitilir aralıkta olan bitenin hareketine odaklanmaya alıştıırır. Akusmatik terimlerle (Schaeffer, 1966/2017) ses kaynakları gizlenir. Dinleyici 'indirgenmiş dinleme' (*reduced listening*) kipine

geçer: anlamın başlıca taşıyıcıları ses parçacıkları (*grain*), zaman içindeki yoğunluk değişimleri (*zarf*) ve tonal özellikler (*color*) üzerinden kurulmaya başlar. Film kuramı açısından (Chion, 1994) akusmatik bir girizgah, bakış açısından önce belli bir dinleme perspektifini oluşturacak işitme noktasını (*point of audition*) ilan eder. Sesi kurucu, görüntüyü ise sese koşullu kılar. Girizgahtaki ses kaynaklarının tanınamaması, işitselin hangi mesajı taşıdığının bellenememesi, içerdği kontrast ile, sonradan gelecek film sahnelerinin içerdği ses dünyasına daha dikkat kesilten bir unsur olacaktır, zira peşisıra gelen sahnelerde gerçek dünyanın o tanınmış işitsel ipuçları izleyiciyi rahatlatma dolu bir alana - hah buraları tanıyorum, tamam- hissine taşıyacaktır.

Elektroakustik besteleme açısından bakıldığında ise girizgahtaki bu ipucu, sonradan deneyimlenecekler için, müzikal bir temadan çok spektral anahtar gibi davranır. Duyulan öğelerin kavranmasında konvansiyonel harmoni yetersiz kaldığından, yerine başka dinleme perspektifine geçeriz: spektromorfoloji - ses enerjisinin zaman içinde biçimlenmesi (Smalley, 1997). Örneğin; işitsel malzemenin tiz bölgelerinde yer alan doğuşkanların enerjisi inceler, ağırlık pes tarafa doğru birikirmeye başlar; spektral ağırlık merkezi yavaş bir sürüklenişle daha pes frekans bölgelerine iner. Bu, anlatının nihayetleneceği tonal bir varış noktası -kadans- değil, yön ve hız özellikleri taşıyan bir vektördür: filmin etik zeminini hazırlayan, bir aşağı çekim hissedilir. Bu gibi işitsel dokular elektroakustik bestecilik pratiğinde aşına olunan mazleme türleridir. Zamansal esnetme (*time expansion*), akordun gitgide bozulma hissi (*detune*) ve benzeşen frekanstaki seslerden vuruların (*beating*) ortaya çıkması, (E harfinden A harfine geçer gibi) formant değişiklikleri, elektroakustik uygulamalarda sıkça kullanılır (Wishart, 1996; Roads, 2001). Bu tarz teknikler makro düzeyde durağan, fakat mikro düzeyde değişken bir hal yaratır: uzaktan bakıldığında ses sakin, yakından dinleyince iç devinim açığa çıkar. Böylesi bir perspektif gitgeli filmde önemli yer tutar; çünkü filmin ana anlatı stratejisi, (gelecek olan sahnelerde) sabitmiş gibi hissedilen ama asla cansız olmayan ses katmanlarına yaslanır.

Bu prelüd, ses kuşağını ambient ve ses manzarası (*soundscape*) türü besteleme gelenekleri içine yerleştirecek referanslar da taşır. Brian Eno'nun meşhur ettiği gibi, ambient estetik kurgusu "ilgi çekici olduğu kadar görmezden de gelinebilir" - hem geri planda kalabilen hem de dikkatle dinlendiğinde ödüllendirici olabilen bir arka-plan-tasarısı olarak tanımlanır. Bu film, bu fikri kritik bir farklı duruş ile işlevselleştirmiştir, çünkü filmdeki ses katmanları olay örgüsünün ana hattı olduklarından 'görmezden' gelinemez. Dolayısıyla, prelüd biçim olarak ambient estetik ile - uzayıp giden, düşük olay yoğunluklu, zamana yayılan sesler- benzerlik gösterir, aslında olayların kurgusundaki gidişatı da simgeler. Ses man-

zarası çalışmalarında (R. Murray Schafer, 1977; Truax, 2001) görüleceği gibi, bu uvertür daha sonra duyulacak ses işaretleri karşısında (örneğin; kapıların açılıp kapanması, bölük pörçük anons parçaları, köpek havlamaları, demiryolu bağlantıları) bir temel dayanak ton (*keynote*) ve dipte monoton bir ses katmanı (*drone*) kurar. Bu dayanak ve dip tonlar içi boş ya da nötr değildir; etik olarak yüklenmiş, anlam taşımaktadırlar. Karanlıkla başlamak, sebep-sonuç ilişkisinin konforunu reddederek izleyiciyi ses dünyası öncelikli bir dikkat moduna davet eder: *ön plandaki figürden önce tüm ses alanını dinle*.

Ayrıca, bu prelüd *anempatik* bir duruş ortaya koyar (Chion, 1994; Gorbman, 1987). İşitsel katman öznel duygulanımlardan bağımsız olarak sürer gider. Bu, onu duygusal olarak boş kılmaz, onun yerine yapısal bir kayıtsızlık üretir ve böylece görüntülerin taşıyacağı her türlü iç mekan yaşantı üzerine basınç uygular. Augoyard ve Torgue'nun (2005) terimleriyle arka planda asılı olan ses (*drone*), mevcut sahnede olmayan zamanları, mekanları, duyguları geri getirir ve hatıraları uyandırma (*anamnesis*) işlevini destekler; ama göstermeci aşırılıktan kaçınır. Anlık yoğunluk artışlarını (*peak*) ve dramatik ton zenginleşmelerini (*swell*) reddederek film, etik tercihi biçime bağlamaktadır: vahşetin ölçüsü, gösterilenlerle değil, kesintisiz süregidiyor olması ve mesafe üzerinden algılanması ile iletilir.

Müzikten filme geçen okurlar için basit bir eşleme yardımcı olacaktır: Tonal bestede ton, kadans, motif ne ise, bu film ses kuşağında spektral yapı, zaman içinde gidiş yönü ve doku-motif odur. Orkestrasyondaenstrümanların dengelenmesi gibi, ses miksajı ev yaşamını ait ses dünyası ile (örneğin; insan seslerinin artikülasyonu, kumaşlar, küçük nesneler) endüstriyel ses dünyasını (peste ve orta peslerde konumlu ses kütleleri ve dar bantta pürüzlü sesler) dengeler. Tonal bir bestede form çoğu kez bölümlerden oluşur iken, buradaki form çevresel bir izleği takip eder: uzun düzlükler, yavaş perde değişimleri, seyrek ses artışları, vb. Prelüd, bu tercihlerin her birini izleyiciye yoğun ve mayı biçimde gösterir. Bize, sonradan gelecek anlam kurgusunun yapısal bir tema değişimi, ya da ani çıkışların sahne içinde bir olguya denk gelmesi ile değil; spektrumun artan doğuşkanlarla tize doğru birkaç kilohertz parlaklaşmasıyla (kapı/pencere açılmaları), yaygın ve belirsiz ses katmanlarının odaklanıp belli yerlerden gelmeye başlaması (silah ya da bağırış sesleri) ile, durağan bir kütlenin ritmik kırıntılarla devinime geçmesi (durumsal bir değişiklik ya da baskıda basınçta bir artış) ile ortaya çıkacağını söyler.

Bu prelüd filmi üç maddelik bir dinleme sözleşmesine bağlar. Birincisi, ses önderlik edecektir: dünyayı tanıttacak, basıncını kuracak ve kadrajın sakladığı bilgiyi aktaracaktır. İkincisi, mekân işitseli düzenleyecektir: mi-

mari canlı bir filtre ve yankı motoru gibi davranacak; yer bilgisi ve yakınlık algısı ses kuşağında yazılacaktır. Üçüncüsü, doku olay örgüsünün kendisidir: yoğunluk, parlaklık ve odaklanmadaki küçük değişimler, geleneksel müzikal retoriğin ve apaçık görsel teşhirin yerini alacaktır. Bu sözleşmeyi kabul etmek, seyirciyi elektroakustik bir mantık kurgusunun sinemasal hikaye anlatımına nasıl hükmedebileceğini duymaya hazırlar.

3.2 Vahşetin İçi - Beyaz Sahne (28:00)

Film boyunca kapalı kapılar ardında kalan kıyıma en çok yaklaşılan sahnelerden biri bu sahnedir. Ekran bütünüyle beyaza, aşırı yakın pozlanmış bir alana açılır (ki film boyunca yakın plan çekimleri son derece nadir ve dikkatle yerleştirilmiştir). Yaklaşık otuz saniye boyunca hiçbir figür, mekân çizgisi ya da derinlik ipucu görünmez; kamp yöneticisi Rudolf'un 'iş başında' olduğu bilgisi yalnız bağlamdan sezdirilir. Görselde tutunacak tek şey belki de Rudolf'un yakasındaki askeri sınıfı gösteren işaret, kurukafa logosudur. Başka birşey olmadığından sahnenin yerini ve ölçeğini yalnızca ses belirler. Hemen bir önceki sahnede uyku öncesinde yapılan alelade sohbet içinde eşi Hedwig'in ileride yapmak istedikleri gezileri uzun uzadıya dinlediği bilgisi ile izleyici bu sahne içine 'düşer'. Görüntüdeki uçuşan sislerle beraber düşünülürse, bu sahne gerçek midir, rüya mıdır; bu ikilemi dağıtan şey ses kuşağında olup bitenlerdir, kalabalık bir grup sağa sola kaçışmakta, silah sesleri altında, gaz odalarında acı çekmektedir.

Değişken uzaklıklarda, kadınlı erkekli kalabalık bir grubun 1–3 kHz arasında dar bantta yoğunlaşan, tekil replikler yerine birbirine soru-cevap biçimiyle bağlanan çığlık kümeleri dalgalar hâlinde yükselip çekilir. 40–200 Hz civarında pes–orta frekans bandında asılı bir ses kütlesi, içinden ince metalik tınılar çıkarır; sisin, dumanın, tren düdüklerinin, silah patlamalarının, basınçlı fırınların seslerinin altında aralıklı hoparlör anonsları hayal meyal duyulur. Yansımalar kısa ve serttir, orta banttaki parlaklık, sert yüzeyli sığ bir avlu ya da oda geometrisini ima eder. Görünende işitsel kaynak yoktur, öyle ki kadraj-dışı ses organizasyonu neredeyse diagetik olmayan bir biçimde sanki o sahnede değil, izleyicinin hafızasında çınlamaktadır. Orta frekans bandı hızlıca parlaklaşır ve yoğunluk kazanır, altındaki düşük–orta frekans bölgesindeki ses katmanı sabit kalır. Ani çığlıklar alanı delip geçer, ardından hızla yeniden emilir, ön planda herhangi bir vurgulu jest yoktur. 30 saniyeden kısa süren bu sahnede önceden dağınık olan alan, çığlıklar ile yön huzmeleri kazanır, gittikçe orta frekanslar kararır, işitilen erken yansımalar kısılır ve yönlülük sönümlenir Sahne, görsel hala beyazken işitsel içerik çevre gürültüsünde daha nötr bir düzlüğe dönerek biter.

Siyah sahnede kurulan sözleşmeyle spektral parmak izi burada tekrar hatırlatılır. Ekran tümünden beyaza döndüğünde oluşan görsel boşlukla beraber, sahnede azami işitsel farkındalık ortaya çıkar. Görüntünün artan sislerle beyaza dönmesinin temsil ettiği başka bir husus gaz odaları içinde zehirle kaplanmış hava olduğu gibi, işitsel malzemede bunu tam olarak ima eden gaz sesleri yaygın olarak kullanılmıştır. Bu yüzden beyaz sahne, görsel boşluk ile işitsel teşhirin üst üste bindirildiği, yer ve eylemin tamamen işitme üzerinden kurulduğu tekil bir 'akuzmatik maruz bırakma' anı gibi işler

Farklı bir perspektiften incelendiğinde açık alan ya da kapalı mekamlardan gelen sesler bilinçli olarak üst üste bindirilmiştir. Böylece kronolojik sıraya ya da bir mekana bağlı bir anlatı değil, genişleyen perspektif ile orada, burada, her yerde süregiden vahşeti temsil eden bütünsel bir ses karakteri sunulur. Kompozisyon açısından bakılırsa, bu sahne tam olarak ses manzarasını kuramını çağırıştırır. Ana zemin süregiden arka plan sesidir. Kaotik bir yoğunluk söz konusudur. Anlık işaretler (*signal*) ile kimlik sesler (*soundmark*) iç içe geçer; çığlıklar, silahlar, köpek havlamalar, tren düdükları, basınçlı gaz odaları - hepsi üst üste ve mesafe algısını yok edip her yerdedir - dolayısıyla izleyicinin tam gözünün önünde.

3.3 Bahçe Duvarı ve Arkası - Kızıl Sahne (38:00-42:00)

Bahçe sahnesi gündelik ve zararsız görünen bir sohbetle açılır, ev sahibi Hedwig ziyaretine gelen annesine bahçesini gezdirip çiçekleri tanıtır. Endüstriyel katmanın düşük-orta frekans bantlarda (yaklaşık 60-200 Hz) taşıdığı sürekli uğultu çevresel bir farkındalık kurar; bu ses katmanı *anempatetik* bir süreklilikle sahnenin altını doldurur. Hedwig ve annesi çıkıp bahçede duvara doğru ilerler. Filmde kadraj, duvara ilk defa bu kadar yaklaşır, izleyici düzen, kültür ve ayrıcalığı betimleyen bahçede çiçekleri görmeyi beklerken plan değişikliği ile birlikte elektrik verilmiş dikenli tellerin gür vızıltısı kulaklara yerleşir. Mesafelerine bağlı olarak bu vızıltı sahne boyu alçalarak devam eder. Hedwig annesine bahçesini nasıl düzenlediğini, üç senedir özenle dikip büyüttüğü çiçek türlerini, ortasına yaptırdıkları havuzu, yetiştirdikleri arıların kovanlarını gösterdikçe annesi buranın cennetten bir bahçe olduğunu vurgular. Fakat aynı anda, hemen arkalarında duran duvarın ötesinden, uzaklardan ara ara bağırış sesleri gelmektedir. Düşük seviyede yerleştirilmiş ses katmanları içinden basınç sesleri, metalik alarm zilleri, açılan kapanan metal kapılar eşlik eder.

3.3.1 Diyalog, Duvar ve Yankılar

Tam bu sahne içinde (38:40) diyalog katmanında nokta atışı şu tespit yapılabilir: Hedwig ve annesi bahçeyi dolaşırlarken sahne boyunca arka planda elektrikli dikenli telleri ile yüksek kamp duvarı görülür, bahçenin ortasına geldiklerinde ise kamera birden ters açı plana geçer, bahçenin diğer yarısını gösterirken duvarı izleyicinin hemen arkasında yerleştirip gizler. Tam bu esnada anne elini biraz mahçup kaldırarak Hedwig'e 'bu kamp duvarı mı?' diye sorar. Bu esnada duvar kendini elektrik vızıltısı ile hatırlatmaya devam etmektedir. Hedwig onaylayarak yanıt verir, konuyu yine çiçek-böcek eksenine geri getirip duvar dibine diktiği sarmaşıklardan bahsetmeye başlar. Annenin dikkati hala duvardadır, 'belki Eshter Silberman oradadır?' diye yineler. Hedwig 'hangisiydi o?' anlamında bir soru sorar, anne de 'hani şu temizliğe gittiğim' diye yanıtlar. Hemen peşinden bahsettikleri kadın hakkında dedikodu yapmaya devam ederler, kamera tekrar ters açığa dönerek ilk baştaki plana geçer. Bu, filmin duvarın arka tarafında olup bitenle kurduğu ilişkiye dair, vahşeti göstermemek adına yaptığı çekinceli tercihi anımsatır. Gözün önünde duran duvardan bahis açıldığı anda, görselde gizlenir.

Konu çiçeklere dönüp sohbet devam ederken arka planda gelmekte olan tren sesleri duyulur, tren yavaşlar ve durur. Metal kapılar açılır, kapanır. Anne Hedwig'e eşi Rudolf'un nasıl olduğunu sorduğunda, Hedwig 'arı gibi çalışıyor' diye yanıt verir. Bu benzetme, görselde biraz sonra çiçeklerin üzerine toplanmış kalabalık arı grubuna direkt referans olacaktır. Çardağa geçtiklerinde masa başında sohbetleri ve hafif kahkahaları duyulur. Hepsi yakından kaydedilmiş biçimde, kuru, ancak konuşma seviyesi yükseldiğinde ya da bağırmaya geçtiğinde kısa yankılar duyulur olur; örneğin annenin çardaktaki öksürmesi buna örnektir. Konuşma arasında birden öksürür, ses tüm çıplaklığı ile çok kısa zaman içinde yankılanır. Tüm bu sahnede, evin bahçesinde geçen diğer açık mekan planlarına benzer biçimde, kullanılan yankı tipi görüntüde gösterilen evden, duvardan, ya da kampın binalarından sekip yankılanıyor gibi değildir; teknik olarak, 2kHz frekans bandında oldukça baskın, karakter olarak çıplak, kaplamasız, görselde aktarılan mimari unsurlardan daha büyük yüzeylerden gelen, görseldeki izahtan daha abartılı yankılardır. Yankılar evden ya da Auschwitz kampından değil, vahşetin kendisinden gelmektedir, görüntüde verilmese de, sesi çıkmasa da karakterlerin sesleri çekilen çok büyük acıların üzerinden sekip gelmektedir. Bir başka estetik analizle, karakterlerin sebep oldukları onca acıya rağmen yaşamlarına devam etmek için kendi çevrelerine kurduğu kurmaca bir duvardan da gelebilir. Bu fiktif mekan, karakterlerin hem kendi kendilerine kurdukları çarpık gerçekliği inşa ettikleri yerdir, hem de içini ne ile doldurursa doldursun-

lar bomboş olması gerçeğini değiştirmez: evler, bahçeler, makam, mevki vs. Çıplak ve bomboş yankıların anlattıkları böyle de yorumlanabilir.

3.3.2 Soyut Anlatıya Dönüş

Zaman ilerledikçe önce köpek sesleri artar, sonrasında orta bantta, özellikle konuşma anlaşılabilirliğinin bulunduğu 1–3 kHz bölgesinde, öksürmeler, çığlık kümeleri art arda yükselip çekilerek dalgalanır. İlginç bir detay da, görüntü çiçeklerde yakın plan kadraja geçtiği gibi belirgin biçimde arı sesleri duyulmasıdır - ima ettiği şey yukarıda bahsedilen biçimde Höss'ün de işlettiği sistem arı gibi çalışmaya devam etmektedir. Bağırışlar gittikçe artar, can havlindeki insanların avaz avaz bağırmaya geçer. Bahçedeki duvar ve bitki örtüsü mimari bir filtre gibi davranır: parlaklık anlık açılıp kapanır, kısa erken yansımalar sert yüzeyleri ele verir, yakın–uzak ipuçları küçük farklarla değişir. Bu arada ev yaşamındaki diyalogların spektral alanı, ıstırabın konuşma bandıyla örtüşür; sözler ve çığlıklar aynı bölgede yarıştıkça izleyen algısı iki dünyayı aynı anda duymaya zorlanır ve anlatı dramatik vuruşlarla değil, spektral sürtünmeyle yoğunlaşır.

Kamera çiçeklere yaklaşırken görsel nedensellik çözülür; figür–zemin ilişkisi gevşer, görüntü hareketsiz natürmortlara doğru soyutlanır. Tam bu soyutlama eşiğinde, işitsel alan saf akusmatik bir hal alarak en geniş haline ulaşır, anlamlar katman katman artar: biraz önceki arılar vızır vızır çalışmakta ama sesleri kadraj-dışına çıkmıştır: bu sahneye kadar işitsel alanda aktarılan trajedinin bir parçası olmuştur artık.

Tam bu esnada çok kısa sürede çok yoğun ses olayları gerçekleşir: Görüntüde en son görünen çiçeğin kırmızısı ekranı doldurmaya başlar. İşitselde çığlık tepelikleri kümeler hâlinde alanı deler, acıya dayanamayan birinin çığlıkları arka arkaya birikir, biriktikçe basıncı artar, bu etkiye yardım eden başka bir unsur pesteki gümbürtülü yanma sesi ve acı dolu bu bağırma dışındaki tüm diğer sesler çok kısa bir zaman için yok olur. Ardından kadraj işitseldeki satürasyona eşlik ederek komple kırmızıya boyanır; acı dolu çığlık tahammül sınırlarını zorlamaya başlar. Bu kızıl alanda görüntü artık gösterme temsilinin ötesine geçer, sesin yaptığına benzer bir enerji alanına dönüşür - filmin belki de en acı veren sahnesi bu zirve olabilir. Tam satüre edilmiş bu spektral kütle hiç beklenmedik bir anda komple çöker, yoğunluk tam zıt yöne savrulur ve ses ortadan kalkar; kayıtsız–koşulsuz bir mutlak sessizlik açılır. İşte bu sessizlik bir rahatlama değildir, çok nadir ve özgün anlamlarla yüklü bir sakinlik anıdır. Bu dopdolu sessizlik izleyeni perdede, sinemada, ekranda takip ettiği içerikten ansızın koparır, kendi içine, gerçekliğine döndürür. İzleyenin oturduğu yerde, kendi gerçekliğinden kopup hikayenin içine

dikkat kesilmesini sinematik doğrultu diye kabul edersek, ters-sinematik bir doğrultuda olay örgüsü izleyeni kendi gerçekliğine fırlatır, izleyen perspektifi eşekten düşmüştür.

Öyle ki, az önce duyulanlar işitsel bellekte yankılanmaya devam etmektedir, baskı ortadan kalkmamış, yalnızca bu basıncın taşıyıcısı kaldırılmıştır. Acının en dayanılmaz seviyesinde, hikayeyi aktaran unsur (ya da akıl), dehşetin temsil eşiğini aştığını belirterek bu yükü daha fazla taşıyamamış ve kopmuştur - ya da bağlantıyı koparmanın en gerçekçi, samimi, belki de insani tepki olduğunu öne sürüyor olabilir.

Filmin etiği tam burada belirginleşir: hikaye anlatımındaki anlatan ve izleyen teması gösterilenle değil, işitseldeki süreklilik ve algılanan mesafeyle kurulmaktadır. Yakınlık, işitsel içerikte seviye zıplamalarıyla değil, artan tiz bileşenlerle ve mimari filtrenin hareketleriyle işitilir. İşte bu kızıl sahne, bahçede ekilip dikilen/var edilen dünya ile duvarın ardındaki imhae dilen/yok edilen dünyayı aynı işitsel alanda üst üste bindirir. Görsel bağ kopunca, izleyici artık sadece duyar ve duymanın kendisi de tanıklığa, hemen oracıkta olmaya dönüşür. Zira duymak belli bir mesafe içinden gerçekleşse de, (duyum eşiğinin üstüne çıkabilmek için) bir yakınlık gerektirir. Finaldeki ani sessizlik, tıka basa dolu olma/satürasyon halinden tam boşluk haline geçiş için bir dayanak rolü görür - sahneyi kapatırken, anlatının 'müzikle' değil, spektrum içinde hareketlerle ve eşikler arası geçişlerle kurulduğunu izleyene en yalın biçimde aktarır.

Kulakları sağır eden bir bas inleme ile geri dönen ses dünyası, yeterli ses sistemine sahip sinema salonlarında deprem etkisi yapmış olmalıdır. Kısıktan başlayıp gittikçe seviyesi artan bu bas kreşendonun üzerine nabız gibi gelen ses malzemesini, dinleyici anımsamayacak olsa bile işitsel hafızası burnuna gelen kokuyu hatırlayacaktır: Siyah sahnede ilk duyulan sesin anımsatıcısı bir zarf (*envelope*), daha inharmonik bir tınıyı kapsayarak evrişmiş (*convoluted*), sabit bas üzerine ilk attığı kesik sonrası ikincisinde yarım kalırken, sanki kalp masajı ile hayata döndürülen anlatıcı, kaldığı yerden devam eder: Ailenin büyük kızı bir arkadaşıyla birlikte evdeki anı defterinden pasajlar okumaktadır: evlerine gelen misafirlerin -yine aynı bahçede- ne kadar güzel zaman geçirdiklerine dair yazılar okur, sonra bahçeye diğer çocukların yanına geri dönerler. Ortam cıvı cıvı çocuk sesleriyle doludur. Arkaplanda trenler kampa yeni esirleri getirir. Gerçekten de anlatı, kaldığı yerden devam eder.

3.4 Gece Görüş Sahneleri

Evdeki hizmetçinin kamp esirlerine gece gizlice yemek bırakmak için esirlerin çalışma alanlarına kaçtığı görüntüler ile, Rudolf'un çocuklarına uyumadan önce okuduğu Hanzel-Gratel masalının üstüste çakıştığı sahnelerde, tüyleri diken diken eden unsur hiç tartışmasız görüntüdeki gece-görüşü efekti ile duyulan elektroakustik seslerin birlikteliği olsa gerektir. Burada insan sesine benzeyen bir ses kaydının perde değeri düşürülmüş ve oldukça fazla yansıma maruz kalmıştır. Bu sahnelerde duyulan sesler biçimsel olarak yukarıda anılan sahnelere benzese de, kadraj içi diagetik seslerin varlığı (toprağa, çamura batan ayak sesleri vs.) ve üzerine masal okuyan Rudolf'un monoton sesi, elektroakustik ses unsurlarını diagetik olmayan işitsel içerik kategorisine konumlandırır. Sahne akışında özgün bir hat açmaksızın ardarda gelen bu koyu ve korkunç insan/yaratık seslerinin, gece görüşü sahnesinden ziyade masal okunuşuna altlık yapmakta olduğu (masal içeriğine bakılarak) söylenebilir. Etkileyici unsurlar taşımasına rağmen siyah/beyaz/kırmızı sahnelerle yapısal bağ kurmadığı değerlendirilmiş ve estetik kurulumunda yapıcı sahne olarak değerlendirilmemiştir.

4. SONUÇ: Yöntem Olarak Dinlemek

Bu çalışma, *The Zone of Interest* filmini, anlatının yanında akıp giden bir ses içeriğine sahip konvansiyonel bir film olarak değil, bizzat dinlemenin başlıca anlatı ilişkisinin kurulduğu sinemasal bir kompozisyon olarak ele alır. Yapılan analizler, yapısal ve etik tasarımı izleyerek ses kuşağının film kuramı, elektroakustik kompozisyon ve ses manzarası pratiklerinin kesişimindeki işleyişini gösterir.

Ses kuşağı, ses-görüntü arasındaki dinamiği müzik merkezli *empatik* ilişkiye dayanan klasik modeli reddederek, onun yerine kadraj-dışı ve zamana yayılan uzun ses katmanları, mekanları ayıran unsurların filtremeleri ve kontrollü bir yakınlık algısının üzerine kurulmuş bir dünyayı önceleyen işitsel bir *sistem* koyar. Anlam, melodiyle değil spektral modülasyonla, harmonik hareketle değil mekân yönetimiyle oluşur. Mimari, gerçek zamanlı bir tonlayıcı (*equalizer*) gibi davranır ve izleyicinin neyi duyup duymayacağını belirler. Bu bestesel yaklaşım ile maskelme, örtme/gizleme ve dar frekans bandı kullanımı üzerinden mesafe algısı inşa edilir ve bu teknikleri etkili ifade araçlarına dönüşür.

Elektroakustik açıdan film, spektromorfolojik bir hatta akar: konvansiyonel gerilme-çözülme aksında gitgeller takip etmek yerine, yoğunluk yapısı düzlükler (*plateau*), geçiş/dayanak noktaları (*hinge*) ve doruklar (*crest*) arasındaki geçişmelerle düzenlenir. İşitsel her değişim, enerji

dağılımında, tınıda ya da yoğunlukta değişimlere karşılık gelir; duyguyu açıkça etiketlemeden algıyı yönlendirir. Sonuç, özenle sürdürülen ve kol-lanan bir etik mesafedir: gözleme dayalı ama kayıtsız kalmayan bir kabul hali.

Bu çalışma, indirgenmiş dinleme (*reduced listening*), morfolojiye dik-kat ve akusmatik mekân farkındalığı gibi elektroakustik dinleme strate-jilerinin, söz konusu film sesi olunca da analitik araçlar olarak işleyebi-leceğini ileri sürmektedir. Filmin tutarlılığını ve etik tutumunu açıklamak için görüntü temeli analiz ve yorumlamalarda bulunmak yerine, işitsel bir sistem haritası önerir ve spektral ekolojik bir model önerir. Bahis konu-su yaklaşım, görüntü-yoğun olmayan ve sesin anlatı işlevini yüklediği her filme, farklı türlerde de olsa - örneğin; korku, belgesel gibi türlere genişleyebilir.

The Zone of Interest gibi filmler, dikkatle işitmeye davet ederek seyirci rolünü olay örgüsünü görme eyleminden onun içinde mevcut olma/ona katılma eylemine kaydırır. Film, izleyiciden sürekli 'algısal tetikte' kal-masını ister. Böylece dinleme, salt bir duyumsayış değil, bir biliş biçimine dönüşür. Bu yönelim, çağımızdaki ses sanatı, ambient kompozisyon ve akustik ekolojideki eğilimlerle benzerlik gösterir - bu türlerin hepsi din-leyicisini doku ve bağlam üzerine uzun süreli bir dikkate davet eder.

Son olarak, *The Zone of Interest*'in ses kuşağı, yokluk/olmama, maskeleye/filtreleme, süreklilik/zamana yayılma kavramlarını konvan-siyonel müzikal söylemlerden daha gerçekçi biçimde ortaya koyabileceği-nin ezber bozan bir örneği olmuştur. Asıl gücü, dehşeti resmetmekte değil, dünyanın işitilebilir dokusunu var etmesi/edebilmesinde yatar. Bu tasarımıla film, her işitsel kararın hem estetik hem etik bir boyut taşıdığını hatırlatan bir uyarı ile sessizliği mevcudiyete, dinlemeyi vicdana çevirir.

KAYNAKÇA

- Altman, R. (Ed.). (1992). *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge.
- Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's.
- Barkman, J. (2024, May). A Deafening Complicity in The Zone of Interest. Senses of Cinema, <http://www.sensesofcinema.com/2024/feature-articles/a-deafening-complicity-in-the-zone-of-interest/>
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2016). *Film Art* (11th ed.). McGraw-Hill.
- Buhler, J., Neumeyer, D., & Deemer, R. (2010). *Hearing the Movies*. Oxford.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press.
- Holman, T. (2010). *Sound for Film and Television*. Focal Press.
- IMDb, *The Zone of Interest* (2023) - Full cast & crew, http://www.imdb.com/title/tt7160372/fullcredits/?ref_=tt_cst_sm
- Kalinak, K. (1992). *Settling the Score*. Wisconsin
- O'Connor, R. (2024, Jan 26). On 'The Zone of Interest' and the Painful Act of Listening. Frieze, <http://www.frieze.com/article/crafting-sound-the-zone-of-interest>
- Roads, C. (2001). *Microsound*. MIT Press.
- Satchell-Baeza S. (2024, Aug 14). "It had to be technical rather than emotive": Mica Levi on their The Zone of Interest score, <http://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/mica-levi-zone-interest-score>
- Shachat, S. (2023, Dec 20). How 'The Zone of Interest' Uses Our Ears Like No Other Film. IndieWire, <http://www.indiewire.com/features/craft/zone-of-interest-movie-concentration-camp-sound-design-1234937096/>
- Schaeffer, P. (1966/2017). *Treatise on Musical Objects* (C. North & J. Dack, Trans.). University of California Press.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Knopf.
- Smalley, D. (1997). "Spectromorphology: Explaining sound-shapes." *Organised Sound*, 2(2), 107–126.
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication* (2nd ed.). Ablex.
- Wishart, T. (1996). *On Sonic Art*. Routledge.

//

Bölüm 9

ETNOMÜZİKOLOJİDE BİLİŞ VE İLETİŞİM TEORİSİ¹

Buket GENÇ²

¹ Bu çalışma alana katkısı olması açısından çeşitli literatür araştırmalarından derlenerek oluşturulmuştur.

² Doç.Dr.Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Antakya Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, buketgenc@mku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4156-2793.

Giriş

Kognitif (bilişsel) kavramı, duyu organlarından gelen girdilerin işlenerek dünyanın algılanması ve anlamlandırılmasına yönelik tüm zihinsel işlevleri kapsar. Müzik ise yalnızca perde, tını, ritim, melodi ve armoni gibi yapısal öğelerden ibaret değildir; aynı zamanda duygu, algı, estetik beğeni gibi kültürel birikim, eğitim geçmişi, hafıza ya da kişisel anılarla şekillenen katmanlarıyla da beynin son derece karmaşık sinirsel süreçlerini devreye sokar. Müzik kognisyonu (bilişi) da müziği insan aklının/beyninin bir ürünü olarak çalışan bir yaklaşımdır. Bilişsel müzikoloji olarak adlandırılan bu alan, farklı disiplinden pek çok araştırmacının bir arada çalışmasını gerektirir. Melodiyi tanıma, iki sesin yükseklik farkını ayırt edebilme, çalan çalgıyı tanımlama, tempo tutma ya da ritmik örüntüleri fark etme gibi müzikle ilgili yetiler, ileri düzey bilişsel süreçler olarak görülür ve bilişsel müzikolojinin çalışma alanına girer. Bu nedenle bazı etnomüzikologlar çalışmalarında bilişsel yaklaşımlardan yararlanmaktadır.

Biliş gibi iletişim teorisinin de etnomüzikolojide önemli ve yaygın bir yeri vardır. İletişim kavramı dilimize Latince kökenli “communication” teriminden karşılığıdır. Pek çok kuramcı tarafından farklı tanımlaması yapılan iletişim kavramı çok boyutlu anlamlara sahiptir. Kavramın bir sosyal bilim olması nedeniyle farklı disiplinlerle olan bağı ve neden sonuç ilişkisi bakımından açıklanması ve tanımlanması zordur. Etnomüzikoloji çalışmaları içerisinde sadece iletişim teorisine dayalı bir çalışmayı işaret etmek zordur. Fakat göz önüne alınması gereken bazı bağlantıları vardır. Her iki teori de etnomüzikologların teorik yaklaşımını etkilediği gibi bu alanların bilimsel araştırma için öne çıkan yönleri onlara katkıda bulunur. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle müzik kognisyonu (bilişi) çalışma alanlarına, etnomüzikolojide bilişsel konulara değinilecek daha sonra da iletişim teorisinden ve etnomüzikolojide iletişim teorisinden bahsedilecektir.

1. Biliş Teorisi

Müzikal icra, bilişi içerdği için bu fenomene psikologların yaklaşımı etnomüzikologların fikir sahibi olmasını sağlar. Biliş, büyük oranda laboratuvar araştırmasından temel alan deneysel psikolojiye dayanır (Stone, 2008:126). Başka bir deyişle, modern bilimin insan zihnini çözmeye yönelik tüm çabalarını kapsayan bu geniş araştırma alanı, epistemolojik ve metodolojik bakımdan sınıflandırılması güç bir karmaşıklık taşır. Bu güçlüğü temelinde, beynin insan varoluşuna dair hem somut hem de soyut tüm deneyimleri yöneten çoklu işlevleri ile beyni incelerken dik-

kate alınması gereken sayısız değişken bulunur. Beynin kontrol ettiği bilince ilişkin tüm zihinsel süreçler “biliş” (cognitive) kavramıyla ifade edilir (Ata, 2015:9).

Stone’un yukarıdaki tanımında belirttiği gibi müzik icrasını da kapsayan müzik bilgisyonu (bilişi) müziği insan aklının/beynin bir ürünü olarak çalışan bir yaklaşımdır. Bilişsel müzikoloji olarak adlandırılan bu alan, insanın müzik yapması ve müzikalitesini kavraması ile ilgilenen psikoloji, müzik teorisi, sistematik müzikoloji, etnomüzikoloji, bilişsel bilimler ve felsefe alanındaki araştırmacıları bir araya getirir.

Ohio Üniversitesi’nin “Bilişsel Müzik Merkezi,” bu konuda çalışmak isteyen araştırmacıları yönlendirmek ve merak uyandırmak amacıyla web sitesinde değişik ana başlıklar altında topladığı bir dizi soru- kimi insanlar neden daha müzikaldir ya da müzik insana nasıl haz verir vb.- ortaya atar. Bu soruların bazılarının yanıtı vardır bazılarının ise yoktur. Duygu üzerine çalışan farklı disiplinlerden araştırmacılarının ulaştıkları sonuçların hala tartışılıyor olması kişinin müzik beğenisinin ve müzik dinleme alışkanlıklarının, algılama, kişilik, kültür, sosyal çevre gibi etkenlerle birlikte düşünülmesi gerektiğini belirtir (Aktaran Kutluk, 2022:4-5).

Müzik çok yönlüdür, çok boyutludur, inanılmaz sayıda bilişsel süreci harekete geçiren bir eylemdir. Temelde seslendirme ve dinleme olarak basitçe ikiye ayrılabilir belki ama o denli basit olmadığı ortadadır. Ortaka noktaların varlığı söz konusudur. Duygu, algı, hareket gibi temel durumların yanı sıra öğrenme, hafızamızda canlandırdıkları, bizde uyandırdıkları, toplumsal yaşam içerisindeki yer, kimlik, kişilik, inanç, kültürel sermaye, değer, önyargı, kalıp yargı gibi olgulara varıncaya değin müzik aslında her şeydir. Müziği duymaya başladığımız an art arda bir dizi işlem başlar. Bu yüzden müzik-beyin ilişkisi araştırmacıların gözde konularından biridir (Kutluk 2022:7).

Leman’a göre nöromüzikoloji, insanın müzikle ilişkili faaliyetleri ile beynini birlikte ele alan bir çalışma alanıdır ve temel amacı, müzik bilgisinin beyinde nasıl çözümlendiğini, bu süreçte hangi fonksiyonların hangi bölgelere dağıldığını ve tüm bu işleyişi yöneten dinamik ilkeleri ortaya koymaktır. Geçmişte geleneksel nöromüzikoloji; işitme üzerine yapılan araştırmalar, beyin hasarı olan hastalarla ilgili tıbbi çalışmalar, işitme organlarının ön işleme süreçleri ve müzik bilgisinin sembolik olmayan düzeydeki ilk işlemleriyle bağlantılıydı. Son on yılda ise bu alan genişleyerek bilişsel süreçlere yönelik araştırmaları da içermeye başlamıştır. Bu kapsamda dinleme, beste yapma, ezgi üretme ve çalgı çalma sırasında öğrenme, hafıza, koşullar ve çevresel etkilerle ilişkili bilgi işleme süreçleri

de incelenmiştir (aktaran Karşıcı, 2007:2).

Diğer bilim alanlarında olduğu gibi müziğin disiplinler olarak incelendiği çalışmalarda da, müzik ele alındığı disiplinin yöntem ve kavramlarıyla değerlendirilir ve içinde bulunduğu bağlamda anlamlandırılmaya çalışılır. Ancak müziğin sosyal, kültürel, toplumsal, fiziksel ve biyolojik gibi pek çok farklı boyuta sahip olması, ortaya çıkan çok katmanlı sorunları çözebilmek için farklı geleneklerden beslenen disiplinlerin kuramsal ve yöntemsel bir ortaklık geliştirmesini zorunlu kılar. Bu ihtiyaç, yeni kavram ve yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmış ve müzikolojinin diğer disiplinlerle karşılıklı yarara dayalı ilişkiler kurmasını sağlamıştır (Ata, 2015:8).

Perspektifler farklı olsa da müziği bilimsel olarak ele alan disiplinlerin temel uzlaşısı, müziğin tarih boyunca her toplumda var olduğu ve müzikal davranışların tüm toplumlara genellenebilir insan davranışları olduğudur. Sacks da müziğin tıpkı dil gibi insanın temel bilişsel yetilerinden biri olduğunu vurgular. Ona göre müzikal eğilim, doğumla hatta fetal dönemle birlikte başlar ve tüm kültürlerde derecesine bakılmaksızın “değerli” kabul edilir. Sacks, insanların dilsel olduğu kadar müzikal varlıklar olduğunu ve bazı istisnalar dışında herkesin müziği algılaması; yani müzikal geleneklere göre belirlenmiş tonları, tınıları, perde yüksekliklerini, melodileri, uyumu ve en temel düzeyde ritmi ayırt edebilme yetisine sahip olduğunu belirtir. Ayrıca bu öğelerin tümünün birleşerek beynin farklı bölgeleri aracılığıyla müziğin “inşa edildiğini” savunur (Aktaran Ata, 2015:8-9).

Fakat Stone’un belirttiği gibi bir deneysel araştırma, etnografik araştırmadan oldukça farklıdır. Ancak, az sayıda etnomüzikolog başarılı bir şekilde etnografik ve deneysel yöntemleri karıştırarak çarpıcı sonuçlar elde eder. Örneğin bilişsel araştırmacı Ulric Neisser (1976), bilişsel dair doğalcı düşünce alanına büyük katkıda bulunur. Neisser, bilişsel harita da denilebilecek bir yönlendirici şema fikri ile başlar. Her bireyin deneyim ile sürekli değişen kendine özgü bir şeması vardır. Algılama sürecinde, birey bilgi arayışında dinamiktir ve pasif bir alıcı değildir. Ancak bu fikri daha da ilerletir ve şemanın daha fazla bilgi edinmek adına bir çeşit *plan* gibi hareket ettiğini söyler. Savını, algının, algılayanın etkin bir şekilde bilgi arayışında olduğu ve edindiği bilgi ile değiştiği bir “yapıcı süreç” olması ile sürdürür. Bu değişim, algısal şemanın başkalaşması ve bunun sonucunda bir sonraki eylemin farklı olması demektir. Ona göre iki algısal eylem hiçbir zaman birbiri ile eş olamaz. Sonuç olarak, algı pasif değil aktif bir süreçtir. Ve Neisser bu süreci, çevreden zihne bilgi akışı olarak değil, sürekli olarak birbiri ile etkileşen ve güdümlü bir süreç olarak görür.

Dinleme ele alındığında ise Neisser (1976) şunları söyler:

“Dinleyici daha önce edindiği bilgiye göre, gelecek olana dair daha çok veya azbelirli bir hazırlıklılık (sezinleme) geliştirir. Bu sezinlemeler –ki bu sezinlemeler de ayrı birer eylem değil geçici paternler olmalıdır– dinleyicinin sırada neyi toplayacağını belirler ve topladığı her bilgiyle değişir”.

Neisser, dinleyicinin ses arayışı içinde olduğu ve edindiği bilgi ile sürekli değiştiği dinlemenin, karmaşık ve aktif bir süreç olduğunu ileri sürer. Bu model, dinleyicinin ses ve müzikal deneyim ile doldurulmayı bekleyen edilgen bir araç olduğu fikrine temelinden meydan okur. Ses arayışı içinde iken zihinleri, edilgen dinleyici üyeleri olmaları durumundan çok daha fazla aktiftir (Aktaran Stone, 2008:126-127).

1.2. Etnomüzikolojide Bilişsel Konular

Etnomüzikologlar, bilişsel yöntemleri kullanarak çeşitli çalışmalar gerçekleştirir. Örneğin Etnomüzikolog Benjamin Brinner, Cava *gamelan* icrası üzerine yaptığı çalışmada bilişe başvurur. Biliş kavramlarını pek çok akademisyenin sıkça kullandığı “ustalık” gibi diğer dilbilimsel fikirler ile bağlantılı olacak şekilde kullanır. “Analoji, müzisyenin çerçeveler arası bilinen benzerliklere dayanarak, genelleştirilmiş müzik prosedürleri uygulamalarını belirli çerçevelere yönlendiren en güçlü araçlarından biridir” diye belirtir. Ayrıca Neisser’in şemalar fikrini genişletir. Brinner, Norma McLeod ve Marsha Herndon’un ustalık tanımı olan “bir tarzı belirleyen muhtemel kuralların idealleştirilmiş bir kavramsallaştırılması”na dayanır. Brinner, müzikal komünitenin fikir ve taleplerine yanıt olarak ortaya çıkan bireysel güdülenme ve yetenek ile ustalığın müzikal komünite içerisinde, tür ve derece açısından nasıl değiştiğinin göz önüne alınması gerekli olduğu görüşündedir. Ayrıca ustalığı, bireyin yaşamı ve bir topluluğun tarihi ve geleneği boyunca değişen bir oluşum, dinamik ve çok boyutlu bir akışın dondurulmuş anında ulaşılabilecek bir şey olarak görür. Yöntemsel/bildirimsel, belirtik/içgüdüsel ve etkin/edilgen uzantılarda etki eden ustalığın etki alanlarının ana hatlarını belirler. Bu bilişsel eylem alanları incelenebilir. Bunu göstermek için, sıralama ve ilişkili tüm süreçler karmaşık bir etki alanı oluşturur. Bu alan, örneğin öncülük eden enstrümanın icracısının yüzlerce parçanın girişine dair etkin bilgisi olmasını gerektirir. Diğer icracılarının sadece bu girişlere dair, onları tanımlarını ve icraya katılmalarını sağlayamaya yetecek, edilgen bilgileri olması gerekir (Aktaran Stone, 2008:128).

Margarita Mazo, Rus ağıtları çalışmasında, etnografik ve deneysel çalışmaları başarılı bir şekilde birleştirir. Kırsal Rusya’da ağıtlar ile ilgili

etnografik çalışmasıyla meşgul iken, kaydedilen ağıt kayıtlarını spektrogram incelemeleri için gönderir. Ağıtların spektrogramları, perde konturlarının, ses tınısının ve soluk paternlerinin belirlenmesini sağlar. Benzer bir anlayışla, Cornelia Fales “işitsel ilüzyon” adını verdiği bilişsel boyutları inceler. Alan çalışmasını Burundi, Güney Afrika’da gerçekleştirir ve çalışması için çok pes çukur kanun, *inanga*, icrasındaki fısıltı seslerini kaydeder. Ancak, Fales, fısıltı ile söylenen şarkının pes olduğuna yönelik dinleyici izleniminin, dinleyicinin *inanga* seslerinin peslerini ses ile zihnen değiştirmesinden kaynaklandığını bulur. Bu bir ilüzyondur. Biri kolaylıkla peslerin çukur kanun ile icra edildiğini ve icracının şarkı söylemeyip fısıldadığını söyleyebilir. Fales için bilişsel aktivite, çukur kanun seslerini, bilişsel olarak mümkün sese dönüştüren tınısal tinelikleri bilgisayar ile inceleme imkanı sağlayan laboratuvar da önemli bir odak noktası olur (Aktaran Stone 2008:128-129).

Stone’un yukarıda verdiği örnekler doğrultusunda biliş teorisi, algısal süreçlerin incelenmesini vurgulayan çeşitli yaklaşımları içerir. Zaman ile bu süreçlere dair anlayışlar giderek daha karmaşık hale gelir. Algı sürecinin, zihnin aktif bir şekilde veri araması olduğu varsayılır ve zihindeki şema, deneyime bağlı olarak sürekli güncellenir. Psikoloji alanındaki çalışmalarda deneysel araştırmaların üzerinde durulmasına rağmen, etnomüzikologlar bilişsel kavramları kullanırlar ve bu kavramları, deneysel olduğu kadar etnografik çalışmaları da kullanarak incelerler (Stone, 2008:129-130).

Sonuç olarak biliş teorisi, deneysel bilimden ortaya çıkan beşeri bilimlerde önemli bir kullanıma ulaşan bir teoridir. Psikoloji ile ilişkisi nedeniyle önceki yönelimlerden farklıdır. Stone’a göre etnomüzikolojide bilişsel psikoloji kullanan bir çalışma grubu yoktur. Fakat, günümüzde bu alanda pek çok farklı disiplinden- özellikle müzikoloji, nöroloji ve psikoloji- biraraya gelen araştırmacı tarafından yapılan çalışmalar dikkat çekmektedir.

2. İletişim Teorisi

İletişim, birbirlerine ortamlarındaki nesneler, olaylar, olgularla ilgili değişimleri haber veren ve bunlara ilişkin bilgilerini birbirlerine aktaran, aynı olgular, nesneler ve sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duygular taşıyıp birbirine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk veya toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce ve duygu bildirimleri olarak tanımlanır (Oskay, 1999:9)

Çamdereli ‘ye (2008) göre iletişim anlam arama çabasıdır, insanın

başlattığı kendisini çevresinde yönlendirecek ve değişen gereksinimlerini karşılayacak şekilde uyarıları ayırt etme ve örgütlemeye çalıştığı yaratıcı bir edimdir. Zıllıoğlu (1993) ise iletişimi çok geniş bir alana oturtmaktadır. İnsan etkinliklerinin ve ilişkilerinin tümünü iletişimle ilişkilendirirken, iletişimin duymak, görmek ve bazen de dokunmakla eşdeğer olduğunu ifade etmektedir. Zıllıoğlu'nun bakış açısına göre, iletişim sözcüğünün özünde, sadece yalın bir ileti alışverişi yoktur. İletişimin özünde daha çok toplumsal nitelikli bir etkileşim, değiş tokuş ve paylaşım vardır (Aktaran Güneş, 2011: 709).

Bilgiler iletişim yoluyla üretilmiş ve aktarılmıştır. Böylelikle bulundukları dönemi aşan bir özelliğe sahip olmuşlardır. Üretilen üretildiği gibi kalmamış, aktarım süreci içerisinde değişen sosyal yapıdan etkilenmiş ve çağın şartlarına göre değişim göstermiştir. Bununla beraber insanlar üretilenlere kendi yorumlarını, birikimlerini, tecrübeleri katarak genel olanı sahiplenmişler ve ona kendi bakış açılarına göre çeşitli anlamlar yüklemişlerdir (Güneş, 2011:709).

Stone'a göre iletişim teorisinin etnomüzikolojide önemli ve bir şekilde yaygın bir etkisi vardır. Erken dönem iletişim teorileri oldukça ilkindir. Bu iletişim teorilerinde, dinleyicinin gönderenden aldığı mesajın ikisi arasına çizilen bir ok ile temsil edildiği bir diyagram kullanılır. Bu diyagram ile bir kişi iki bireyi, konuşmacı tarafından gönderilen mesaj bir tel ile alıcıya ulaşıyormuş gibi görselleştirebilir. Bu basit modeller, algı sürecinin görselleştirilmesinde ve kavramlaştırılmasında oldukça etkili olur (2008:130).

Ancak bu çalışma ile daha yakından ilgili olan model, Doede Nauta'nın *The Meaning of Information* isimli kitabında ana hatlarını belirttiği iletişimin semiyotik-sibernetik modelidir. Model, sentaktik, semantik ve pragmatik anlam süreçlerini göz önüne aldığı için semiyotiktir. Alıcıdan gönderene geri bildirim döngüsü içerdiği için ise sibernetiktir. Bu kritik öneme sahip geri bildirim döngüsü sonrasında orjinal göndericinin performansını nitelemesine hizmet eder. Bunu örneklemek amacıyla, Liberya'daki Kpelle müziği için semiyotik sibernetik model kullanılabilir. Eğer dinleyici kitlesi duyduklarını özellikle beğendiyse, içlerinden biri icra dairesinin merkezine giderek durmalarını isteyebilir ve icracıyı överek hatıralık bir hediye sunabilir. Bu iyi niyet gösterisi, icracının duyduğu ve keyiflendiği bir geri bildirim olarak yorumlanabilir. İyi niyet gösterisinin ardından kadın solist icrasına çok daha büyük bir şevk ile yeniden başlar. İcrasını, başlangıç icrasına gelen dinleyici yanıtına göre değiştirir. Böyle bir modelin icra ile ilişkisi Stone'u, Kpelle icrası üzerine yaptığı çalışmada şu varsayımı yapmak için harekete geçirir. Ona göre sembolik davranışları icracı ve dinleyiciyi de içeren katılımcıların

yorumladığı müzik aracılığıyla iletişim, dinamik ve süregelen bir süreçtir (Stone,2008:130).

Ayrıca Birdwhistell etkileşim ve icranın çok kanallı olması fikri iletişim teorisinden de geldiğini belirtir. Dolayısıyla müzik, işitsel-akustik kanal kadar kinestetik-görsel kanal gibi diğer kanalları da kullanır. Çoklu kanallar herhangi bir zamanda farklı kodlar kullanarak değişken seviyelerde işlev görebilir (Aktaran Stone, 2008:131). Sonuç olarak iletişimin semiyotik-sibernetik modeli sentaktik, semantik ve pragmatik anlam süreçlerini içeren bir çerçevedir, dinleyiciden icracıya dönen bir geribildirim döngüsü sağlar ve geri bildirim icracının icrasını değiştirmesini sağlar.

2.2. Etnomüzikolojide İletişim Teorisi

Etnomüzikoloji çalışmaları içerisinde sadece iletişim teorisine dayalı bir çalışmayı işaret etmek zordur. Ancak göz önüne alınması gereken kimi bağlantılar vardır. En önemli kavramlardan birine -geri bildirim- Alan P. Merriam'ın (1964) *The Anthropology of Music*'de sunduğu modelde dikkat çeker. Oldukça geniş bir yapısal fonksiyonel modeli kabul etmiş olsa da, geri bildirim yaklaşımı etnomüzikologlar tarafından o zamandan bu yana kullanılır. Etnomüzikologların modellerinde giderek yaygınlaşan bir diğer kavram ise çok kanallı iletişimdir. Dolayısıyla etnomüzikologlar, ayrıntılı bir inceleme yapmasalar bile kinestetik kanalı diğer kanallar ile birlikte, müzikal icranın bütüncül anlayışında önemli kabul eder. Ancak birkaç dans uzmanı kinestetik kanalı kayda değer oranda ayrıntılı inceler ve iletişim teorisi kavramlarını kabul ederler (Stone, 2008:131).

Analitik bir kavram olarak geri bildirim, araştırmacının safi iletişim ürününe değil aynı zamanda sürece de odaklandığını ima eder. Stone'un (1882) kullandığı yöntemlerden biri, geri bildirim kavramını merkeze alan geri bildirim görüşmesidir. Bu tür bir görüşmeyi, “katılımcı ve araştırmacının anlamını yeniden belirlemeye çalıştığı tamamlanmış bir etkinliğin geri oynatılması ve hatırlanması” şeklinde tanımlar Geri bildirim görüşmesi yeni bir etkileşim durumudur ve orjinal etkinlik ile özdeş olduğu varsayılmaz. Hafızayı tetiklemek ve hatırlamaya yardımcı olmak için kullanılan enstrüman, bir fotoğraf veya önceki etkinliğin bir kaydı kullanılabilir (Aktaran Stone, 2008:131).

Stone 1976'da doktora araştırmasını yaparken, Hugo Zemp'in kitabı *Musique Dan* (1971)'daki bazı enstrüman resimlerini Kpelle müzisyenlerine gösterir çünkü kendisi de birkaç yıl önce Fildişi Sahilleri'nde komşu bir grup ile çalışmıştır. Resimler orada bulunan müzisyenler arasında hareketli bir tartışmaya ve araştırmamın akışında daha önce

bahsedilmemiş olan ve ritüel durumlarda kullanılan bir enstrüman hakkında konuşmalara neden olur. Stone bu geri bildirim görüşmesi olmasaydı, bu enstrümanı hiç duymamış olabilir olduğu söyler (2008:131).

Stone 1975-1976 sırasında yaptığı araştırmasında da hatırlama aracı olarak bir videoteyp kullanır. Videoteyp işitsel ve görsel görüntüleri, bir araştırmacının kalem ve kağıt ile yapabileceğinden çok daha doğru ve hızlı kaydeder. Kesintisiz görsellerin kaydının sağladığı avantajın yadsınamaz olduğunu belirtir. Süreçsel analiz fırsatı etnomüzikologlar için net bir şekilde önemli olduğunu ekler. Worth ve arkadaşları ise videoteyp kayıtları görsel bilgiyi notlara göre çok daha az soyutlaştır ve görsel kodlar hızlı bir şekilde farklı kültürlerden insanlar tarafından öğrenilir ve algılanır olduğunu vurgular (Aktaran Stone, 2008:132).

Özer'in de belirttiği gibi görüşme sırasında üçüncü bir odak oluşturma (görüşmeci ve görüşmeci kişisi dışında) görüşme kişisi üzerindeki yükü hafifletir. Örneğin bir zurna çalgıcısıyla görüşme yaparken masada bir zurna bulunması görüşmeci ile görüşme kişisi arasındaki sürekli göz temasına bir seçenek yaratmaya ve zaman zaman müzisyenin örnek gösterilmesine fırsat tanır. Böylece sözel anlatım olarak düzenleyemediği kimi notları çalgı üzerine örnek vererek açılama olanağı sağlar. Konunun izin vermesi durumunda, müzik kayıtları da üçüncü odak olabilir. Görüşmeci konuyla ilgili ses kayıtlarını hazır bulundurursa yeri geldikçe bunları çalarak üzerinde konuşulmasını sağlayabilir (Özer 2002:53). Stone'un 1970'lerin ortasında Kpelle insanlarına videoteypleri izletmesi ve izledikleri icralar hakkında yorum yapmaları bahsedilen durumu destekler.

Kpelle insanları izledikleri videoteyp hakkında yorum yaparken, o da audioteypin sözlü kısımlarını, daha sonraki çalışmaları, uyarlama ve çeviri için not eder. Bir dansçı Kpete Dang, araştırma asistanı Yakpalo ve Stone izlerken Gbeyilataa'dan bir grubun icrası üzerine aşağıdaki konuşmayı kaydeder:

RUTH STONE: Bu dans nedir?

KPETE DANG: Ayaklarını birbirinin arkasından geçiriyor.

RS: Bu...Nedir bu?

KD: Yaptığı hareket *solimo*.

RS: Oh.

YAKPALO: Hangisi?

KD: Solimo.

RS: Oh.

KD: Evet.

RS: Neyin taklidini yapıyor?

KD: Bu *Koli-gong'un* şarkısının kancası.

RS: Neyi?

KD: Kancası.

RS: Oh, kanca.

Kpete Dang, videoyu izleyerek videoyu izleyerek belirli bir dans hareketini ayırt eder ve hareketin sözlü bir etiketini söyler: “*Solimo*”. Stone bu cevapla kaydın bu kısmını diğer izleyicilere de göstererek aynı soruları sorabileceğini, bu işin anlatmaktan daha kolay olacağını anlar.

Geri bildirim görüşmesi, dans adımlarının belirlenmesinden öte, başka koşullarda ortaya çıkabilecek daha karmaşık incelemelere olanak sağlar. Stone kaydın devamında aynı etkinliği izlerken karmaşık bir analitik alana girer:

Kpete Dang : Evet, sonunda bırakmıyorlar.

RS: O ne demek? Biri [dans alanından] ayrıldığında dans etmeyi bırakmıyor mu?

KD: Dans etmeye devam ediyor... Dans etmeye devam edersin... Dans etmeye devam edersin.

Dansın bu tarifi, Stone'un dansın ritualistik olduğu durumda, bölümün sınırlarını belirlemek üzere bir işaret olmadığını anlamasını sağlar. Kpell ritüelinde, kişi sürekli bir yapı oluşturmalıdır. Böyle bir geri bildirim görüşmesi sayesinde, konuşmalarda ve diğer görüşmelerde ortaya çıkmamış olan, müzik yapmanın esas bir prensibini öğrenir. Kpete Dang'ın bir süre sonra “Devanın sözlerinde var. İcranın sonunu kesemezler” demesiyle olduğu gibi. Eğlence amaçlı müzikte ise aksine, müzik zamana ve kısımlara göre çeşitli parçalara bölünür. Eğlendirmeye yönelik icrada bitiş işaretini belirlemek önemlidir (Stone, 2008:133).

Stone ayrıca kaydın aynı bölümü ile ilgili farklı insanlara yönelttiğim sorular ile ritüeldeki bitiş işaretlerinin azlığı ile eğlendirmeye yönelik müzikteki belirli bitiş işaretleri arasındaki zıtlık konusunda hemfikir olduklarını görür. Böylece müzikal iletişimin geri bildirim boyutunu incelemek için iletişim teorisinde merkezi olan bir kavramı –geri bildi-

rim- kullanarak bir yöntem, geri bildirim görüşmesi, geliştirir (Stone 2008:133). Geri bildirim görüşmesi katılımcı ve araştırmacının anlamını yeniden belirlemeye çalıştığı tamamlanmış bir etkinliğin geri oynatılmasını ve hatırlanmasını sağladığı gibi orijinal olaya özdeş olmayan yeni bir durumdur. Ayrıca hafızayı tetiklemek için videotıyp, audiotıyp, fotoğraf veya etkinlikte kullanılmış enstrüman araç olarak kullanılabilir.

SONUÇ

Müzik icrasını da kapsayan müzik kognisyonu (bilişi) müziği insan aklının/beyninin bir ürünü olarak çalışan bir yaklaşımdır. Bilişsel müzikoloji olarak adlandırılan bu alan, insanın müzik yapması ve müzikalitesini kavraması ile ilgilenen psikoloji, müzik teorisi, sistematik müzikoloji, etnomüzikoloji, bilişsel bilimler ve felsefe alanındaki araştırmacıları biraraya getirir. Biliş gibi iletişim teorisinin de etnomüzikolojide önemli ve yaygın bir yeri vardır. Pek çok kuramcı tarafından çeşitli tanımlaması yapılan iletişim teorisinin de farklı disiplinlerle bağı söz konusudur.

Biliş ve iletişim teorileri, deneysel bilimden ortaya çıkan ve beşeri bilimlerde önemli bir kullanıma ulaşan teorilerdir. Psikoloji ile ilişkileri nedeniyle önceki yönelimlerden farklıdırlar. Stone'un bu çalışmada belirttiği gibi etnomüzikolojide bilişsel psikoloji ve iletişim teorisini kullanan bir çalışma grubu yoktur. Fakat, yakın zamanda yapılan çalışmalar bu teorileri tekrar gündeme getirmiştir. Özellikle biliş teorsisi, etnomüzikolojinin yükselişte olan alanlarından biri olmuştur. Günümüzde bu alanda pek çok farklı disiplinden- özellikle müzikoloji, nöroloji ve psikoloji- biraraya gelen araştırmacı tarafından yapılan çalışmalar dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- Ata, Y. (2015). Müzisyen Beyni ve Beyaz/Gri Madde Yapılarındaki Farklılıklar: Bir DT-MRI Çalışması, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Güneş, A.(2011). e-Journal of New World Sciences Academy. ISSN:1306-3111 Volume: 6, Number: 4, Article Number: 4C0118.
- Karşıcı, G. (2007). Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler: Bir fMRI Çalışması, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kutluk, F. (2022). Neden Müzik Dinleriz?, İstanbul. h2o Yayıncılık.
- Oskay, Ü (2011). İletişimin ABC'si, İstanbul. Derleme Yayınları
- Özer, Y.(2002), Müzik Etnografisi Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik, İzmir. Dokuz Eylül Yayınları.
- Stone, R. (2008). Theory For Ethnomusicology, New Jersey. Pearson Education.