

MÜZİK

ALANINDA ARAŞTIRMALAR
VE DEĞERLENDİRMELER

— — — — —
EKİM 2026

— — — — — EDITÖRLER — — — — —

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Doç. Dr. Şenol AFACAN

gece
kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Yaşar Hız
Yayına Hazırlayan / Gece Kitaplığı

Birinci Basım / Ekim 2026 - Ankara
ISBN / 978-625-321-305-3

© copyright

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

0312 384 80 40

www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Bizim Büro

Sertifika No: 42488

MÜZİK
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE
DEĞERLENDİRMELER

EKİM 2026

EDİTÖRLER

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Doç. Dr. Şenol AFACAN

gece
kitaplığı

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

METAL BALADINDA İFADE EKONOMİSİ: “NOTHING ELSE MATTERS” PARÇASINDAKİ GİTAR SOLOSUNUN MÜZİKAL VE TEKNİK ANALİZİ

M. Kayhan KURTULDU 7

BÖLÜM 2

ORTAYA ÇIKIŞINDAN GÜNÜMÜZE HAMPARSUM MÜZİK YAZISININ KULLANIMI, UYGULAMA ÖRNEKLERİ VE SİSTEMİN BENİMSENME SEBEPLERİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU 22

BÖLÜM 3

TÜRK VE BATI MÜZİĞİ ARASINDA BESTECİLİK ODAKLI KÜLTÜREL VE ESTETİK ETKİLEŞİM: TEORİ VE UYGULAMA GELİŞTİRME

Esin de Thorpe MILLARD , Onur NURCAN ,

Eylem ATALAY ,Aykut UÇAKÇI..... 41

BÖLÜM 4

MÜZİKTE PERFORMATİFLİK: TEORİK BİR YAKLAŞIM

Selim TAN 62

BÖLÜM 5

SES EĞİTİMİNDE ARTİKÜLASYONU GELİŞTİRME ÇALIŞMALARI

Satı DOĞANYİĞİT YILDIZ, Nalan YİĞİT..... 79

BÖLÜM 6

ÇOK YÖNLÜ BİR KADIN MUSİKİŞİNAS: LAİKA KARABEY

Sevinç KAYA, Nesibe Özgül TURGAY 105

BÖLÜM 7

PİYANO EĞİTİMİNDE EKLEMLEME STRATEJİSİ VE ÇOKLU NÜANS TERİMİ ÖĞRETİM ÇALIŞMALARI

M. Kayhan KURTULDU..... 125

BÖLÜM 1

METAL BALADINDA İFADE EKONOMİSİ: “NOTHING ELSE MATTERS” PARÇASINDAKİ GİTAR SOLOSUNUN MÜZİKAL VE TEKNİK ANALİZİ

M. Kayhan KURTULDU¹

¹ Prof. Dr. , Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ABD kayhankurtuldu@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-0064-9144>

1. Giriş

Heavy metal müzikte gitar soloları genellikle tarihsel akış içinde çoğu kez hız, sert stil ve virtüöziyeyle ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte metal repertuvarının genişlemesi, solo gitarın yalnızca teknik yoğunluk üreten bir unsur olmadığını; şarkının duygusal, biçimsel ve tınısal anlatısını taşıyan daha geniş bir işlev alanına sahip olduğunu göstermektedir. Walser (1993), metal gitar icrasında virtüözlüğü, türün gücü ve ser söylemiyle ilişkilendirirken; Lilja (2009), klasik heavy metal armonisinin analitik bir çerçevesini temsil ettiğini öne sürer. Cope (2010), heavy metalin yükselişini genellikle türün tarihi içinde ele alır; Hudson (2021), bileşik AABA formunun heavy metali tür düzeyinde biçimlendirdiğini anlatır (Hudson, 2021). Bu çalışmalar genellikle metal müziğin armoni, biçim ve yoğunluk bakımından çok katmanlı olduğunu ve sadece virtüöziye normuna indirgenmemesi gerektiğini ortaya koyar. Bu nedenle bir gitar solosunu yalnızca hızlı veya zor kavramlarıyla değerlendirmek, özellikle balad ve orta tempo repertuvarında yetersiz kalmaktadır.

Metal baladı, bu açıdan önemli bir karşı örnek alanıdır. Metzer (2012), power ballad estetiğini duygusal yükseliş ve kademeli müzikal büyüme üzerinden tanımlarken; Brown (2016) metal müzik ve hard rock baladlarının türün ana akımla kurduğu ilişkide önemli bir rol üstlendiğini vurgulamaktadır. Nink ve Heesch (2023) ise metal baladlarında duygusallık, tür özellikleri, popülerlik ve otantiklik arasında üretken bir yapı olduğunu ifade eder. Bu noktada Metallica'nın "Nothing Else Matters" şarkısı, bu yapının en görünür örneklerinden biridir. Metallica'nın 1991 tarihli The Black albümü döneminde daha doğrudan düzenlemelere ve daha geniş bir ses dünyasına yöneldiği bilinmektedir "Nothing Else Matters" şarkısı da grubun belirgin biçimde balad türüne yönelik başlıca örneklerinden biridir. Parçanın özgünlüğü yalnızca yavaş karakterinden değil, metal estetiğini terk etmeden farklı bir ifade mantığı kurmasından kaynaklanır. Mi minör merkezli arpej dokusu, akustik/temiz gitarların kırılğanlığı, orkestral renkler ve giderek büyüyen tam grup düzenlemesi, kaydın son bölümündeki distorsiyonlu gitar solosunu dramatik bir sonuç noktası hâline getirir. Şarkıdaki solonun önemli bir özelliği ise bilinen bilgilere göre asıl solo gitarcı olan Hammett yerine solonun Hetfield tarafından çalınmış olmasıdır.

Bu çalışma, "Nothing Else Matters" solosunu daha ileri düzey ve yüksek yoğunluklu metal sololarına göre daha erişilebilir bir analitik ve pedagojik örnek olarak ele almaktadır. Buradaki "daha erişilebilir" nitelemesi, solonun kolay olduğu anlamına gelmemektedir. Aksine teknik güçlük, yüksek hız yerine bend hedeflerinin doğru perdelere ulaşması, vibratonun genişlik ve hız bakımından kontrol edilmesi, 6/8 zaman hissinin bozulmaması, sustain'in korunması ve cümleler arasındaki boşlukların anlaşılmasında yoğunlaşmaktadır. Bu yönüyle solo, teknik ekonominin müzikal ifade üzerindeki etkisini incelemek için elverişli bir durum sunmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın temel amacı, "Nothing Else Matters" gitar solosundaki perde seçimi, armonik ilişki, ritmik yapı, cümleme, teknik hareket ve tını bileşenlerinin birbirleriyle nasıl etkileştiğini açıklamaktır. Çalışmanın önemi üç noktada toplanmaktadır. Birincisi, metal gitar solosu araştırmalarında yüksek hız ve ileri tekniklerin dışında kalan ifade-odaklı bir örnek ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. İkincisi, metal baladı literatürü ile çalgısal performans analizi bir araya getirilmektedir. Üçüncüsü, solo pedagojik açıdan ileri virtüöziye geçmeden önce bend, vibrato, legato, slide, timing ve cümleme gibi temel lead-gitar becerilerinin bütünleşik biçimde çalışılabileceği bir repertuvar örneği olarak değerlendirilmektedir.

1.2. Araştırma Soruları

1. Solo, 11 ölçülük yapı içinde hangi biçimsel ve dramaturjik evrelere ayrılabilir?
2. E minör merkezli armonik zemin içinde hangi pentatonik, doğal minör, blues ve yerel modal/kromatik renkler kullanılmaktadır?
3. Bend, vibrato, legato, slide, double-stop, sustain ve pozisyon değişimi gibi teknikler hangi müzikal işlevleri üstlenmektedir?
4. 6/8 ölçü ve düşük/orta notasal yoğunluk, solonun cümleme ve duygusal ifade karakterini nasıl biçimlendirmektedir?
5. Solonun teknik yapısı, orta düzey metal gitar eğitimi ve ileri virtüöz repertuvara geçiş bakımından nasıl değerlendirilebilir?

2. Kuramsal Çerçeve ve Literatür

2.1. Metal Baladı, Power Ballad ve Türlerarası Duygusalılık

Power ballad denilen ifade, popüler müzik literatüründe yalnızca "yavaş bir rock şarkısı" olarak tanımlanamayacak kadar belirgin bir formüle sahiptir. Metzer'e (2012) göre power balladlar genellikle yoğunlaşan bir düzenleme ve duygusal yükseliş formülüyle çalışır. Sololardaki kırılğan başlangıç, diğer katmanların eklenmesi, dinamik büyüme ve yüksek enerjili zirve, duygusal içeriğin önemli bir deneyime dönüşmesini sağlar. Brown (2016), heavy metal tarihinin çoğu anlatısında baladların ikincil görülmesine rağmen, metalin 1980'ler ve 1990'ların başındaki ana akımlaşma sürecinde balad-single stratejisinin önemli olduğunu savunur. Nink ve Heesch (2023) ise bu tür parçaların metalin sertlik ve otantiklik kodlarıyla bazen çatıştığını, ancak bu çatışmanın aynı zamanda baladları güçlendirdiğini anlatmaktadır. "Nothing Else Matters" şarkısı, bu literatür açısından yalnızca popüler bir balad değil, türsel sınırların yeniden düşünüldüğü bir örnektir. Bu noktada Pillsbury (2006) Metallica'nın müzikal kimliğini sürekli olarak tür beklentileri, otantiklik ve değişim gerilimleri içinde ele alır. Bu bağlamda parçanın duygusal yapısı, Metallica'nın thrash kökenini silmekten çok, grubun ifade alanını genişleten bir dönüşüm olarak değerlendirilmelidir.

2.2. Rock/Metal Tonalitesi: Mi Minör, Pentatonik Çekirdek ve Modal Renkler

Rock ve metal müzik armonisi, ortak/pratik tonal yapısını ve işlevsel akor ilişkilerini tamamen reddetmez, ancak modal, pentatonik, blues temelli ve riff-merkezli yapısını da sürekli öne çıkarır. Çünkü pek çok popüler tür gibi o da blues temeline dayanmaktadır. Biamonte (2010), rock müziğinde doğal minör, pentatonik ve modal yapıların geleneksel tonal işlevlerle yan yana bulunabildiğini; de Clercq ve Temperley (2011) ise geniş bir rock müzik yapısı içinde armonik davranışların klasik tonaliteye tam olarak indirgenemeyen ama tekrarlayan örüntüler oluşturduğunu göstermiştir. Temperley (2018), rock dilinde tonal merkez algısının akor işlevi kadar melodik vurgu, pedal ses, register ve metrik yerleşimle de kurulduğunu vurgular. Everett (2009), rock'un kendine yer edindiği yıllarda (yaklaşık 1955–1970 yılları arası) melodik, armonik ve ritmik malzemenin, tonal ve modal sözcük dağarcığını sıklıkla bir arada kullandığını ifade eder.

2.3. İfade Tekniği Olarak Bend, Vibrato ve Sustain

Elektrogitarın ifade gücü, genellikle perdenin sabit notalar hâlinde üretilmesinden çok, sesin üretildikten sonra da şekillendirilebilmesine dayanır. Bu yapı onun manyetik düzeni ve ses yükselticiler sayesinde eriştiği sustain yapısı ile mümkün olmaktadır. Grimes (2014), bend ve vibratonun elektrogitar icrasında mikrotonal süreklilik yaratarak çalgıya insan sesine benzer bir ifade alanı kazandırdığını ifade etmektedir. Su, vd. (2019) gitar solosu transkripsiyonuna yönelik TENT modeli de bend, release, vibrato, hammer-on, pull-off ve slide gibi tekniklerin basit nota olaylarından ayrı değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar. Genellikle bu teknikler temel frekans eğrisini değiştirdiği için hem otomatik hem de işitsel yapıda performansın anlamlı

bileşenleridir. Mitsou vd. (2023), elektrogitar icra tekniklerinin tanınmasına yönelik çok modlu bir veri ortaya koymuştur. Benzer biçimde Huang, vd. (2023), gerçek dünya gitar sololarında nota olayları ile icra tekniklerini ortak bir çıktı ekseninde ele almaktadır. Duygusal ifadenin tempo, ses düzeyi ve artikülasyon gibi performans unsurlarıyla alakalı olduğuna dair deneysel bulgular da bu tekniklerin salt mekanik etkilerinin ötesinde bir anlam taşıdığını desteklemektedir (Juslin, 2000).

"Nothing Else Matters" solusunda bu ifade teknikleri, nicelikten çok nitelik üzerinden belirleyici olmaktadır. Solonun ilk ölçüsü, yedinci ve dokuzuncu ölçülerindeki tam ses bendler, hedef notaya yalnızca perde değişimiyle değil, fiziksel bir gerilim hareketiyle ulaşır. Uzun seslerdeki vibrato, notanın süresini pasif bir bekleme olmaktan çıkarır. Sustain ise özellikle son üç ölçüde teknik "hareketsizlik" gibi görünmesine karşın müzikal işlev bakımından son derece aktiftir. Bu hareket dinleyicinin dikkatini hızlı hareket yerine tını, perde sabitliği ve çözülme beklentisine yöneltir.

Tablo 1. Araştırmada Kullanılan Analitik Boyutlar ve Göstergeler

Boyut	Göstergeler	Analitik amaç
Biçim	Ölçü grupları, cümle sınırları, giriş–genişleme–zirve–çözülme	Solonun küçük ölçekli dramatik yapısını belirlemek
Armoni/perde	Mi minör merkezi, pentatonik/doğal minör/blues ve yerel Dorian-kromatik renkler	Solo–eşlik ve hedef nota ilişkisini açıklamak
Ritim	6/8 metrik yapı, uzun sesler, senkop ve boşluklar	Algılanan hız ve zamanlama karakterini belirlemek
Register/kontur	12. pozisyon çevresi, üst tellere çıkış ve geri iniş	Gerilim eğrisini ve klavye üzerindeki dağılımı açıklamak
Artikülasyon	Atak, legato, slide, double-stop, bend-release, vibrato	Cümlelerin nasıl telaffuz edildiğini belirlemek
Tını	Distorsiyon, sustain, ön/arka plan, yoğunluk	Metal baladı içindeki tınısal zirveyi açıklamak
Teknik	Bend, vibrato, hammer-on/pull-off, slide, çift ses, pozisyon değişimi	İcra güçlüğünün niteliğini ve pedagojik karşılığını belirlemek

3. Yöntem

3.1. Araştırma Deseni

Araştırma, kayıt-temelli nitel müzik analizi ve tek durum incelemesi olarak tasarlanmıştır. Tek durum olarak, "Nothing Else Matters"ın 1991 tarihli stüdyo kaydındaki distorsiyonlu ana gitar solosu seçilmiştir. Çalışma performansın yalnızca sembolik nota düzeyini değil, kayıta duyulan artikülasyon, tını, sustain ve mikro-perde hareketlerini de veri kabul etmektedir. Bu yaklaşım, kayıtların kültürel ve müzikal nesneler olarak analiz edilmesine ilişkin Moore (2012), Zagorski-Thomas (2014), Moylan (2020) ve Moylan vd. (2023) tarafından önerilen kayıt-merkezli yaklaşımlarla uyumludur.

3.2. Veri Kaynağı

Birincil veri kaynağı, 1991 tarihli Metallica albümünde yayımlanan orijinal stüdyo kaydıdır (Metallica, 1991). Analiz sırasında kayıt sürümü sabit tutulmuş; 2021 remaster, canlı icralar ve yeniden düzenlemeler yalnızca bağlamsal karşılaştırma için düşünülmüş, ölçü ve teknik kodlamaya dâhil edilmemiştir.

3.3. Analiz ve Kodlama Prosedürü

Analiz, sistematik ve tekrarlanabilir olması amacıyla altı aşamada yürütülmüştür. Birinci aşamada kayıt sürümü ve solo başlangıç–bitiş sınırları sabitlenmiştir. Solo, 1991 tarihli stüdyo kaydında 4:56–5:24 aralığında yer alır (yaklaşık 28 saniye); analiz kapsamındaki 11 ölçü bu zaman penceresiyle sınırlandırılmış ve tüm gözlemler bu aralıktaki döngülü dinlemeler üzerinden yapılmıştır. İkinci aşamada 6/8 ölçü düzeni temel alınarak 11 ölçülük yapı oluşturulmuş ve ölçü numaralarıyla eşleştirilmiştir. Üçüncü aşamada kayıt normal hızda ve kısa döngüler hâlinde dinlenerek cümle sınırları, uzun hedef notalar ve belirgin teknik hareketler işaretlenmiştir. Dördüncü aşamada perde ve ritim kararları kontrol edilmiş; özellikle bend/release ve vibrato nedeniyle tek bir nota olayına indirgenemeyen seslerde notalar ayrı olarak kodlanmıştır. Beşinci aşamada her ölçü yedi analitik boyut bakımından kodlanmıştır: armonik/perdesel çerçeve, ritmik yoğunluk, register/kontur, bend, vibrato, legato/slide, double-stop/sustain. Altıncı aşamada ölçüler daha büyük bölümlere ayrılmış ve bu evreler parça genelindeki power-ballad yükseliş modeliyle ilişkilendirilmiştir.

Bend, release ve vibrato gibi tekniklerin kodlanmasında Su vd. (2019) tarafından tanımlanan performans-teknik ayrımları referans alınmıştır. Buna göre bend, çalınmış bir sesin perde yüksekliğinin tel gerilimiyle yukarı taşınması; release, bükülmüş telin kontrollü biçimde başlangıç perdesine ya da ara perdeye döndürülmesi; vibrato ise perde çevresinde periyodik dalgalanma olarak kodlanmıştır. Hammer-on/pull-off ve slide, yeni pena vuruşu olmaksızın perdenin değiştirilmesine dayalı legato/bağlayıcı hareketler olarak sınıflandırılmıştır. Double-stop, aynı anda iki perdenin duyulduğu lead-gitar jesti; sustain ise sesin ritmik süre bakımından belirgin biçimde uzatılarak cümlenin ana varış noktası hâline gelmesi olarak değerlendirilmiştir.

3.4. Ölçü ve Tempo Sınırları

Solo bölümünde ana ritim 6/8'lik zamana denk gelirken, kullanılan çoklu nota eğerleri bileşik zaman hissine karşılık gelir. Analizde "hız" değerlendirmesi bu nedenle yalnızca metronom değerine göre yapılmamıştır. Bir ölçüdeki nota olaylarının sayısı, uzun sustain süreleri, alt bölünme değişimleri ve boşluk oranı birlikte değerlendirilerek düşük, orta ve yüksek göreceli yoğunluk sınıfları kullanılmıştır.

4. Bulgular

4.1. Solo Bölümünün Şarkı İçindeki İşlevi

Solo, parçanın sona yakın bölümünde, dinamik ve tınısal yoğunluğun uzun bir süreç içinde genişlemesiyle ortaya çıkar. Bu yerleşim power ballad literatüründeki "kademeli yükseliş" mantığıyla uyumludur (Metzer, 2012). Şarkının başlangıç ve ana tema bölümlerindeki temiz/arpejli gitar, vokal ve orkestral katmanlar, dinleyicide geniş bir duygusal alan kurarken, distorsiyonlu lead gitar solo anında bu enerjiyi ön planda yoğunlaştırır. Bu nedenle solo, şarkının yapısından kopuk bir ara bölüm değil; parçanın birikmiş ifade enerjisinin kısa süreli odak noktasıdır.

Metal müzik bağlamında bu işlev özellikle dikkat çekicidir. Solo tınısal olarak "metal" kimliğini taşımakla birlikte ritmik ve teknik davranış bakımından sert değildir. Geniş boşluklar, uzun bendler ve sustain, distortion'ın ağırlığını notasal yoğunlukla değil sesin sürekliliğiyle birleştirir. Böylece parça türsel olarak yumuşarken gitar tonu metal aidiyetini korumaya devam eder.

4.2. Biçimsel ve İşlevsel Bölümlenme

Tablo 2. 11 Ölçülük Solonun Biçimsel ve İşlevsel Bölümlenmesi

Evre	Ölçüler	Yoğunluk	Başlıca özellikler	Müzikal işlev
A – Vokal benzeri açılış	1–2	Düşük–orta	Blues/rock bend hareketi, kısa legato, uzun hedef sesler, vibrato	Solo kimliğini kurma; "şarkı söyleyen" gitar karakteri
B – Genişleme ve renk değişimi	3–4	Orta–yüksek	Tekrarlanan bend, blues dili, kısa Dorian rengi, double-stop/iki sesli vurgu	İlk enerji artışı; tonal rengi genişletme
C – Melodik hareket ve tırmanış	5–6	Orta	Mi minör çizgiler, slide, hammer-on/pull-off, kısa register sıçramaları	İfade ile hareketlilik arasında denge kurma
D – Bend merkezli doruk	7–9	Orta → düşük notasal, yüksek ifade yoğunluğu	Pentatonik/blues bendler, çok uzun sustain, üst register	Teknik hareketi azaltırken duygusal gerilimi artırma
E – Çözülme	10–11	Düşük	Uzun sestten iniş, daha düşük register, kısa kapanış figürü	Zirveyi çözme ve şarkının son alanına bağlanma

Bu bölümlenme, solonun geleneksel "hızlanarak zirveye çıkma" modelini yalnızca kısmen kullandığını göstermektedir. En yüksek duygusal gerilim, en fazla notanın çalındığı yerde değil; 7–9. ölçülerde uzun bend ve sustain'in öne çıktığı, notasal yoğunluğun görece azaldığı alandadır. Bu da solonun genel yapısını nota hızından çok, ses süresi ve tınısal ağırlık üzerinden kurduğunu gösterir.

4.3. Armonik Yapılanma

Solo mi minör tonal merkezini açık biçimde korur. Parçanın genel armonik dili mi minör çevresindeki Em–D–C inişleri ve G–B7–Em türü sonuçlayıcı hareketlerle merkez duygusunu güçlendirir. Solo çizgisinde ise akorları tek tek arpejlemekten çok, mi minör pentatonik çekirdek etrafında hedef nota seçimi görülür. Bu çekirdek, mi doğal minörün F# ve C gibi diatonik sesleriyle genişler; blues kaynaklı bend hareketleri ve kısa kromatik/modal sapmalar soloyu renklendirir. Özellikle 3. ölçüde blues ölçeği ve klasik blues bend dili daha açık duyulurken, 4. ölçüde C# içeren kısa bir yükseltilmiş altıncı derece rengi mi Dorian dizi çağrışımı yaratır. Bu Dorian renk kalıcı bir modal merkez değişimi değildir; kısa süreli bir melodik genişleme olarak işlev görür. Beşinci ve altıncı ölçüler doğal minör yönelimine döner, 7–11. ölçülerde ise mi minör pentatonik/blues çekirdeği belirginleşir. Biamonte'nin (2010) rock müzikte modal, pentatonik ve tonal unsurların aynı bağlamda birlikte çalışabileceği yönündeki yaklaşımı, bu karışık fakat merkezini kaybetmeyen perde örgütlenmesini açıklamak için uygundur.

Bu genel çerçeveyi ölçü bazında doğrulamak üzere, kayıt üzerinden kontrol edilerek hazırlanan armonik zemin haritası Tablo 3a'da verilmiştir.

Tablo 3a. Solo Boyunca Ölçü Bazlı Armonik Zemin

Ölçü	Eşlik Akoru
1	Em
2	D – C
3	Em
4	D – C
5	Em
6	D – C
7	G – B7
8	Em
9	Em
10	Em
11	Em

Harita üç yapısal katmanı açıkça gösterir. Birincisi, 1–6. ölçülerde tonik ile ölçü içi D–C inişinin nöbetleştiği alt yapıdır: 1, 3 ve 5. ölçüler Em (i), 2, 4 ve 6. ölçüler ise D–C inişini taşır; bu, girişte şarkı geneli için betimlenen Em–D–C inişlerinin solo zeminindeki somut gerçekleşmesidir. İkincisi, 7. ölçüde G–B7 ile kurulan sonuçlayıcı hareket 8. ölçüdeki Em üzerine çözülür; B7'de duyulan D# nedeniyle doğal minör dilin dışına taşan B majör üçlüsü, harmonik minör kaynaklı kısa bir dominant rengi olarak işlev görür ve parçanın genel G–B7–Em sonuçlayıcı kalıbıyla birebir örtüşür. Üçüncüsü, 8–11. ölçülerde armonik zeminin tamamen Em üzerinde sabitlenmesidir: solonun bend–sustain ağırlıklı doruğu (7–9. ölçüler) ve çözülme inişi (10–11. ölçüler) statik bir tonik zemini üzerinde gerçekleşir. Böylece gerilim, armonik hareketten değil; register, uzun ses ve bend davranışlarından üretilir. Solodaki bu yapı da çalışma için başlıkta tercih edilen "ifade ekonomisi" mantığıyla örtüşür.

Bu harita ayrıca "akorları tek tek arpejlemekten çok hedef nota seçimi" iddiasının ölçü bazında denetlenebilmesini sağlar: her ölçüde hedef notalar akor sesi, pentatonik çekirdek sesi (E–G–A–B–D) ve kısa renk/gerilim sesi olarak sınıflandırılabilir. Örneğin 4. ölçüdeki C# içeren kısa mi Dorian rengi, D–C zemininin yer aldığı bu ölçü içinde yükseltilmiş altıncı derece olarak işitilir ve kalıcı bir mod değişimi üretmez.

Tablo 3. Solo Boyunca Baskın Perde/Gam Alanları

Ölçüler	Baskın perde alanı	İkincil renk	Analitik yorum
1–2	Mi minör pentatonik + Mi doğal minör	Blues bend davranışı	Pentatonik hedefler doğal minör bağlantı sesleriyle genişler; açılış bendleri blues/rock vokalini çağrıştırır.
3	Mi blues / minör pentatonik	Kromatik blue-note yaklaşımı	Solo içindeki en açık blues kökenli bölge; bend ve kısa yoğun figürler ön plandadır.
4	Mi minör merkezi	Kısa Mi Dorian rengi (yükseltilmiş 6)	Kalıcı mod değişimi değil, farklı bir renk ve iki sesli vurgu üretir.
5–6	Mi doğal minör	Pentatonik çekirdek	Melodik akış ve legato/slide birleşir; hareketlilik artar.
7–11	Mi minör pentatonik	Blues bendleri ve diatonik bağlantı sesleri	Zirve, hızlı dizi yerine bend–sustain ilişkisi üzerinden kurulur; kapanış Mi merkezini korur.

4.4. Ölçü-Temelli Müzikal ve Teknik Analiz

Aşağıdaki iki tablo, 11 ölçülük soloyu tam nota/tab dağılımı vermeden, analitik özetler hâlinde sunmaktadır. "Motif" etiketleri araştırmacı tarafından bu çalışma için üretilmiştir; amaç aynı veya dönüştürülmüş figürlerin solo içindeki sürekliliğini görünür kılmaktır.

Tablo 4A. Ölçü-Temelli Analiz (1–6. Ölçüler)

Ölçü	Motif	Perde/armonik çerçeve	Teknik çekirdek	Ritmik/contour özelliği	Yapısal işlev
1	M1	Bendli blues/rock çağrışımı. Mi minör/pentatonik merkez	Çift ses hissi + tam ses bend + vibrato	Uzun–kısa kontrast; geniş boşluk	Solonun vokal benzeri kimliğini anında kurar.
2	M2	Mi doğal minör bağlantı çizgisi	Hammer-on/pull-off karakterli kısa legato + vibrato	Daha akıcı alt bölünmeler	1. ölçüdeki bendli çağrıya daha doğrusal bir yanıt verir.
3	M3	Mi blues/minör pentatonik; kromatik yaklaşım	Tekrarlı tam bendler, blues figür, legato	Solonun ilk belirgin yoğunluk artışı	Blues kökenli dil ile enerji artar.
4	M4	Mi minör merkezinde kısa Dorian rengi	Bend-release, double-stop/iki sesli vurgu, vibrato	Ritmik sıkışma ardından uzun ses	Renk değişimi ve ara zirve yaratır.
5	M5	Mi doğal minör melodik hücre	Slide, sustain, register atlaması	Orta yoğunluk; geniş aralıklı nefes	Blues ağırlığı azaltıp, melodik bir çizgiye geçer.
6	M6	Mi doğal minör/pentatonik bağlantı	Hammer-on/pull-off/slide kombinasyonu, kısa üçlü grup	Kısa hareketlerde yükseliş	Teknik hareketliliği kontrollü biçimde artırır.

Tablo 4B. Ölçü-Temelli Analiz (7–11. Ölçüler)

Ölçü	Motif	Perde/armonik çerçeve	Teknik çekirdek	Ritmik/contour özelliği	Yapısal işlev
7	M7	Mi minör pentatonik + blues bendleri	Çoklu tam bend, release, vibrato	Yukarı yönlü geniş esneme; hedef seslerde bekleme	Asıl ifade zirvesini başlatır.
8	M8	Üst seslerde Mi minör/pentatonik hedef	Uzun sustain; kontrollü vibrato	Notasal yoğunluk belirgin biçimde düşer	Hareketi azaltıp dramatik gerilimi artırır.
9	M8 varyantı sesi	Üst register hedef	Uzun tam bend/sustain	Neredeyse statik zaman alanı	Solonun yoğun duygusal anlarından birini oluşturur.
10	M9	Mi merkezine doğru iniş	Release/slide benzeri bağlantı, daha az atak	Register aşağı yönelir	Doruk sonrası çözülmeyi başlatır.
11	M10	Mi minör/pentatonik kapanış	Kısa bağlayıcı figür, sustain	Düşük yoğunluk, sonuçlayıcı hareket	Soloyu bitirir ve final bölümüne bağlar.

4.5. Ritmik Yapı, 6/8 Hissi ve "Boşluk" Kullanımı

Solonun ritmik karakterini belirleyen temel unsur 6/8 ölçüdür. Ağır hissedilen iki büyük vuruş (1 ve 4) üzerinde kurulan bileşik zaman, gitar cümlelerinin konuşma/vokal benzeri esneklik kazanmasına izin verir. Nærø (2013) bu solonun çalışılmasında 1 ve 4 üzerindeki vuruş hissinin korunmasını özellikle vurgulamaktadır. Bu öneri analitik olarak da anlamlıdır: Solonun cümleleri çoğu zaman 6/8'lik kümenin her bir sekizliğini doldurmaz; güçlü vuruşların çevresinde başlayan ve geciken hedef notalara uzanan boşluklu figürler kullanır. Bu boşluklar solonun teknik basitliğinin değil, duygusal yapısının parçasıdır. Birçok metal solosunda enerji, nota yoğunluğunun artışıyla üretilirken burada enerji, uzun notanın ne kadar bekletildiği, bendin ne zaman hedefe ulaştığı ve bir sonraki cümleye ne kadar "nefes" bırakıldığıyla açıklanabilir. Dolayısıyla bu soloda olası bir zamanlama hatası yalnızca ritmik doğruluğu bozmaz; solonun duygusal gerilimini de doğrudan azaltır.

4.6. Teknik Analiz

Soloda kullanılan teknik repertuvar geniş olmakla birlikte teknikler küçük gruplar hâlinde ve müzikal gereksinime bağlı olarak kullanılır. Tam ses bend, vibrato ve sustain birincil ifade araçlarıdır. Hammer-on/pull-off ve slide özellikle 2., 5. ve 6. ölçülerde cümle içi bağlantıyı yumuşatır. Double-stop veya iki sesli vurgular 1. ve 4. ölçü çevresinde blues/rock kökenli dolgunluk sağlar. Hızlı alternate picking, sweep picking ya da tapping gibi ileri düzey metal teknikleri solonun temel karakteri değildir. Burada genel olarak ifade ve melodiye odaklanan bir teknik yığın göze çarpar.

Tablo 5. Soloda Öne Çıkan Teknikler, Yaklaşık Dağılımları ve Müzikal İşlevleri

Teknik	Yaklaşık Gerçekleşme Sayısı	Yoğunlaştığı alan	İcra açısından temel güçlük	Müzikal işlev
Tam ses bend / bend-release	8 belirgin olay	1, 3, 4, 7 ve 9. ölçüler	Hedef perde entonasyonu, bend hızı ve release kontrolü	Vokal benzeri gerilim, blues/rock kimliği, zirve üretimi
Vibrato	7–9 belirgin uzun ses	1–9. ölçülerde hedef sesler	Genişlik/hız tutarlılığı ve bend üstünde stabilite	Sustain'ı canlı tutma, kişisel ton ve duygusal yoğunluk
Hammer-on / pull-off	4–6 kısa grup	2, 3 ve 6. ölçüler	Sol el eşitliği; pena atağı olmadan netlik	Doğrusal akıcılık ve kısa yoğunluk artışı
Slide / pozisyon bağlantısı	4–5 olay	5, 6 ve 10. ölçüler	Hedef perdeyi kaybetmeden pozisyon taşıma	Cümleleri kesmeden register değiştirme
Double-stop / iki sesli vurgu	2–3 figür	1 ve 4. ölçü çevresi	İki sesin entonasyonu ve gürültü kontrolü	Blues kökenli dolgunluk ve armonik vurgu
Uzun sustain	6–8 hedef ses	1, 4, 5 ve özellikle 7–10	Sesin düşmeden korunması; gürültü/susturma kontrolü	Boşluk yaratma, dramatik bekleme ve sonuçlama
Hızlı dizi/sekans	Sınırlı; kısa gruplar	3 ve 6. ölçüler	Kısa süreli koordinasyon	Enerjiyi kısa süre yükseltir fakat solo karakterini belirlemez

4.6.1. Bend: Solonun Ana İfade Ekseni

Solonun teknik merkezini bend hareketi oluşturmaktadır. Birinci ölçüdeki açılış figürü, bendin yalnızca bir notaya ulaşma tekniği değil, cümlelerin ilk ifade başlangıcı olduğunu gösterir. Üçüncü ölçüde tekrar eden bendler blues kökenini ortaya koymakta, yedinci ölçüde bendler daha geniş cümle kapsamı içinde kullanılarak melodiyi dramatik zirveye doğru çıkarmaktadır. Dokuzuncu ölçüde ise bend hareketi uzun sustain ile birleşir ve hızlı icranın yerine "tek notanın taşıdığı gerilim" ön plana geçer. Bu durum, bendin solonun ana ifade ekseni olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

4.6.2. Vibrato ve Uzun Ses Kontrolü

Vibrato, solonun kişisel tınısını belirleyen ikinci temel parametredir. Grimes'in (2014) belirttiği gibi vibrato, gitaristin perde çevresindeki salınım genişliği ve hızı bakımından ayırt edici bir imza niteliği taşıyabilir. "Nothing Else Matters"ta vibrato çoğunlukla hızlı ve dar bir süsleme değil; uzun hedef notayı canlı tutan kontrollü bir hareket olarak işlev görür. Özellikle bend sonrası vibrato, sol el kuvveti ile mikro-intonasyon kontrolünü aynı anda gerektirir. Bu nedenle notayı "doğru yerde basmak" tek başına yeterli değildir; nota süresi boyunca perde merkezinin korunması gerekir.

4.6.3. Legato, Slide ve Teknik Geçişler

İkinci, beşinci ve altıncı ölçülerdeki hammer-on/pull-off ve slide hareketleri solonun akıcı yapısına katkı vermektedir. Bu teknikler hız üretmek için değil, bend ağırlıklı cümleler arasında daha doğrusal bağlantılar oluşturmak için kullanılır. Altıncı ölçüdeki kısa legato/slide bileşimi, solonun en "rock/metal figürü" karakterli alanlarından biridir; ancak pasaj çok kısa sürdüğü için

solo genelinde virtuoza baskısı yaratmaz. Bu durum, çalan kişinin tekniği "maksimum hız" yerine cümle içi bağlantı ve ton eşitliği bağlamında icra etmesine olanak tanımaktadır.

4.7. Register, Kontur ve Doruk Stratejisi

Solo büyük ölçüde gitarın 12. pozisyon çevresindeki tanınmış Mi minör pentatonik alanında konumlanır. Bu fiziksel yerleşim, gitaristler için erişilebilir bir klavye alanı sağlar; ancak solo, aynı pozisyon içindeki sınırlı perde havuzunu bend, sustain, double-stop ve register sıçramalarıyla farklılaştırır. Beşinci ve altıncı ölçülerde üst registra kısa çıkışlar görülür; 7–9. ölçülerde ise üst sesler daha uzun süre tutulur. Böylece doruk, yeni bir pozisyona sürekli tırmanmaktan çok aynı üst registerın giderek daha uzun ve gerilimli biçimde seslendirilmesine bağlıdır. Onuncu ve on birinci ölçülerde melodinin aşağı yönelmesi, yalnızca fiziksel bir pozisyon değişimi değil, biçimsel çözülme işareti olarak kabul edilebilir. Bu iniş sayesinde solo, kendi içinde kapalı bir kadans üretmekten çok şarkının final bölümüne açılmaktadır. Dolayısıyla register kullanımı "yüksek = zor" şeklinde değil, "yüksek = gerilim/kalıcılık, aşağı iniş = çözülme" şeklinde işitsel bir hava oluşturmaktadır.

4.8. Pedagojik Güçlük Profili

"Nothing Else Matters" solosu, temel pentatonik kalıpları bilen fakat ileri teknikli repertuvara henüz geçmemiş gitaristler için güçlü bir ara çalışma alanı sunmaktadır. Parmak hareketleri ve notasal yoğunluk bakımından pek çok thrash metal solosundan daha erişilebilir olmasına rağmen, ifade bakımından yoğundur. Bend hareketini hedef perdeye ulaştıramamak, vibratoyu düzensiz yapmak veya 6/8 içindeki uzun notaları erken kesmek solonun karakterini hızlı pasajdaki tek bir yanlış notadan daha fazla bozabilir. Tablo 6'daki eşleştirmeler, analizden türetilmiş didaktik bir öneri setidir.

Tablo 6. Teknik Güçlük ile Pedagojik Kazanımın Eşleştirilmesi

Çalışma alanı	Görelî güçlük	Önerilen çalışma odağı	Beklenen kazanım
6/8'lik ritim algısı	Orta	Metronomu noktalı dörtlük/1–4 vuruş hissiyle kullanmak; cümleyi söyleyerek çalmak	Bileşik ölçüde güvenli zamanlama
Tam ses bend	Orta–yüksek	Hedef notayı önce düz çalıp sonra bend ile eşlemek	Entonasyon, parmak kuvveti, kulak kontrolü
Bend üstünde vibrato	Yüksek	Bendi hedefte sabitleyip küçük kontrollü salınımlar eklemek	İfade kontrolü ve mikro-perde kararlılığı
Legato/slide	Orta	Kısa 2–4 notalık hücreleri düşük tempoda eşit sesle çalışmak	Sol el akıcılığı ve pozisyon geçişi
Sustain ve tel susturma	Orta	Uzun seslerde istenmeyen telleri iki elle susturmak	Temiz ton, uzun cümle kontrolü
Cümleleme/boşluk	Orta–yüksek	Notaları ezberledikten sonra kayıtlı nefes noktalarını eşlemek	"Nota çalmak"tan "cümle kurma"ya geçiş
Kısa hızlı grup	Orta	Hızı arttırmadan önce ritmik hücreyi tek vuruş üzerinde çalmak	İleri solo repertuvarına hazırlık

5. Tartışma

Bulguların en belirgin sonucu, "Nothing Else Matters" solosunda teknik etkinin çok nota çalmakla değil, az sayıdaki tekniğin doğru sırada ve doğru zamanlama ile kullanılması gerektiğidir. Bu özellik metal baladı estetiğiyle doğrudan ilişkilidir. Metzger'in (2012) power ballad için tanımladığı yükseliş mantığı, burada solo içinde minyatür biçimde yeniden kurulmaktadır. Bendli açılış, kısa yoğunluk artışı, daha tiz notalara yönelim, uzun sustain ile zirve ve register düşüşüyle çözülme. Ancak bu yükseliş, sürekli hızlanma biçiminde değil; sesin süresini ve tınısal ağırlığını büyütme biçiminde gerçekleşmektedir.

Bu sonuç, metalde virtüözüte kavramının yeniden düşünülmesini gerektirir. Walser'ın (1993) Heavy Metall gitarında virtüözüteye yüklediği hız ve güçlü pasajlar mantığı, çoğu örnekte hızlı teknik gösterilerle kendini göstermektedir. "Nothing Else Matters"ta ise fiziksel kontrol daha az görünür ama daha hassastır: bendin yarım ton düşük kalması, vibratonun tempo dışına çıkması veya uzun sustain'in erken sönmesi performansı derhal zayıflatır. Bu nedenle teknik zorluk, motorik yoğunluk yerine mikro-kontrol düzeyine taşınmıştır. Su vd. (2019) ve Grimes'in (2014) bend/vibrato üzerine sunduğu performans perspektifi, bu mikro-kontrolün neden ayrı bir teknik kategori olarak düşünülmesi gerektiğini destekler. İcracının duygusal niyetini performans özellikleri aracılığıyla sese aktarabildiği ve dinleyicilerin bu ifadeyi büyük ölçüde doğru çözümleyebildiği deneysel bulgular da (Gabrielsson & Juslin, 1996) ortaya koymaktadır. Bu bulgular ve sonuçlar teknik ekonominin duygusal yoğunluk ürettiği yönündeki ifadeleri desteklemektedir.

Perde örgütlenmesi açısından bakıldığında solo, tek bir gam sınırları içerisinde değildir. Mi minör pentatonik açık bir çekirdek yapı olsa da doğal minör bağlantı sesleri, blues kaynaklı bendler ve kısa Dorian/kromatik renkler çizgiyi daha esnek hâle getirir. Biamonte (2010) ve Temperley'nin (2018) rock tonalitesine ilişkin çerçeveleri, bu tür merkezler korunurken yüzeyin modal/pentatonik olarak çeşitlenmesini açıklamak için uygundur. Pedagojik olarak buradan çıkarılabilecek önemli bir sonuç: öncelikle Mi minör pentatonik dizisinin ezberlenmesi yararlı olabilir, ancak solonun müzikal dilini öğrenmek için hedef notaları, bend yönünü, komşu sesleri ve artikülasyonu da duymak için çalışmak gerekir.

Metal baladı bağlamında solo ayrıca otantiklik meselesini somutlaştırır. Brown (2016) ile Nink ve Heesch (2023), baladların metal içinde popülerlik ile tür normları arasında gerilim yarattığını belirtmektedir. "Nothing Else Matters"ın solo tonu bu gerilimi azaltan bir işlev görür: şarkı melodik, duygusal ve orkestral açıdan genişlerken distorsiyonlu elektrik gitar, metal kimliğinin işitsel sürekliliğini korur. Ancak bu kimlik "agresif riff" yoluyla değil, bend, sustain ve ton ağırlığıyla temsil edilir. Böylece metal estetiği kendi sert kodlarını tamamen terk etmeden kırılabilirlik ve yakınlık üretebilir.

6. Sonuç

"Nothing Else Matters" gitar solosu, heavy metal gitar söyleminin hız ve yoğunluk dışındaki ifade potansiyelini açık biçimde ortaya koymaktadır. Yaklaşık 11 ölçülük yapı, Mi minör merkezli armonik alan ve Mi minör pentatonik çekirdek üzerine kurulmuş; doğal minör, blues ve kısa modal/kromatik renklerle genişletilmiştir. Bend, vibrato, sustain, legato, slide ve double-stop gibi teknikler solo boyunca bağımsız gösteri unsurları olarak değil, cümleme ve gerilim yönetiminin araçları olarak işlev görmektedir. Biçimsel olarak solo, bendli ve vokal benzeri bir açıdan orta yoğunluklu blues/minör hareketlere, ardından üst registerda uzun bend ve sustain ile kurulan ifade zirvesine ve kısa bir çözülmeye ilerler.

En önemli analitik bulgu, en yüksek duygusal yoğunluğun en yüksek notasal yoğunlukla çakışmamasıdır. Özellikle 7–9. ölçüler, az sayıda nota ve uzun süreli sesler üzerinden güçlü bir zirve üretir. Bu durum teknik ekonominin, uygun tını ve cümleme ile birleştiğinde virtüözite kadar etkili bir anlatı stratejisi olabileceğini göstermektedir.

Pedagojik açıdan solo, başlangıç düzeyinin üzerinde fakat yüksek hızlı thrash/shred repertuvarının altında konumlanan verimli bir ara basamak olarak değerlendirilebilir. Öğrencinin temel pentatonik/minör klavye bilgisiyle erişebileceği yapı, bend intonasyonu, vibrato, sustain, 6/8 ritim kalıbı ve motif/cümle mantığı bakımından ciddi dikkat gerektirir. Bu nedenle eser, "daha basit metal solosu" arayışında mekanik kolaylık ile müzikal derinliği birlikte sunan güçlü bir örnektir.

Son olarak çalışma, metal baladı analizinde gitar solosunun yalnızca enstrümantal bir eklenti olarak görülmemesi gerektiğini göstermektedir. "Nothing Else Matters"ta solo, parçanın duygusal ve tınısal yükselişinin doruk noktasıdır. Distortion aracılığıyla metal kimliğini yeniden görünür kılarken, ekonomik lead dili şarkının içe dönük karakterini bozmadan enerji üretir. Bu nedenle solo, hem Metallica'nın 1991 dönemi stil dönüşümünün hem de metal içinde kırılabilirlik ile güç arasındaki ilişkinin küçük ölçekli fakat açıklayıcı bir örneğidir.

Kaynakça

- Biamonte, N. (2010). Triadic modal and pentatonic patterns in rock music. *Music Theory Spectrum*, 32(2), 95–110. <https://doi.org/10.1525/mts.2010.32.2.95>
- Brown, A. R. (2016). The ballad of heavy metal: Re-thinking artistic and commercial strategies in the mainstreaming of metal and hard rock. In G. Riches, D. Snell, B. Bardine, & B. G. Walter, *Heavy metal studies and popular culture* (pp. 61–81). Palgrave Macmillan.
- Cope, A. L. (2010). *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*. Ashgate.
- de Clercq, T., & Temperley, D. (2011). A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music*, 30(1), 47–70. <https://doi.org/10.1017/S026114301000067X>
- Everett, W. (2009). *The foundations of rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*. Oxford University Press.
- Gabrielsson, A., & Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. <https://doi.org/10.1177/0305735696241007>.
- Grimes, D. R. (2014). String theory—The physics of string-bending and other electric guitar techniques. *PLOS ONE*, 9(7), e102088. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0102088>.
- Huang, T.-S., Yu, P.-C., & Su, L. (2023). Note and playing technique transcription of electric guitar solos in real-world music performance. *IEEE ICASSP 2023*. <https://doi.org/10.1109/icassp49357.2023.10095225>.
- Hudson, S. S. (2021). Compound AABA form and style distinction in heavy metal. *Music Theory Online*, 27(1). <https://doi.org/10.30535/mt.27.1.5>
- Juslin, P. N. (2000). Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797>.
- Lilja, E. (2009). *Theory and analysis of classic heavy metal harmony*. IAML Finland.
- Metallica. (1991). Nothing Else Matters [Song]. On *Metallica*. Elektra.
- Metzer, D. (2012). The power ballad. *Popular Music*, 31(3), 437–459. <https://doi.org/10.1017/S0261143012000347>.
- Mitsou, A., Petrogianni, A., Vakalaki, E. A., et al. (2023). A multimodal dataset for electric guitar playing technique recognition. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/10698518>.
- Moore, A. F. (2012). *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Ashgate.
- Moylan, W. (2020). *Recording analysis: How the record shapes the song*. Focal Press.
- Moylan, W., Burns, L., & Alleyne, M.. (2023). *Analyzing recorded music: Collected perspectives on popular music tracks*. Focal Press/Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003089926>
- Nærø, A. (2013, April 10). Analyse av soloen på Nothing Else Matters. Onlinegitar.no.
- Nink, T., & Heesch, F. (2023). Metal ballads as low pop? An approach to sentimentality and gendered performances in popular hard rock and metal songs. *Arts*, 12(1), 38. <https://doi.org/10.3390/arts12010038>.
- Pillsbury, G. T. (2006). *Damage incorporated: Metallica and the production of musical identity*. Routledge.

- Su, T.-W., Chen, Y.-P., Su, L., & Yang, Y.-H. (2019). TENT: Technique-embedded note tracking for real-world guitar solo recordings. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 2(1), 15–28. <https://doi.org/10.5334/tismir.23>
- Temperley, D. (2018). *The musical language of rock*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190653774.001.0001>
- Walser, R. (1993). *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Wesleyan University Press.
- Zak, A. J., III. (2001). *The poetics of rock: Cutting tracks, making records*. University of California Press.
- Zagorski-Thomas, S. (2014). *The musicology of record production*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139871846>

BÖLÜM 2

ORTAYA ÇIKIŞINDAN GÜNÜMÜZE HAMPARSUM MÜZİK YAZISININ KULLANIMI, UYGULAMA ÖRNEKLERİ VE SİSTEMİN BENİMSENME SEBEPLERİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU¹

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

1. Giriş

Yazı, dünya tarihi boyunca medeniyetlerin oluşumunda ve gelişiminde önemli rol üstlenmiş bir araçtır. Duygularını, düşüncelerini yazıyla kayıt altına alan insan, icrâ ettiği müziği de yazıyla kayıt altına alabilme fikrini uygulamaya çalışmış ve çeşitli yollarla başarılı olmuştur. Yapmış olduğu yazılı kayıtlarla geçmişin müzik kültürünün geleceğe taşınmasına katkı sağlamıştır.

Dünya üzerindeki tüm toplumlarda müziği kayıt altına alabilmek her zaman önemli olmuştur. Çeşitli medeniyetler, toplumlar icrâ ettikleri müziği kayıt altına alabilmek için pek çok farklı müzik yazısı / notalama sistemi geliştirmişlerdir.

İnsanların müziği iki temel teknik amaçla kayıt altına aldıkları düşünülmektedir. Bunlardan ilkinin eserlerin unutulmasını önlemek, yani unutulduğu zaman bakıp hatırlamak maksadıyla, diğerinin ise eserleri hafızada tutmadan bakarak her zaman icrâ edebilmek amacıyla olduğu söylenebilir. Bunlardan ilkinin, notanın yani müzik yazılarının ortaya çıkmasında temel etken olduğu düşünülmektedir. İkinci sebebin ise daha çok notanın günümüzdeki fonksiyonunu ifade ettiği söylenebilir. Günümüzde müzisyenler bu yolla gördükleri notayı ilk seferde icrâ edebilmekte ve eserleri hafızalarında tutmadan müzik yapma biçimini sergileyebilmektedirler.

Müziğin yazıyla kayıt altına alınmasında iki temel unsur ön plana çıkmaktadır. İşaretlerin oluşturulması, oluşturulan her işaretin diğeri ile olan ilişkisi ve ilişkiler arasındaki tutarlılıktır (Tohumcu, 2006, s. 1). Genel itibariyle bakıldığında müzik yazılarının çeşitli şekil, sembol veya harflerden meydana geldiği görülmektedir. Türk müziği içerisinde kullanılan müzik yazılarında da benzer şekilde harf ve şekil temelli sistemlerin varlığı bilinmektedir.

Bilinen en eski nota kullanarak müzik yapan Türk devletinin Uygurlar olabileceği aktarılmaktadır. Uygurların kullandığı müzik yazısında, Uygur alfabesinden alındığı tahmin edilen harflerin kullanıldığı düşünülmektedir (Vural, 2019, s. 227-228).

Ebced temelli müzik yazılarının Arap alfabesinde yer alan harflerden meydana geldiği söylenebilir. Hamparsum müzik yazısının ise genel olarak harf-şekil temelli olarak yeniden düzenlenerek ortaya konulduğu bilinmektedir (Tohumcu, 2006, s. 173).

Türk müziği tarihi boyunca kullanılan müzik yazılarına bakıldığında Ebced, Hamparsum, tek diyez ve tek bemol kullanılarak yazılan porteli notalama sistemlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu sistemlerin ön plana çıkmasında bazı sebeplerin etkili olduğu düşünülmektedir. Bunların başında da müzik yazısının herkes tarafından yazılabilir ve anlaşılabilir olmasının önemli bir etken olduğu söylenebilir.

Türk müziği içerisinde yukarıda bahsi geçen müzik yazıları arasında en yaygın şekilde uygulama alanı bulan sistemin Hamparsum müzik yazısı olduğu söylenebilir (Taşdelen, 2018, s. 140). Hamparsum müzik yazısından sonra ise tek diyez ve tek bemol temelli porte üzerine yazılan notalama sisteminin yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada, ortaya çıkışından günümüze kadar olan süreçte Hamparsum müzik yazısının Türk müziği içerisindeki kullanımı, uygulama örnekleri ve benimsenme sebepleri incelenmiştir. Araştırmada Hamparsum müzik yazısının kullanımı, uygulama örnekleri, yazının ortaya çıktığı dönem ve sonrasında benimsenmesine ilişkin sebeplerin araştırılması amaçlanmaktadır. 19. yüzyılda geliştirilerek günümüze yakın döneme kadar eserleri kayıt altına almak ve unutulmasını önlemek maksadıyla kullanılan Hamparsum müzik yazısı, günümüze ulaşabilen Türk müziği repertuarı için önem arz etmektedir. Bu sebeple sistemin kullanımının ve uygulama örneklerinin incelenerek ortaya çıkarılması önemlidir. Hamparsum müzik yazısının ortaya çıkışından sonra niçin geniş kitlelerce benimsenip kullanıldığının anlaşılması da önem arz etmektedir.

Bu doğrultuda araştırmaya konu olan problem cümlesi “19. yüzyıldan günümüze Hamparsum müzik yazısının Türk müziği içerisinde kullanımı nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

2. Yöntem

Çalışma, betimsel araştırma niteliği taşımaktadır. Hamparsum müzik yazısının ortaya çıkışı, kullanımı, uygulama biçimleri ve yazının insanlar tarafından benimsenme sebeplerinin incelenmesi amacıyla, araştırma modeli tarama modeli olarak belirlenmiştir. Geçmişte olmuş veya geçmişte olup günümüzde de süren olgu veya olguları değiştirmeden değerlendirmeyi amaçlayan model, tarama modeli olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2022, s. 109). Araştırmada verilere ulaşmak amacıyla doküman analizi ve belge taraması yapılmıştır. Doküman analizi yazılı belgelerin muhteviyatını sistemli olarak incelemek için kullanılmaktadır. Bu yolla basılı, elektronik tüm belgeler değerlendirilebilmektedir (Kıral, 2020, s. 173). Veriler belge taraması yoluyla kaynaklardan toplanmıştır (Karasar, 2022, s. 229).

Hamparsum müzik yazısının ortaya çıkışı, kullanımı, uygulama biçimleri ve benimsenme sebeplerini incelemek ve değerlendirmek amacıyla içerik analizi uygulanmıştır. İçerik analizi analitik bir metot olmakla birlikte çözümlemek ve bir bütünü parçalarına ayırmak için kullanılır (Türer, 1991, s. 321).

Araştırma sürecinde görseller oluşturulurken Dr. Timuçin Çevikoğlu tarafından hazırlanan Hamparsum yazı fontlarından faydalanılmıştır. Araştırmada Neyzen Emin (Yazıcı) Dede'nin Âyîn-i Şerîf Defteri, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, Leon Hancıyan Koleksiyonu ve Kemal Batanay Mûsikî Arşivi'nde yer alan Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmış nota örnekleri örneklem olarak alınarak değerlendirilmiştir. Müelliflerin müzik yazısını kullanım biçimleri yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Hamparsum Limonciyan'ın hayatı, Hamparsum müzik yazısının ortaya çıkışı hakkında bilgi verilmiştir. Ardından sistemin kullanımı ve uygulamaları örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

3.1. Hamparsum Limonciyan'ın Hayatı

Ermeni asıllı Osmanlı Devleti vatandaşı olan Hamparsum Limonciyan'ın 1768 yılında Beyoğlu Çukur Sokak'taki evinde dünyaya geldiği aktarılmaktadır. İlköğreniminin ardından terzi çırağı yaptığı, bu süre içerisinde, 1800 civarında Düzyan ailesi ile tanıştığı belirtilmektedir. Hamparsum Limonciyan'ın aynı zamanda devrin önemli mûsikîşinaslarından olan bu aile tarafından himaye edildiği ve mûsikî eğitimini burada aldığı aktarılmaktadır (İnal, 1958, s. 188; Öztuna, 2006, s. 329). Hamparsum'un, Düzyan ailesinin himayesinde mûsikî bilgisini ilerletmekle birlikte zamanın önemli bestecileriyle de bu yolla tanıştığı belirtilmektedir. Bu kişiler arasında yer alan melevî bestekâr ve mûsikîşinaslar aracılığıyla melevîhânelere devam ederek mûsikî bilgisini ilerlettiği belirtilmektedir (Karamahmutoğlu, 2014, s. 767). Kendisiyle aynı dönemde yaşamış olan Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi ile tanıştığı, melevîhânelerde kurulan mûsikî meclislerinde bir araya geldiği ve öğrenciliğine kabul edildiği aktarılmaktadır. Hatta Dede Efendi'nin, Hamparsum Limonciyan'ın bazı özel işaretler kullanarak mûsikî nağmelerini kayıt altına alma çalışmalarını gördüğü ve bu sistemi kullanışlı bulduğu belirtilmektedir (İnal, 1958, s. 188-189). Aktarılanlardan Hamparsum'un döneminin ve Türk müziğinin önemli bestekârlarından biri olan Hammâmîzâde İsmâîl Dede'nin öğrencisi olarak kabûl edilerek önemli bir meşk silsilesine dâhil olduğunu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Hamparsum'un müziği kayda almak için bir takım işaretler kullandığı ve Dede Efendi'nin de bu işaretleri görmesinden ve incelemesinden yola çıkılarak Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin de müziğin kayıt altına alınması gibi önemli bir hususu dikkate aldığı söylenebilir (Yörükçüoğlu, 2022, s. 161).

Hayatını Hasköy’de evinde dersler vererek geçiren Hamparsum Limonciyan’ın, 1839 yılında 71 yaşında vefât ettiği, cenâzesinin Beyoğlu Sürp Agop Ermeni mezarlığına defnedildiği aktarılmaktadır. Birçok kilise ilâhileri, saz eserleri ve klasik fasıl eserleri bestelediği belirtilmektedir (İnal, 1958, s. 189; Öztuna, 2006, s. 329-330).

3.2. Hamparsum Müzik Yazısının Ortaya Çıkışı

Hamparsum müzik yazısının ortaya çıkışı hakkında günümüze ulaşan, birbiriyle aynı doğrultuda veya çelişen pek çok bilginin olduğu görülmektedir. Bilgilerde görülen farklılıklar genellikle müzik yazısının meydana getirilmesinde Sultân III. Selîm’in teşvikinin olup olmadığı, sistemin ortaya çıkarıldığı tarihin ne olduğu ve sistemin kim veya kimler tarafından oluşturulduğu noktasındadır. Hamparsum müzik yazısı hakkında günümüze ulaşan bilgiler aşağıdaki gibidir:

Dr. Suphi Ezgi, Hamparsum Limonciyan’ın 1813-1815 yıllarında notalama sistemini icat ettiğini, bu bilgiye ise Beyoğlu Balıkpazarı kilisesi papazlarından Arisdakes Hisarlıyan’ın yazdığı Ermeni mûsikîsi adlı kitaptan ulaştığını aktarmaktadır. Sistemin ilk halinin işaretsiz/gizli olarak adlandırılan Hamparsum notası olduğu belirtilmektedir (Ezgi, 1953, s. 530). Rahip Minas Pijışkyan tarafından yazılan 1815 tarihli bir eserde sistemin Baba Hampartzum, Rahip Pijışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan tarafından yürütülen kollektif bir çalışmanın ürünü olduğu belirtilmektedir. Çalışmaların 1808’de Hagop Çelebi’nin İstanbul’a dönüşüyle, Sultân Üçüncü Selîm’den sonraki dönemde hızlandığı ve 1812 yılında sistemin ortaya çıkarılarak tanıtıldığı aktarılmaktadır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 89-92; Pijışkyan, 1997).

Hamparsum notasının aslında temelde, neuma adı verilen müzik yazısından geliştirilen “khaz” adı verilen notalama sistemine dayandığı belirtilmektedir. Müzik tarihinde neuma sistemlerinin farklı kültürlerde müzik yazılarının geliştirilmesinde kullanıldığı ve Ermeniler’de “khaz” ve Osmanlılar’da “Hamparsum” adı verilen notalama sisteminin de bunlardan biri olduğu aktarılmaktadır (Agayeva, 2007, s. 207). Hamparsum nota işaretlerinin 9. yüzyılda Ermeniler tarafından kullanılan, melodi seyirlerini gösteren “khaz” sisteminden alındığı belirtilmektedir (URL-1). Hamparsum müzik yazısında “Khaz” yazısını oluşturan işaretlerin kullanıldığı, bu işaretlerin Hamparsum Limonciyan tarafından anlamsal ve fonksiyonel olarak yeniden yorumlanarak sistemin ortaya konduğu aktarılmaktadır (Tohumcu, 2006, s. 173). Khaz sisteminde kullanılan perde işaretleri ve zaman / süre değerlerine ilişkin görsel örnekler aşağıdaki gibidir:

Kısaltmalar				
	Փուշ	Pouch	Էրեւան	Փօ
	Էկորչ	Ékortch	"	Է
	Վերնախաղ	Vernakhagh	"	Վէ
	Բենկորչ	Benkortch	"	Բէ
	Խոսրովային	Khosrovayin	"	Խօ
	Ներկնախաղ	Nérknakhagh	"	Նէ
	Պարուիկ	Parouik	"	Պա

Şekil 1. “Khaz” notalama sisteminde yedi temel ses (Kazandjian, 1996, s. 303).

Notasyon değerlerinin işaretleri

○ = ○	սուղ	• = •	ստոր
∴ = ∴	երեքկետ	^ = ^	կիսաթավ
.. = ..	չույզկետ	•• = ••	երկստոր
? = ?	կետստոր	+ = +	քառորդ թավ
• = •	կետ	○ = ○	ծաւնկ
^ = ^	թավ	○○ = ○○	ծնկներ

"Khaz"dan önce ya da sonra koyulan bu işaretler bir susun değerini verir.



Şekil 2. “Khaz” sisteminde süre/zaman işaretleri (Kazandjian, 1996, s. 304).



Şekil 3. “Khaz” sistemin porte üzerinde yer alan notalarla karşılaştırılması (Kazandjian, 1996, s. 302).

Sembol	Perdenin adı	Sembol	Perdenin adı	Sembol	Perdenin adı	Sembol	Perdenin adı
	Pest Irâk		Irâk		Eviç		Tiz Eviç
	Pest Geveşt		Geveşt		Mâhûr		Tiz Mâhûr
	Pest Râst		Râst		Gerdâniye		Tiz Gerdâniye
	Pest Zîrgüle		Zîrgüle		Şehnâz		Tiz Şehnâz
	Pest Dügâh		Dügâh		Muhayyer		
	Pest Kürdî		Kürdî		Sünbûle		
	Pest Segâh		Segâh		Tiz Segâh		
	Pest Bûselik		Bûselik		Tiz Bûselik		
	Pest Çârgâh		Çârgâh		Tiz Çârgâh		
	Pest Hicâz / Pest Sabâ		Hicâz / Sabâ		Tiz Hicâz / Tiz Sabâ		
	Yegâh		Nevâ		Tiz Nevâ		
	Pest Hisâr		Hisâr		Tiz Hisâr		
	Hüseyînâşîrân		Hüseyînî		Tiz Hüseyînî		
	Acemaşîrân		Acem		Tiz Acem		

Şekil 5. Hamparsum sistemi perde işaretleri (Kişisel Arşiv).

Hamparsum notalama sisteminde, perde işaretlerinin üzerine konulan çizgilerle tizleşmenin gösterildiği, bu bakımdan sistemde sadece dikleştirici işaretlerin kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda oktav sesleri göstermek için yine perde işaretlerinin altına konulan çizgilerden faydalanılarak, benzer şekillerle oktav sesler de yeni bir işarete gerek duyulmadan gösterilebilmektedir (Yörükçüoğlu, 2022, s. 162; Yörükçüoğlu, 2023, s. 538).

Bu sistem şekil / harf sisteminden oluştuğu için porte kullanımına gerek duyulmadan kolayca kullanılabilir (Yörükçüoğlu, 2023, s. 538). Perde işaretleri üzerine konulan çizgilerle tizleşmenin gösterilmesine ilişkin örnek aşağıdaki gibidir:

Râst	Zirgüle	Dügâh

Şekil 6. Hamparsum notalama sisteminde tizleştirici işaret (Kişisel Arşiv).

Ayrıca sistem içerisinde segâh ve bûselik perdeleri için özel işaretlerin kullanıldığı görülmektedir.

	Pest Segâh		Segâh		Tiz Segâh
	Pest Bûselik		Bûselik		Tiz Bûselik

Şekil 7. Segâh-bûselik perdeleri ve oktavlarının gösterimi (Kişisel Arşiv).

Hamparsum notasında zaman / süre değerleri yine perde sembollerinin üzerine konulan nokta (.), virgül (,), çift virgül (,,) gibi birtakım işaretler ile gösterilmektedir. Bu işaretler üzerine geldiği perdenin zamanını ifade etmesinin yanı sıra yalnızca işaret olarak kullanılması durumunda (es / sus) notalarını ve değerlerini ifade etmek için kullanılmaktadır (Yörükçüoğlu, 2022, s. 162; Yörükçüoğlu, 2023, s. 538). Süre değerlerini belirten sembollerin gösterimi aşağıdaki gibidir:

Şekil 8. Hamparsum sistemi süre işaretleri (Kişisel Arşiv).

Zaman süre ifadeleri kullanılırken yan yana gelen ve aynı sürede olan ilk perdeye işaret konulmaktadır. Bu durum süre değerinin ilk değiştiği yere kadar geçerli olmaktadır. Sistemin bu şekilde bir ifadeye sahip olması okumayı ve yazmayı kolaylaştırmaktadır.

Hamparsum tarafından “khaz” notalama sisteminden geliştirilen Hamparsum müzik yazısında tartım işaretlerine baktığımızda bazı farklılıklar görülmektedir (Şekil 2). Tartımları ifade etmek için aynı veya benzer işaretleri kullanan bu iki sistemde, “khaz” notalama sisteminde kullanılan 4'lük nota veya 4'lük es için kullanılan (.) nokta işareti Hamparsum notalama sisteminde 2'lik değeri ifade etmektedir. Aynı şekilde “khaz” sisteminde 8'lik nota veya 8'lik es için kullanılan (,) virgül işareti Hamparsum sisteminde 4'lük değeri ifade etmektedir.

Hamparsum notalama sisteminde günümüzdeki porteli nota üzerinde kullandığımız ölçü çizgisi, final işareti veya dönüş / dolap işaretlerini bildiren semboller ve günümüzde kullanılan karşılıkları şöyledir:

Hamparsum Müzik Yazısında Kullanılan İşaretler	Arel-Ezgi-Uzdilek Notalama Sistemindeki Karşılıkları
:	Ölçüleri birbirinden ayırmak için kullanılır.
⋈	Ölçülerin, büyük usûllerin veya bölümlerin tamamlandığı kısımda kullanılır.
::	Ölçülerin, büyük usûllerin veya bölümlerin tamamlandığı kısımda kullanılır.
	Dönüş bildirir.
	Dönüş bildirir.
	Dönüş bildirir.

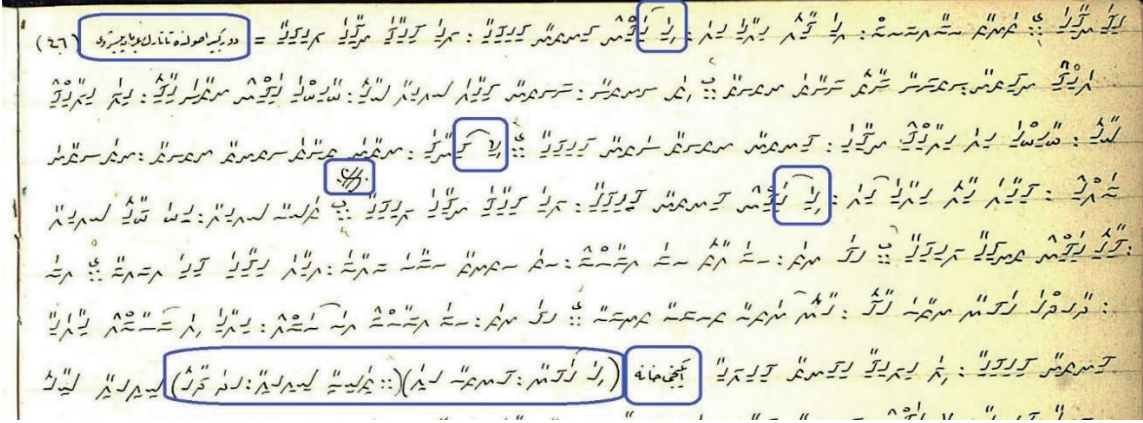
Şekil 9. Hamparsum müzik yazısında kullanılan işaret örnekleri (Kişisel Arşiv).

Hamparsum müzik yazısının Sultan III. Selim döneminden, Donizetti Paşa'nın Mızıkayı Hümayûn'da göreve getirilerek Avrupa müzik yazısını öğrettiği döneme kadar yoğun kullanımı olan bir sistem olduğu aktarılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında da Türk müziğinin yazıyla ifadesinde en uzun süre kullanılan sistem olduğu belirtilmektedir (Tohumcu, 2006, s. 176).

3.3. Hamparsum Müzik Yazısının Kullanımı ve Uygulamaları

Bu bölümde Hamparsum müzik yazısına ilişkin farklı müellifler tarafından kaleme alınmış nota örnekleri incelenmiştir. Müelliflerin Hamparsum müzik yazısı ile kaleme aldıkları eserler üzerinden kullanım biçimlerine ilişkin değerlendirmeler yapılmış, elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

3.3.1. Neyzen Emin (Yazıcı) Dede



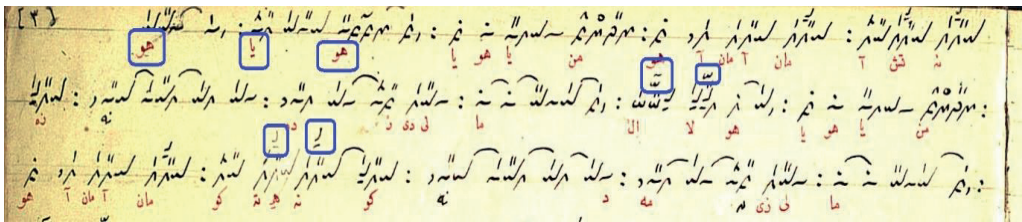
Şekil 10. Neyzen Emin Dede'nin Âyîn-i Şerîf defterinden bir kesit

Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı

Yukarıda yer alan örnekte sayfanın başlangıcında eser künyesinin müellif tarafından “Devrikebîr usûlünde Tatar’ın Araban Peşrevi” olarak belirtildiği görülmektedir (Şekil 10).

Nota örneğinin ilk satırında notalar arası bağ işaretlerinin ayrıntılı olarak belirtildiği görülmektedir. Nota örneğinde dördüncü satır üzerinde dönüş bildiren işaretin kullanıldığı söylenebilir. Nota örneğinde son satır üzerinde, parantez işaretleri içerisinde belirtilen kısımlarla dolap işaretlerinin gösterildiği ve ardından ikinci hânenin yer aldığı kısmın yazıyla belirtildiği görülmektedir (Şekil 10).

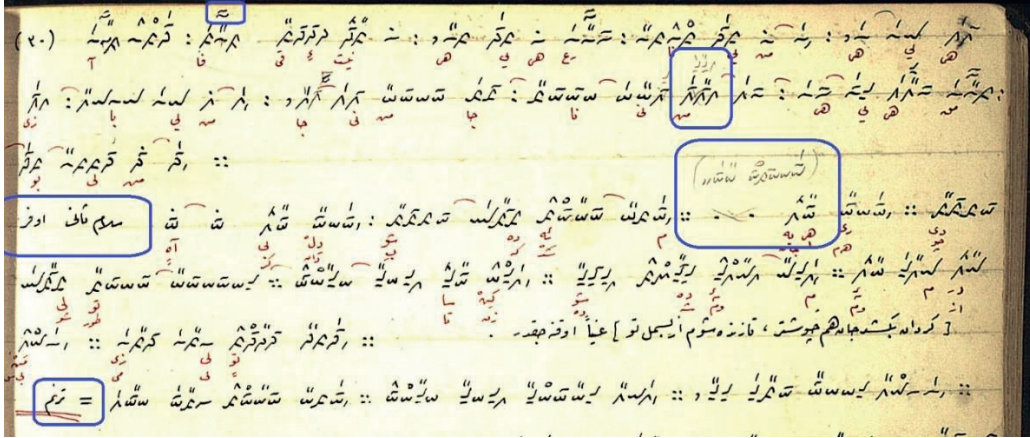
Eserin Devrikebîr usûlünde olduğu belirtilmektedir. Usûlün dört alt ölçüde tamamlanacak şekilde $8+8+8+4/4=28/4$ ’lük olarak yazıldığı söylenebilir. Usûlün tamamlandığı kısımların (::) şeklinde belirtildiği alt ölçüler arasına (:) işaretinin konulduğu görülmektedir. Her bir ölçü kendi içerisinde perde işaretlerinin arasına konulan boşluklarla $(2+2+2+2)+/4$ şeklinde yazılmıştır. Genel itibariyle usûlün $(2+2+2+2)+(2+2+2+2)+(2+2+2+2)+(2+2)/4$ şeklinde bölümlenerek yazıldığı söylenebilir (Şekil 10).



Şekil 11. Neyzen Emin Dede'nin Âyîn-i Şerîf defterinden bir kesit

Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı

Güfteli eserler için notaların altında eserin güftesinin eski harfli/Osmanlıca olarak sağdan sola heceler halinde yazılarak ifade edildiği söylenebilir. İkinci ve üçüncü satırda iki nota arasının üzerine konulan küçük nota/perde işaretleriyle çarpımların ifade edildiği görülmektedir (Şekil 11).

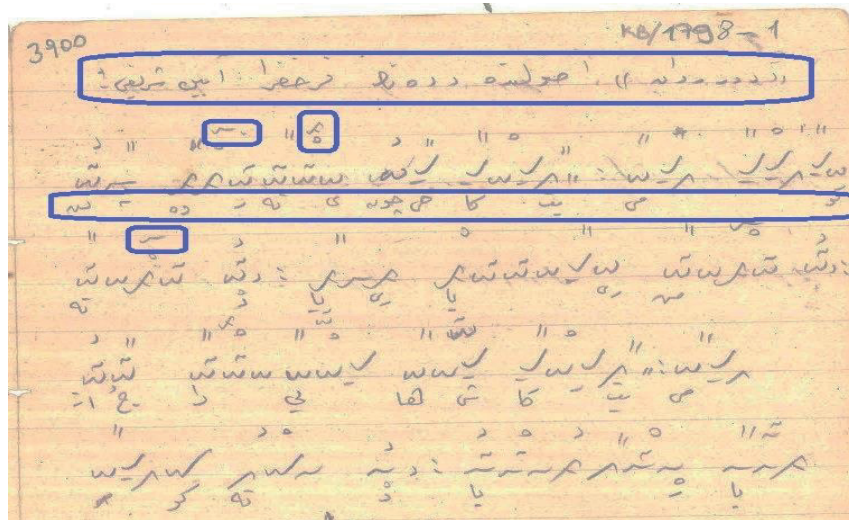


Şekil 12. Neyzen Emin Dede'nin Âyîn-i Şerîf defterinden bir kesit

Kaynak: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı

Yukarıda yer alan nota örneğinde ikinci ve dördüncü satırlarda farklı nağme yapısıyla veya sadece es/sus değerleriyle yazılı kısımların daha sonra ilgili yere yeni nağmelerin yazılması yoluyla düzenlendiği söylenebilir. Yine eser içerisinde çeşitli bölümlerin “Selâm-ı Sâni Evfer”, “Terennüm” gibi dördüncü ve yedinci satırlarda belirtildiği söylenebilir (Şekil 12).

3.3.2. Kemal Batanay



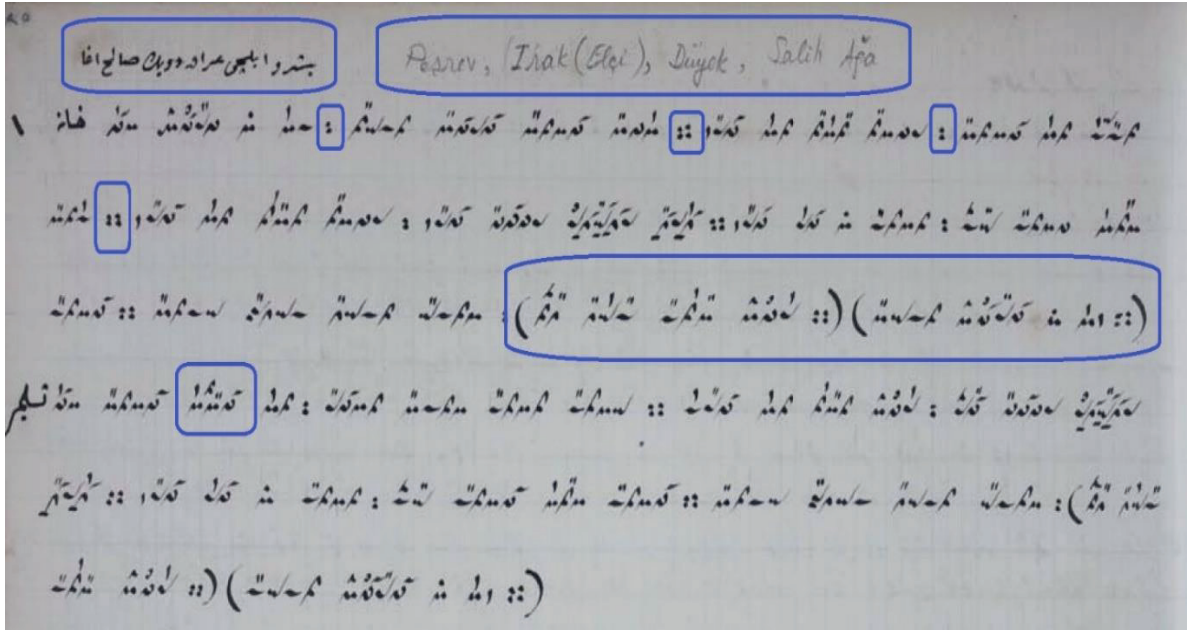
Şekil 13. Kemal Batanay Musiki Arşivi Hamparsum nota örneği

Kaynak: İsmail Kütüphanesi Arşivi

Yukarıda yer alan nota örneğinde ilk satırda eserin künyesinin “Devrrevân Usûlünde Dede’nin Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi” olarak belirtildiği görülmektedir. Nota örneği üzerinde ilk satırda ve devam eden satırlarda benzer şekilde çarpmaların notaların üst çaprazlarına konulan küçük nota/perde işaretleriyle ifade edildiği görülmektedir. Güftenin, nota işaretlerinin altında eski harfli/Osmanlıca olarak, heceler halinde yazılarak gösterildiği söylenebilir (Şekil 13).

Nota üzerinde Devrrevân usûlünde her bir ölçünün (:) işaretiyle birbirinden ayrıldığı söylenebilir. Devrrevân usûlünün ölçü içerisinde perde işaretleri arasına konulan boşluklarla, usûlün yapısına uygun olarak $3+4+3+4=14/8$ ’lik olarak belirtilerek yazıldığı görülmektedir (Şekil 13).

3.3.3. Muallim İsmâîl Hakkı Bey



Görsel 14. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 numaralı Hamparsum Nota Defteri

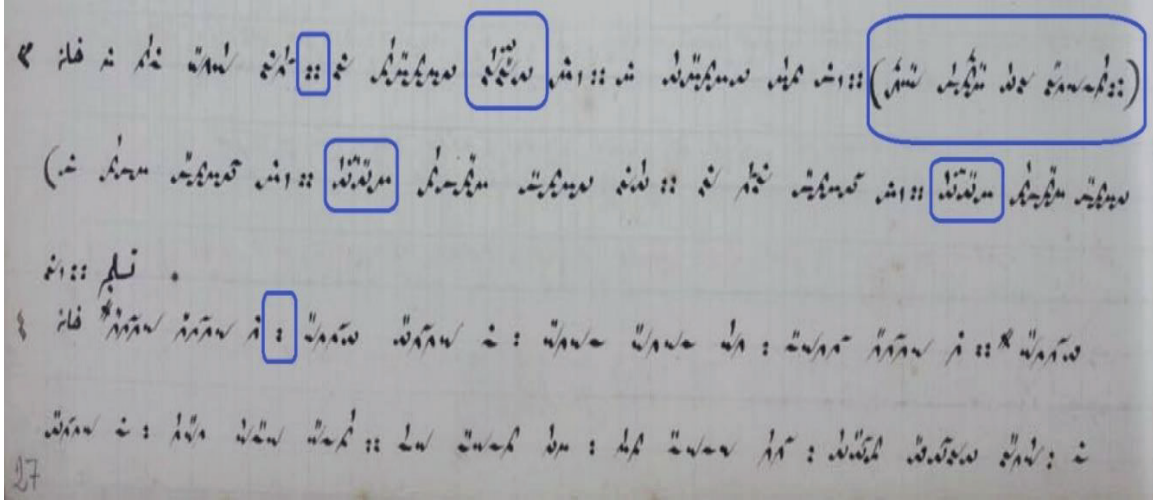
Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Yukarıda yer alan nota örneğinin başında eserin künyesinin “Peşrev Elçi Irak Düyek Sâlih Ağâ” olarak eski harfli/Osmanlıca olarak belirtildiği görülmektedir. Daha sonra yapılan düzenleme çalışmalarında künyenin Latin harfleriyle de eklendiği düşünülmektedir (Şekil 14).

Eserin tamamında ölçüler arasında (:) işaretinin kullanıldığı usûlün tamamlandığı kısımlarda ise (::) işaretinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Eserin $8+8=16/4$ olarak kaleme alındığı görülmektedir. Usûlünün düyek olarak belirtildiği ancak eserin metronom hızının (Vâhid-i kıyâsi) daha ağır düşünülerek yazılmış olabileceği söylenebilir. Perde işaretleri arasına konulan

boşluklarla her bir ölçü içerisinde yer alan melodinin (2+2+2+2) olarak kendi içerisinde ayrılarak yazıldığı söylenebilir. Genel itibariyle de usûlün tamamlandığı düşünülen (::) işaretine kadar eserin (2+2+2+2) + (2+2+2+2)=16/4 olarak yazıldığı görülmektedir (Şekil 14).

Notanın üçüncü ve son iki satırında dolap işaretlerinin parantez içine alınarak ifade edildiği görülmektedir. Dördüncü satırda ise çarpma işaretinin iki nota arasının üzerine konulan küçük nota/perde işaretiyle belirtildiği söylenebilir (Şekil 14).



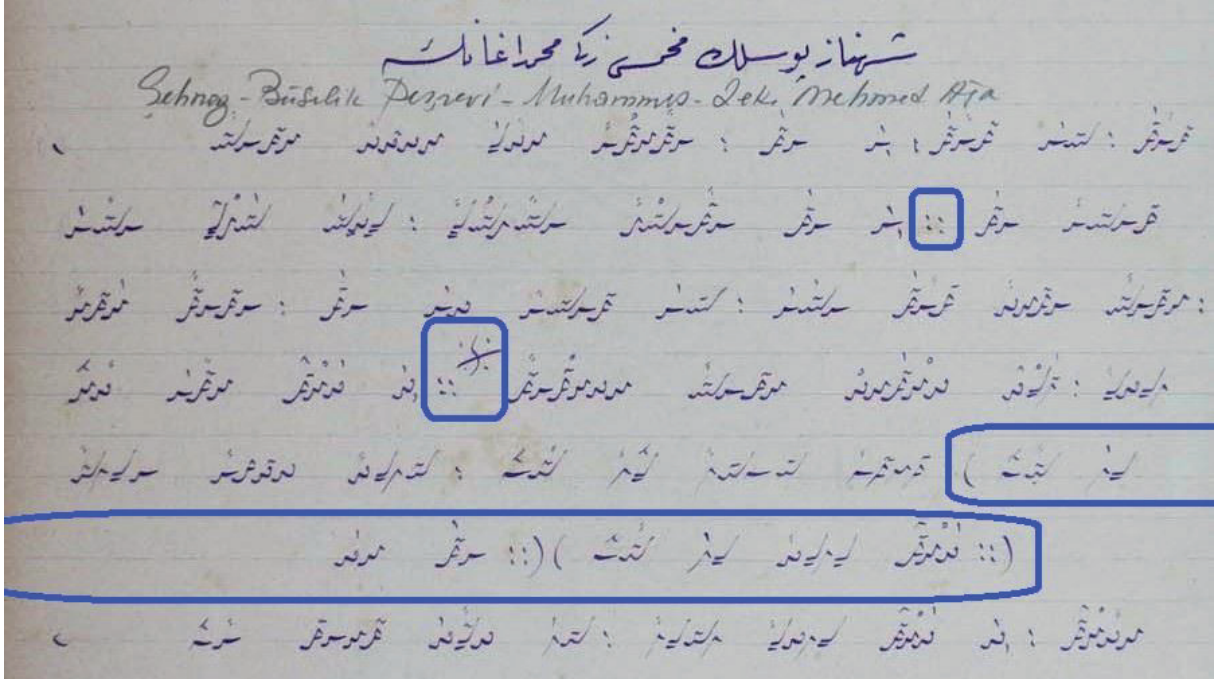
Görsel 15. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 numaralı Hamparsum Nota Defteri

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Yukarıda yer alan nota örneğinde de çarpma ve dolap işaretlerinin benzer şekilde ifade edildiği söylenebilir. Sazsemâîsi formunda olan yukarıda yer alan örnekte üçüncü hânedeki notanın ilk satırında her ölçüde (::) işaretinin kullanıldığı ve her bir Aksaksemâî usûlünün birbirinden bu şekilde ayrıldığı görülmektedir. Aksaksemâî usûlünün ölçüler içerisinde perdeler arasına konulan boşluklarla, 2+3+2+3=10/4'lük olarak belirtildiği görülmektedir. İlgili nota örneğinde de metronom hızının (Vâhid-i kıyâsi) ağır düşünülerek Aksaksemâî usûlünün 4'lük mertebede yazıldığı söylenebilir (Şekil 15).

Eserin dördüncü hânesinde her bir semâînin usûlünün (:) ile ayrıldığı görülmektedir. Dördüncü hâne içerisinde yer alan bölümlemelerde (::) işaretinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu kısımda (::) işaretinin usûlün tamamlandığını belirtmek için değil de hâne içerisinde yer alan bölümlerin gösteriminde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Her bir semâînin ölçüler içerisinde nota perde işaretlerinin arasına boşluklar konulması suretiyle, 2+2+2=6/4'lük olarak yazıldığı söylenebilir. Bu bölümde de metronom hızının (Vahîd-i kıyâsi) ağırca düşünülerek 4'lük mertebede yazıldığı anlaşılmaktadır (Şekil 15).

3.3.4. Leon Hancıyan



Görsel 16. Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı Hamparsum Nota Defteri

Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Yukarıda yer alan nota örneğinde dördüncü satırda dönüş bildiren işaretin kullanıldığı, mülâzimenin sonunda (5 ve 6. satırlarda) parantez içerisinde yazılan notalarla da dolap bölümlerinin belirtildiği görülmektedir. Muhammes usûlünün dört alt ölçüye bölünerek $8+8+8+8=32+4$ 'lük olarak yazıldığı söylenebilir. alt ölçülerin (:) işaretiyle birbirinden ayrıldığı, usûlün tamamlandığı kısımların ise (::) sembolüyle belirtildiği görülmektedir. Her bir alt ölçünün notalar arasına konulan boşluklarla, $(2+2+2+2)/4$ 'lük biçimde gruplanarak yazıldığı söylenebilir. Genel itibariyle usûlün $(2+2+2+2)+(2+2+2+2)+(2+2+2+2)+(2+2+2+2)/4=32/4$ şeklinde bölümlenerek yazıldığı söylenebilir (Şekil 16).

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

19. yüzyılın başlangıcında Hamparsum Limonciyan'ın öncülüğünde bir çalışma grubu tarafından "Khaz" müzik yazısından geliştirilerek ortaya konulan Hamparsum notalama sisteminin Türk müziği çevrelerince sevilerek, uzun süre hatta günümüze yakın bir zamana kadar benimsenerek kullanıldığı anlaşılmaktadır. Hamparsum notasının, Türk mûsikîsinde Avrupa müzik yazısının kullanımının yaygınlaşmasına kadar rağbet gören bir sistem olduğu ve birçok eserin bu sistemle kayda alındığı bilinmektedir. Bu durumun oluşmasında birçok faktör etkili olmuştur.

Hamparsum müzik yazısına ilişkin incelenen uygulama örneklerinden, sistemin icrâcıya eserin kendi iç trafiğini açık bir şekilde gösterebilme ve eserin icrâsına ilişkin önemli ayrıntıları ifade edebilme imkânını sağladığı anlaşılmaktadır. Eser içerisinde yer alan çarpmaların dahi bu sistemde iki nota arasının üst kısmına küçük perde işaretleriyle kolayca yazılıp ifade edildiği tespit edilmiştir. Bağlı icrâ edilmesi gereken notaların bağ işaretiyle, günümüzde kullanılan porteli müzik yazısında olduğu gibi kolaylıkla ifade edilebildiği saptanmıştır.

Usûl yazımının ayrıntılı olarak gösterilebilmesi yönünden, usûl içerisindeki gruplamaların/bölümlemelerin nota aralarına konulan boşluklarla belirtilebilmesi bakımından da Hamparsum notalama sisteminin özellikle çeviri yapacak olan araştırmacılara önemli faydalar sağladığı saptanmıştır.

Nota üzerinde zaman içerisinde veya yazım esnasında oluşabilecek süre değerlerine ilişkin silinmelerin veya yanlış yazımların bu gruplamalar/bölümlemeler sayesinde tespiti ve sağlanması kolaylıkla yapılabilmektedir. Bu durum günümüz Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çeviri yapan araştırmacılara neden sonuç ilişkisi kurabilme ve sağlama yapabilme imkânı sunmaktadır. Usûlün yapısına uygun olarak yapılan bu gruplamanın/bölümlemenin müzik yazısını okuyarak, usûl vurarak icrâ yapabilen mûsikîşinaslara da kolaylık sağlayabileceği muhakkaktır. Porteli müzik yazısında ve daha önce kullanılan ebced yazılarında, bu gruplamaların Hamparsum müzik yazısı kadar belirgin ve açık ifade edilemediği söylenebilir. Hamparsum müzik yazısının ortaya çıktığı dönem ve sonrasında rağbet görmesinde, bu yazım yaklaşımının da etkisinin olduğu sonucu çıkarılabilmektedir.

Hamparsum notalama sisteminin günümüzde kullanılan müzik yazılarında olduğu gibi bir porteye veya yazım alanına ihtiyaç duymaması önemli bir avantajdır. Bu durum ortaya çıktığı dönemde niçin bu kadar benimsendiği sorusunun cevabını da vermektedir. Ancak Ebced sisteminin de benzer özellikleri bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Ebced sistemi ile yazılan notalar da özel bir kağıda veya porteye ihtiyaç duymamaktaydı. Burada Hamparsum müzik yazısını ön plana çıkaran perde işaretlerinin daha kolay yazılabilir olması ve perde işaretlerinin sistemli ve benzer bir yapıda oluşturulmuş olması sistemi daha kolay yazılabilir yapmaktadır. Şekil 6 ve 7’de ifade edildiği üzere sistem içerisinde kullanılan bir yatay çizgi ile iki farklı perde ifade edilebilmektedir. Ayrıca oktavların da benzer işaretlerle gösterilmesi ve sadece çizilen yatay çizgilerle farklılaşması Hamparsum müzik yazısını sistemli, anlaşılır, okunabilir, kolay ve hızlı yazılabilir bir sistem haline getirmektedir. Hamparsum müzik yazısının ortaya çıktığı dönem ve sonrasında rağbet görmesinde, bu sistemli yazım yaklaşımının etkisinin olduğu sonucu çıkarılabilmektedir.

Ali Sabuncu yaptığı araştırmada Hamparsum notasının usûlleri en ince noktalarına kadar ifade ettiğini, kolay bir yazılışa sahip olduğunu aktarmaktadır. Ayrıca her notanın kendine özgü işaretleri olduğu için diyez veya bemol gibi ilave işaretlere ihtiyaç duyulmadığını belirtmektedir. Sistemin gözle takibinin kolay olduğunu, nota yazımında sehven oluşabilecek hata riskinin az olduğunu çünkü her perde işaretinin ayrı yazıldığını, çizgisiz bir kâğıda kolayca bu notanın uygulanabildiğini bir porteye ihtiyaç olmaması gibi sebeplerden Avrupa müzik yazısından daha kullanışlı ve pratik olduğunu ifade etmektedir (Sabuncu, 1948, s. 3). Lâika Karabey Hamparsum sisteminde bir sekizlinin 14 parçaya bölündüğünü ve notaya almak istediğimiz eserlerde perdelerin tam olarak ifade edilemeyeceğini söylemektedir. Bu durumu bir örnekle, Hicâz makâmında eser yazmak istediğimizde makâmın dik kürdî perdesini, ya nim kürdî ile ya da doğrudan segâh perdesiyle yazmamız gerektiğini ifade etmektedir. Karabey, bu sebeple Hamparsum müzik yazısının, eserlerin doğru yazılmasına yeterli olmayan bir notalama sistemi olduğu kanısındadır (Karabey, 1951, s. 25). Türk müziğindeki yirmi dört perdeyi göstermeye yeterli olmayan bir sistem olduğunu belirtmektedir (Karabey, 1963, s. 28). Ancak nota üzerindeki seyir yapısı ve eserlerin makâmı dâhilinde, Türk müziğinin seyir hareketlerini iyi bilen mûsikîşinaslarca bu durumun kolaylıkla anlaşılıp algılanabileceği de muhakkaktır. Ayrıca sistem içerisinde “bûselik” ve “segâh” gibi perdelerin de açıkça belirtilmesi, Hamparsum müzik yazısını Türk müziği eserlerini kayıt altına alınmak bakımından elverişli kılmaktadır.

Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınmış, günümüze ulaşan defterlerden sistem hakkında daha fazla bilgi sahibi olunabileceği gibi aynı zamanda yapılacak çeviri çalışmalarıyla da repertuvarımıza önemli katkıların sağlanacağı öngörülmektedir.

Kaynakça

- Agayeva, S. (2007). “Nota” Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (33). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Batanay, K. (1981). *Ferahfeza Ayin-i Şerif*. [El Yazısı-Nota Kağıdı]. Kemal Batanay Musiki Arşivi (İKA KB-A 3900). İsam Kütüphanesi Arşivi, Kemal Batanay Musiki Arşivi, İstanbul. Erişim Tarihi: 04.07. 2026 <https://arsiv.isam.org.tr/index.php/ferahfeza-ayin-i-serif>
- Ezgi, S. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi.
- Hancıyan, L. (1947). *139 Numaralı Defter*. [Hamparsum Nota Defteri]. Leon Hancıyan Koleksiyonu (Dosya Numarası TRT. MD. d. 536). Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, İstanbul.
- İnal, İ., M., K. (1958), *Hoş Sadâ*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Karabey, L. (1951), Musiki Tarihinden Parçalar. *Musiki Mecmuası*, 4(46), 25-26.
- Karabey, L. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Musikisi*. İstanbul: Doğan Güneş Yayınları.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Yeni Türkiye Dergisi*, 10(57), 755-773.
- Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kazandjian, S. (1996). Ermeni Müziğinin Kökenleri, (Çev: Aydın Akkaya ve Berna Kurt), *Dans Müzik Kültür, Folkloru Doğru Çeviri / Araştırma Dergisi*, (62), 297-320.
- Kerovpyan, A., & Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189. <https://izlik.org/JA54BW95FL>
- Muallim İsmail Hakkı Bey (1927). *269 Numaralı Defter*. [Hamparsum Nota Defteri]. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu (Dosya Numarası TRT. MD. d. 373). Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, İstanbul.

- Neyzen Dede Emîn (Yazıcı) Efendi, *Âyîn-i Şerîf Defteri* [Notalar], İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Galata Mevlevihanesi Bölümü, (Demirbaş no: 122, Sınıflama no: 297.924). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları.
- Pijiskyan, M. (1997). *Yerajisdutyun, vor e hamarod deġegutyun yerajisdagan isgızpants, yeleveçutyants yeġanagats yev nişanakrats khazits, 1815, Müzik: Müzik Prensipleri, Ezgi Seyirleri ve Khaz Notası Isaretleri Üzerine Kısa Bilgiler, 1815*. Yay. Haz. A. Kerovpyan, Yerevan: Ermenistan Milli Kütüphanesi Kirk Yayınları.
- Sabuncu, A. (1948). Hamparsum Notası, *Türk Musikisi Dergisi*, 1(10), 3.
- Taşdelen, D. (2018). İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde Bulunan Hamparsum Müzik Yazısı Defteri Üzerine Değerlendirme. *Online Journal of Music Sciences*, 3(3), 138-157. <https://doi.org/10.31811/ojomus.504529>
- Tohumcu, Z., G., G. (2006). *Müziği Yazmak*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Türer, C. (1991). Eğitimde İçerik Analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(3), 321-327.
- URL-1: *Hamparsum Notası Üstüne*. <http://www.hamparsum.net/nedir/Nedir.html> Erişim Tarihi: 04.04.2026.
- Vural, F., G. (2019). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Yörükçüoğlu, İ. (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi. *Journal of Arts*, 5(3), 151-175. <https://izlik.org/JA33GL82WR>
- Yörükçüoğlu, İ. (2023). Günümüzde Bestekârı Meçhul Olarak Kayıtlı Hüseyinâşîrân Peşrev'in Ulaşılabilen Nüshalar Doğrultusunda Meşk Aktarım Sürecindeki Değişiminin İncelenmesi. *Sanat Yazıları*, 49, 527-552. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1344770>

BÖLÜM 3

TÜRK VE BATI MÜZİĞİ ARASINDA BESTECİLİK ODAKLI KÜLTÜREL VE ESTETİK ETKİLEŞİM: TEORİ VE UYGULAMA GELİŞTİRME

*Esin de Thorpe MILLARD¹ , Onur NURCAN² ,
Eylem ATALAY³ ,Aykut UÇAKÇI⁴*

¹ Doç. Dr. BAP 33109 No'lu Proje Yöneticisi, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Müziği Bölümü. ORCID: 0000-0002-8247-778X,

² Prof. Dr. BAP 33109 No'lu Proje Araştırmacısı, Dokuz Eylül Üniversitesi Konservatuarı Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Başkanı. ORCID: 0000-0003-1506-8270,

³ Arş. Gör. BAP 33109 No'lu Proje Araştırmacısı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Müziği Doktora Programı Öğrencisi, T.C. Maltepe Üniversitesi Konservatuarı Bestecilik ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı Araştırma Görevlisi. ORCID: 0000-0003-3988-9356.

⁴ BAP 33109 No'lu Proje Araştırmacısı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Müziği Doktora Programı Öğrencisi. ORCID: 0009-0007-8236-6362,

1. Giriş¹

Bu çalışma, “Türk ve Batı Müziği Arasında Bestecilik Odaklı Kültürel ve Estetik Etkileşim: Teori ve Uygulama Geliştirme²” başlıklı Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında geliştirilen iki özgün beste, Onur Nurcan’ın bestelediği “BAP” ve Eylem Atalay’ın bestelediği “BAP II” başlıklı eserleri üzerinden, Türk makam müziği malzemesinin Batı müziği çok seslilik ve armoni düşünceleriyle birlikte kullanımını incelemektedir. Araştırma, sanatsal/pratik temelli araştırma yaklaşımı ile doküman ve partiyon incelemesine dayalı karşılaştırmalı eser analizi modelini bir araya getirmektedir. Proje ara raporunda makam dönüşümleri, modal armoni, çeşni—Türk musikisi makam bilgisi dahilinde—heterofoni, kontrpuan, paralel organum, fauxbourdon ve kontrollü fonksiyonel armoni uygulamaları geliştirilerek kullanılmıştır. Her iki eserin partiyonları üzerinden yeniden sınıflandırılmış ve kompozisyonel işlevleri bakımından değerlendirilmiştir.

Türk makam müziği ile klasik Batı müziği arasındaki etkileşim, yalnızca iki farklı ses sisteminin yan yana getirilmesi olarak ele alındığında, bir kompozisyonun oluşturulmasındaki diğer önemli öğeleri görünmez bırakabilmektedir. Makam, yalnızca belirli perdelerin bir dizide sıralanmasından ibaret olmamakla birlikte; melodik yönelim, seyir, karar ve güçlü ilişkileri de içeren işlevsel bir modal örgütlenme biçimidir, demek mümkündür (Yöre, 2020). Bu modal örgütlenme biçiminin yanı sıra, makam temelli bir malzemenin/materyallerin—makamsal dörtlü ve beşli motifler gibi—klasik Batı müziğinin armonik veya çok sesli teknikleriyle kullanılması, “diziye armonize etme” penceresine de açılan bir besteleme alanına işaret eder. Özellikle mikrotonal perdelerin notaya aktarılması, modal melodik karakterin korunması, dikey armonik yapıların/dokuların üretimi ve farklı icra geleneklerinin tek bir toplulukta birleştirilmesi, kompozisyon sürecinde birbirine bağlı karar alanları oluşturur.

Yakın dönemdeki bazı çalışmalar, Türk makam müziğinin gerek kuramsal gerekse icraya dayalı boyutlarında tek bir açıklama modelinin yeterli olmayabileceğini gösterebilmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından oluşturulan perde ve dizi açıklamaları, makam repertuarının öğretimi ve aktarımında temel bir çerçeve sağlarken, icra ölçümleri farklı perdelerin bağlama ve performansa göre esneklik gösterebildiğini ortaya koymaktadır (Yarman & Beşiroğlu, 2008; Yarman & Karaosmanoğlu, 2014). Makam bilgisine ilişkin çalışmalar da,

¹ Etik ve Araştırma Şeffaflığı Notu: Bu çalışma, kullanıcı tarafından sağlanan proje ara raporu ve özgün partiyonlar üzerinden hazırlanmıştır. Analizde kullanılan eserler proje kapsamında üretilmiş özgün kompozisyonlardır. Partiyon çözümlemesinde, veri setinde bulunmayan prova kayıtları, icracı görüşleri veya sözlü açıklamalar varsayımsal biçimde eklenmemiştir. Mikrotonal icraya ilişkin çıkarımlar, yalnızca partiyon açıklamalarının ve proje yönteminin izin verdiği ölçüde kurulmuştur.

² Bu çalışma, Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje Numarası: 33109.

makam kimliğinin yalnızca perde kümeleriyle açıklanamayacağını; makamın algılanmasında seyir bilgisinin de önemli olduğunu desteklemektedir, demek mümkündür (Yöre, 2020). Benzer biçimde, Türk makam müziğinde çok seslilik üzerine yapılan çağdaş çalışmalar, akorlara aralıklara dayalı yapılanmaları ve/veya pedal sesi—Türk müziğindeki ve halk arasındaki Mevlevi ayinlerinden de miras kalan karşılığı “dem sesi/dem ses” olarak da bilinmektedir (Yalman & İmrik, 2025)—temel alan yaklaşımların farklı kombinasyonlarla kullanılabildiğini göstermektedir (Kasap & Özkeleş, 2023).

Bu bağlam, Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen ve “Türk ve Batı Müziği Arasında Bestecilik Odaklı Kültürel ve Estetik Etkileşim: Teori ve Uygulama Geliştirme” başlığını taşıyan projenin temel ve bu proje için yazılmış eserlerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Proje ara raporunda, çeşninin form kurucu kullanımı, modal armoni, heterofoni, kontrpuan, paralel organum, fauxbourdon, farklı makamların/dizilerin kullanımları ve sınırlı fonksiyonel armoni gibi uygulamalar ortak bir bestecilik zemini içinde denenmiş; bu denemeler “Modal-Harmonik Matris” ve “Makam-Armoni Etkileşim Modeli” olarak kavramsallaştırılmıştır (Ege Üniversitesi BAP Proje No 33109 Ekibi, 2026).

Bu makalenin amacı, söz konusu yaklaşımın soyut bir yöntem önerisi olarak kalmayıp iki özgün kompozisyonda hangi somut müziksel işlemler aracılığıyla görünür olduğunu ortaya koymaktır. Bu doğrultuda Onur Nurcan’ın BAP ve Eylem Atalay’ın BAP II başlıklı eserleri karşılaştırmalı olarak incelenmektedir (Nurcan, 2026; Atalay, 2026). Çalışmanın temel soruları şöyledir: (1) makam ve modal malzeme nasıl ve hangi yöntemlerle aynı eser içinde birlikte kullanılmaktadır? (2) kontrpuan, heterofoni ve dikey armoni gibi klasik Batı müziği ve Türk müziği ortaklığında nasıl aktarılmaktadır; (3) mikrotonal özellikler ile nüans/dinamik kullanımı, notasyon ve icra arasındaki ilişkisi nasıl ele alınmaktadır ve (4) bu kompozisyon stratejileri eser formunun oluşumuna nasıl katkıda bulunmaktadır? Çalışma, bu soruları eserler üzerinden yanıtlayacaktır.

2. Kavramsal Çerçeve

2.1. Makam, dizi, seyir ve modal yapıların kullanımı

Türk makam müziğinde makamı yalnızca bir “gam” olarak düşünmek, melodik desenin müzikal analiz çerçevesindeki belirleyici rolünü eksik bırakabilmektedir. Yöre’nin (2020) araştırmaları, makam şemasını açıklamada perde dağılımına seyir bilgisinin eklenmesinin makamlar arasındaki karmaşık ilişkileri daha iyi temsil edebildiğini göstermektedir. Bozkurt, Karaosmanoğlu, Karaçalı ve Ünal (2014) da melodik sınırların ve usul bilgisinin, eser formu çerçevesinde birlikte işlev görebildiğini göstermiştir. Bu çalışmalar, proje kapsamında

kullanılan “makamı dizi, seyir, çeşni, karar/güçlü perde/ses ilişkileriyle ele alma” yaklaşımının kuramsal gerekçesini güçlendirmektedir, demek mümkündür.

Projenin ara raporunda makam dönüşümü, aynı karar sesi etrafında bazı derecelerin değiştirilmesiyle farklı makamsal karakterlerin ortaya çıkarılması şeklinde tanımlanmıştır. Buradaki yaklaşım, geleneksel geçki kavramını reddetmek yerine—ve hatta tam tersi, bu öğretiyi de kullanarak—makam kimliğinin sabit bir perde sisteminden daha hareketli bir kompozisyon komponenti olarak ele alındığını göstermektedir. Bu modelde farklı makam/dizi karakterleri aynı karar veya merkez etrafında art arda etkinleştirilebilir, dahası, motifler yardımıyla melodik desenler oluşturulabilir; böylece tonal merkez değişmeden modal/melodik renk değişebilir. Bir başka açıdan yaklaşılacak olursa; tonal merkez değiştirilerek eser içerisinde vurgulanmak/tekrar ele alınmak/işlenmek istenen motif de yeniden gösterilebilir. Bu makalede söz konusu işlemler “modal yeniden çerçeveleme” veya “aynı motifin başka bir tonal/modal merkezden ya da perdeden/ses üzerinden çeşitleme/varyasyon olarak gösterilmesi” gibi seçeneklerle uygulanmaktadır. Dolayısıyla her iki eserin farklı yoğunluklardaki geçiş stratejilerini açıklamak için farklı yöntemler kullanılmaktadır, demek mümkündür.

2.2. Dinamikler/nüanslar, notasyon ve icra

Türk makam müziğinin perde sistemi ile klasik Batı müziğinin ilerleyen dönemlerinde ortaya çıkmış olan 12 eşit aralıklı sistemin kıyaslanması elbette ses sistemleri farklılığından dolayı tutarlı olamayabilir. Ancak, her iki alanın da sentezlenmesi ile ilgili Yarman ve Beşiroğlu (2008), icra kayıtlarından elde edilen ölçümlere ve de mevcut Arel-Ezgi-Uzdilek açıklamalarına tam olarak sığmayan ara türlerinin de seslendirildiğini göstermiştir—nitekim çalışma kapsamındaki eserlerin seslendirilişinde de karşılaşılmaması beklenen durum da tam olarak da belirli bir Türk müziği nazariyatı açıklamasına uymayan, dahası, tam da bahsedilen bu ara alanda gerçekleşmesi beklenen bir icra performansıdır—. Yarman ve Karaosmanoğlu (2014) ise teorik sistemlerin farklı perde çözünürlükleri sunduğunu ve canlı icrada bazı perde değerlerinin bağlama göre değişebildiğini tartışmaktadır. Bu nedenle notasyonun açıklayıcı gücü ile işitsel gerçekleşme arasında her zaman bire bir özdeşlik kurulamayabilir—ki proje kapsamında yazılmış eserlerden olan özellikle “BAP” eseri için de icranın bu şekilde gerçekleşmesi beklenmektedir—.

Bu proje kapsamında her iki eserde de uygulanan strateji, Türk müziği çalgılarının partison düzeninde tam dörtlü yukarıdan yazılması ve böylece klasik Batı müziği ses sistemi üzerinden düzenlenmiş partisonun okunabilirliğinin artırılmasıdır. Bu tercih, çalgıların fiziksel akortlarını “Batı müziğine çevirmek” anlamına değil, icracıya yazılı perde ilişkilerinin kendi alanları için tanıdık olan bir notasyon üzerinden sunulması anlamına gelmektedir, demek

mümkündür. Bununla birlikte, partiyon üzerindeki bu vb. düzenlemeler, mikrotonal ayrıntıların tümünü kendiliğinden çözmez. Dolayısıyla ara raporda da vurgulandığı üzere, prova sırasında bazı perdelerin birkaç koma farklılıkla gerçekleştirilmesine ihtiyaç duyulabileceği öngörülmektedir (Ege Üniversitesi BAP Proje No 33109 Ekibi, 2026). Bu sebeple makaledeki analizler, yazılı eserin kesin mikrotonal gerçekliğini iddia etmek yerine, notasyonun sunduğu perde ilişkilerini ve bestecilerin icrasına bırakılan alanı da işaret etmektedir.

2.3. Heterofoni, polifoni kullanımı ve armonik yapılar

Heterofoni, aynı veya benzer melodik malzemenin birden fazla icracı/performans sanatçısı tarafından farklı süsleme, ritmik ilerleyiş veya perde davranışlarıyla birlikte sunulması bakımından Türk makam müziğinin önemli yapısal özelliklerinden biridir. Bu tür bir doku, çok sesliliğin dikey akorlar üzerinden değil, aynı melodik çekirdeğin yatay çeşitlenmesi üzerinden de kurulmasına olanak tanır—nitekim bu kullanım ister istemez sürekli bir duyum içerisinde bir önceki melodi ile düşünülüp algılanabilecek ve dikey bir malzemeye benzetilebilecektir—Türk makam müziğinin çok seslendirilmesine odaklanan çağdaş çalışmalar, heterofonik yapılar yardımı ile modern çokseslendirme teknikleri arasında çeşitli geçiş olanakları bulunduğunu gösterebilmektedir (Özgelen et al., 2023; Kasap & Özkeleş, 2023).

Proje ara raporunda heterofoni ile kontrpuan, fauxbourdon ve paralel organum tekniklerinin de kullanılması önerilmiştir. Organum terimi kapsamında melodik hattın paralel aralıklarla desteklenmesi, klasik Batı müziğinin erken çok seslilik uygulamalarında önemli bir rol oynamış; fauxbourdon terimi ise çoğunlukla paralel altılılar ve buna eşlik eden dörtlü ilişkileriyle karakterize edilen üç sesli bir yazı pratiği olarak tarihsel repertuvarda yerini almıştır (Hoppin, 1978; Trowell, 2001). Projede fauxbourdon ve/veya paralel organum ise, tarihsel üslubu tekrar sergilemekten çok, aralık ilişkilerinin farklı bir yapılanma üzerinde denenmesi şeklinde kullanılmıştır. Başka bir deyişle proje, Orta Çağ veya Erken Rönesans repertuarını yeniden üretmekten ziyade, bu tekniklerin “ilişkisel şablonlarını”, yani birbirleriyle olan etkileşimlerini ve bağlantılarını yeni bir makam-modal önerisiyle sunmaktır.

Modal armoni de aynı şekilde tonal işlevlerin aynen aktarılması yerine, merkez perde etrafında modal rengi çeşitlendirmek ve dikey sonorite/armonik yapılar üretmek amacıyla uygulanmıştır. Batı müziği kuramında mod kavramı, tarihsel olarak farklı dizileri ve bunların melodik/armonik ilerleyişlerini kapsayan geniş bir alana sahiptir (McClary, 2018). Her iki eser içinde de modal armoninin tonal armoniden ayrılan yönleri ise akor yapılarının belirleyici ve hiyerarşik fonksiyonel çekimine değil; modal merkez, karakteristik derece/perde ve ses alanı ilişkilerine bakılarak daha net gözlemlenebilmektedir (Hutchings, 1947). Proje kapsamında

fonksiyonel armoninin tamamen dışlanmadığı gözlemlenebilmektedir. Özellikle eserlerin kapanış ve form belirginleştirme noktalarında sınırlı biçimde kullanılmaktadır. Bu durum, modal çerçevenin tonal araçlarla da kontrollü biçimde belirginleştirilebileceğini göstermektedir (Ege Üniversitesi BAP Proje No 33109 Ekibi, 2026).

2.4. Sanatsal ve pratik temelli bir araştırma olarak kompozisyon

Bu çalışmanın konumu, yalnızca tamamlanmış eserlerin geriye dönük müzikolojik betimlenmesine indirgenmemektedir; aynı zamanda eserlerin icrasına da bir nevi eserlerin analizinin yapılmasıyla geniş bir zemin hazırlamaktadır³. Eserlerin bestelenmesi, proje içinde geliştirilen yöntemlerin uygulama aracılığı ile sınındığı/denendiği bir araştırma sürecinin parçasıdır. Müzik alanında “*practice-based research*” olarak adlandırabileceğimiz bu süreç, kompozisyon veya performansın yalnızca araştırma konusunu olarak değil; aynı zamanda araştırmanın bilgi üreten alanlarından birini oluşturabileceğini göstermekten yanadır (Ross, 2022). Ecclesia (2023) ise sanatsal araştırmada akademik netlik ile yaratıcı uygulama arasındaki gerilimin metodolojik tasarım—yani bir metod ya da model sunumu—aracılığıyla yönetilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu çerçevede besteler, proje modelinin uygulama çıktısı/verisi niteliğindedir, partiyonlar/nota ve kompozisyon kararları ise bu verinin analitik karşılığıdır.

3. Yöntem

Araştırma nitel ve karşılaştırmalı bir eser incelemesi ile oluşturulmuştur. Bu incelenmeyi dört temel unsur oluşturmaktadır: (a) Ege Üniversitesi BAP projesinin ara raporunda tanımlanan kavramsal, teorik ve uygulamalı yöntemler, (b) Onur Nurcan’ın “BAP” eserinin partiyonu, (c) Eylem Atalay’ın “BAP II” eserinin partiyonu ve (d) bestecilerin eserlerin oluşumuna ve formunun bölümlenmesine ilişkin açıklamalarıdır (Ege Üniversitesi BAP Proje No 33109 Ekibi, 2026). Parçaların analizleri yapılırken, tek tek notaları incelemekten öte belirgin işlevler taşıyan motifler, dokular, armonik yapılar, tını, çalgı katmanı, doğaçlama alanı ve form geçişleri gibi konular ele alınmıştır.

Eserlerin analiz süreçleri de yine benzer şekilde dört eksen de yürütülmüştür. Birincisi, perde ve modal malzemedir: karar/merkez, dizi veya “*tetrachordal*” yapı, modal değişim, kromatik veya mikrotonal çağrışımlardır; ki bu detaylar prova sırasında da icracıya sözlü olarak aktarılacaktır. İkincisi, dikey ve yatay örgütlenmelerdir: akor yapıları, pedal sesi kullanımları, paralel organumu andıran hareketler, bağımsız karşı melodiler (kontrpuan) ve heterofonik eşzamanlılıklar değerlendirilmiştir. Üçüncü eksen, çalgı ve performanstır: Türk ve Batı

³ Bu noktada icracıların temel nota ve müzik teorisi bilgilerinin olduğu varsayılmaktadır; projeye dahil edilen icracılar bu kriterlere göre seçilmiştir; dolayısıyla icracıların da algısına hizmet eden bir yazı olması amaçlanmıştır.

çalgılarının görev dağılımı, doğaçlama için bırakılan alanlar, artikülasyonlar ve kayıt/notasyon stratejileri ele alınmaktadır. Dördüncü eksen olan form ise bölüm geçişleri, yoğunlaşma-seyreltme, yeni malzeme girişleri, armonik alan değişimi, dinamikler/nüanslar ve kapanış/final bölmelerindeki hareketlilik incelenmektedir.

Yöntemin önemli bir sınırlılığı ise analizde partiyonların esas alınmasıdır. Eserlerin prova kayıtları, icra kayıtları veya icracı geri bildirimleri ileri bir tarihte yapılacağı için bu çalışmanın verilerine dahil edilmemiş; çıktı olarak ele alınmamıştır.

Tablo 1. Proje kapsamında incelenen iki eserin de temel kompozisyon özellikleri

Eser Adı ve Besteci:	BAP (Besteci: Onur Nurcan)	BAP II (Besteci: Eylem Atalay)
Partisyon uzunluğu	Eser 84 ölçü'den oluşmaktadır.	Eser 82 ölçü'den oluşmaktadır.
Eserin temposu	“Orta Yürüklükte” ve 10/8’lik temelli açılış ile başlayıp devam eder.	$J=92$ “bpm” ve basit 3/4’lük açılış ile başlayıp devam eder.
Eserde kullanılan Türk müziği enstrümanları	Kanun, kemençe, tambur, ud, bendir	Kanun, kemençe, tambur, ud, kudüm
Eserde kullanılan klasik Batı müziği ses sisteminde tasarlanmış enstrümanlar	Piyano, viyolonsel, keman, viyolonsel	Piyano, viyolonsel, keman
Eserlerdeki doğaçlama ifadesi	Perküsyon: İki ölçülük kalıp üzerinden doğaçlama süslemelerin kullanılması ifadesi mevcuttur.	Perküsyon: Sekiz ölçülük kalıp üzerinden doğaçlama süslemelerin kullanılması ifadesi mevcuttur.
Eserlerdeki nota yazım stratejisi	Türk müziği çalgılarının tümü transpoze edilerek yazılmıştır.	Türk müziği çalgılarının tam dörtlü yukarıya transpoze edilerek yazılmıştır.
Eserlerde ön plana çıkan doku	Ezgi katmanları ile sonradan yoğunlaşan dikey alanlar gözlemlenmektedir.	Ezgi katmanları ile akorsal yoğunlaşma ve belirgin form içi seyrelme/yoğunlaşma görülmektedir.

4. “BAP II” Eserinin Analizi

“BAP II” eseri, Eylem Atalay tarafından hazırlanmış ve “BAP (II)” başlığıyla sunulmuştur (Atalay, 2026). Eserde kadrosu kanun, piyano, keman, viyolonsel, kemençe, kudüm, tambur ve ud kullanılmıştır. Metronom değeri $\text{♩}=92$ “*bpm*” olarak verilmiş, ayrıca farklı bölümlerde dinamik ve artikülasyonlar aracılığıyla dokusal yoğunluk çeşitlendirilmiştir. Eserin kompozisyon dilini Re merkezli Dorian modal malzeme başlangıcı ile Re üzerinden Hicaz dörtlüsünün inici-çıkıcı kullanımına dayalı bir dizi/gam oluşturmaktadır. Burada amaç iki ayrı kimliği art arda sergilemekten çok, aynı perde merkezi üzerinde modal karakterin değiştirilmesi yoluyla biçimsel bir süreklilik ve desen sağlamaktır.

BAP (II)

Eylem Atalay

Do Partitür

♩=92 bpm

Kanun

Piyano

Keman

Viyolonsel

Kemençe

Kudüm

Tambur

Ud

14

Kanun

Pno.

Kmn.

Çello

Kmçe.

Kud.

Tmb.

Ud

Sekiz ölçülek kalıp
üzerinden
parçanın geri
kalanını doğaçlama
süslemelerle çalınız.

Şekil 1. “BAP II” eserinin açılışında kemençe, kanun, viyolonsel, ud, keman ve kudümün farklı katmanlarda oluşturduğu dokusal alan görülmektedir. Partisyonda sekiz ölçülek kalıp ve doğaçlama süsleme yönlendirmesi yer almaktadır (Atalay, 2026).

Eserin açılışı, bütün çalgıların aynı anda etkinleşmesi yerine kademeli bir doku kurar. İlk sayfada kemençe ve kudümün öne çıktığı, keman ve viyolonselin belirli noktalarda katıldığı, piyano ile diğer çalgıların ise daha sonra belirginleştiği görülmektedir (Atalay, 2026). Bu

başlangıç stratejisi, formu “bütün kadroyla bir anda sunmak” yerine tınısal bir alanın ortaya çıkmasına olanak tanır. Özellikle kudüm partisinde açık bir ritmik kalıp ile bunu izleyen doğaçlama süsleme notu, icra pratiğini de besleyen/çeşitlendiren bir alan açar. Böylece Türk müziği icra geleneğinin doğaçlama boyutu da inkâr edilmez ve Batı tipi partiyonun belirli bir bölgesi içine yerleştirilmiş olur.

“BAP II” eserinin modal kurgusunda Re Dorian, klasik Batı müziğinin tarihsel modal düşüncesi açısından açıklanabilir bir iskelet sağlarken, Re merkezli Hicaz dörtlüsünün esere eklenmesi ile farklı perde renkleri oluşturulmuş olur. Bu değişim özellikle melodik motiflerin yeniden yazılması ve belirli bölümlerde desen olarak kullanılması ile işlevselleşir. Projenin ara raporunda tarif edilen “aynı karar sesi üzerinde farklı makam karakterleri oluşturma” yaklaşımı, burada doğrudan bir formu belirleyen bir araç olarak işlev görmektedir (Ege Üniversitesi BAP Proje No 33109 Ekibi, 2026). Böylece mod/dizi, yalnızca melodik malzemeyi sınırlayan bir perde değil, bölüm kimliğini değiştiren bir parametreye de dönüşür, demek mümkündür.

İlk sayfanın ikinci yarısından itibaren kanun ve piyano daha belirgin bir dikey alan oluşturmaya başlayan iki enstrüman olarak öne çıkmaktadır. Kanundaki tekrarlı figürler, piyano partisindeki akorlar ile düşünüldüğünde, modal melodik malzemenin üzerine eklenen armonik bir çerçeve üretilmiş olur. Bu çerçeve tam anlamıyla fonksiyonel tonal armoniye indirgenmemektedir; akor değişimleri daha çok merkez çevresindeki modal alanın farklı kesitleriyle uyumlu bir şekilde kurgulanmıştır.

The musical score for 'BAP II' is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Kanun:** Measures 27-39 show a melodic line with triplets and vibrato. Measure 40 starts with a new melodic phrase.
- Pno.:** Measures 27-39 are mostly rests, with some chords in measure 40.
- Kmn.:** Measures 27-39 are mostly rests, with vibrato in measure 40.
- Çello:** Measures 27-39 show a melodic line with pizzicato (pizz.) and arco (arco) markings. Measure 40 has a strong (ff) dynamic.
- Kmçe.:** Measures 27-39 are mostly rests, with vibrato in measure 40.
- Kud.:** Measures 27-39 are mostly rests.
- Tmb.:** Measures 27-39 show a melodic line with a strong (mf) dynamic. Measure 40 has a new melodic phrase.
- Ud.:** Measures 27-39 are mostly rests, with vibrato in measure 40.

The score includes various musical notations such as triplets, vibrato (vib.), and dynamic markings (mp, mf, ff, p). The measures are numbered 27, 40, and 40.

Şekil 2. “BAP II” eserinde orta bölümde kanun, piyano ve yaylıların eşlikçi ve melodi taşıyıcısı olarak ayrıışan görevleri ile modal melodik çizginin dikey sonoritelerle birlikte ele alındığı bölüm (Atalay, 2026).

Yaklaşık 27. ölçü civarında dokusal görev dağılımının yeniden kurgulandığı görülmektedir. Kanun daha hareketli pasajlar üstlenirken kemençe ve viyolonselin daha uzun

değerli seslerle alan tutması, tambur ve udun ise farklı yoğunluklarda eşlik etmesi, melodi ile eşlik arasındaki rollerin sabit olmadığını ancak birbirleriyle de melodik bir uyum içerisinde olduklarını gösterir (Atalay, 2026). Bu nedenle eser, Batı orkestrasyonundaki melodi ve homofonik eşliğin bir arada kullanıldığı bir kalıptan ziyade, görevlerin pasajdan pasaja değişebildiği katmanlı bir tasarım sergilenmiştir, demek mümkündür.

Yaklaşık 44. ölçüden başlayan bölgede piyano partisinin daha aktif hâle gelmesi, formun dikey yoğunluk bakımından belirgin bir gidişat sürdürdüğünü düşündürmektedir. Kanun, piyano ve yaylılar farklı ritmik yoğunluklarda çalışırken, Türk müziği enstrümanları, tınlarına göre yazılmış olan özgün artikülasyonlar ile dokunun üst ve orta bölgelerini genişletirler. Bu tür bir eşik, projenin çalgıların tümünün tınısal ve işlevsel özelliklerinin kullanılma çabasının somut örneklerinden biridir. Dolayısıyla biçimsel gelişme, yalnızca yeni bir tema veya motifin sunulmasıyla değil, mevcut malzemenin yeni bir tınısal ve armonik oluşumla şekillendirilmesini sağlamaktadır.

56. ölçü çevresindeki kesit, dikey yapılanmanın en belirginleştiği bölümlerden biridir. Piyano ve kanunda bloklaşan veya genişleyen akorların yanı sıra, keman ve viyolonsel ortaklığı bu yapılanmaya eşlik eder; kemençe, tambur ve ud ise melodik hattın karakteristik hareketlerini sürdürür (Atalay, 2026). Bu bölüm, heterofonik ve armonik düşüncenin birbirini dışlamadığını; aksine bir arada kullanıldığını göstermektedir. Yatay olarak benzer ezgi yönelimleri sürerken dikey olarak belirli yoğunluklar gözlemlenebilmekte; böylece Türk makam müziğinin melodik merkezli yaklaşımı ile Batı armonisinin dikey organizasyonu aynı anda yürütülebilmektedir.

66. ölçü civarındaki yeniden dağılım, son bölüme geçiş işlevi görür. Burada dokunun yoğunluğu azalmaktadır veya bazı çalgıların rolleri değiştirilmiştir; ardından son sayfada daha geniş bir tını paleti yaratılmakta; vurgulu akorlar ve ritmik seyrelme olsa da tüm enstrümanlar burada kullanılmaktadır. Partisyonun son ölçüsünde perküsyonun yer almaması ayrıca belirtilmiştir (Atalay, 2026). Bu not, kapanışın yalnızca son bir akor değil, enstrümantal katmanların kontrollü biçimde eksiltilmesi yoluna gidildiğini göstermektedir. Dinamiklerin *forte/fortissimo*'dan *piano/pianissimo*'ya doğru düşmesi de aynı kapanış dramaturjisini oluşturur.

4

73 vib. mf ff p

Pno. mp pp

Kmn. mf ff mp p

Çello arco mp ff p

Kmçe. mp f p

Kud. Perküsyon son ölçüde galmıyor.

Tmb. mf f p

Ud. mf ff p

Şekil 3. “BAP II” eserinin kapanış bölgesindeki ritmik seyrelme, uzun değerler, dinamikler ve perküsyonun son ölçüde görevini tamamlamış olması (Atalay, 2026).

“BAP II” eserinin form anlayışı bu nedenle üç genel süreçte okunabilir: (1) kademeli katmanlanma ve modal/melodik/makamsal kimliğin kurulması; (2) çalgıların, akor kullanım alanları melodik hücrelerin/motiflerin çeşitlendirilmesiyle gelişme; (3) dikey yoğunluğun ve ritmik hareketin azaltılması ancak tınısal alanın arttırılması ile sonuçlanan kapanış. Bu bölümlerin sınırları hem dizi/akor/çalgılama değişimleri üzerinden hem de nüanslar üzerinden belirginleşmektedir.

5. “BAP” Eserinin Analizi

Onur Nurcan’ın “BAP” başlıklı eseri, yine “BAP (II)” eserinde olduğu gibi, kanun, piyano, keman, viyolonsel, kemençe, bendir, tambur ve ud için yazılmıştır (Nurcan, 2026). Partisyon “Orta Yürüklükte” ifadesiyle başlar ve 10/8’lik ölçü birimi ile başlar, eserin ritmik ve melodik malzemesinin ilk anda Batı tipi düzenli ölçü çizgileri içinde sunulduğunu gösterir. Yine Türk müziği enstrümanları, “BAP” eseri için de tam dörtlü aralık yukarıdan gösterilecek şekilde notaya alınmıştır.

Do Partitür

BAP

Onur Nurcan

Orta Yürüklükte

© 2026 Onur Nurcan

Şekil 4. “BAP” eserinin başlangıcı; kanun ve kemanın melodik alanı, viyolonselin pizzicato ile adeta bir ritmik desteği ve bendirin iki ölçülük kalıp üzerinden doğaçlama süsleme alanının görseli (Nurcan, 2026).

Açılıştan kanun ile kemanın birbirlerine cevap niteliği taşıyan melodik motiflerle yazıldığı görülmektedir. Yine aynı alanda, viyolonselin pizzicato figürleriyle ayrı bir katman oluşturduğu ve bendirin “iki ölçülük kalıp üzerine doğaçlama süslemeler ile çalınız” şeklindeki yönergeyle eserin icrasının ritmik esnekliğe bırakıldığı gözlemlenmektedir (Nurcan, 2026). Eser içerisinde Türk müziği çalgılarının melodik davranışları ile keman, viyolonsel, piyano gibi klasik Batı müziği ses sistemi kökenli çalgılarının birlikte sunulması, heterofoni içeren bir partisyon yazımına/bestelenmesine uygun bir zemin oluşturur.

Yaklaşık 17. ölçü civarında piyano ile yaylıların ortak kullanımı, eserde dokusal genişleme yaratır. Piyano üst ve alt seslerde daha belirgin figürler üretirken kanun melodik akışı sürdürmekte, keman ile kemançe benzer aralık davranışlarını farklı artikülasyonlarla paylaşmakta, tambur ve ud ise melodik ve harmonik alanı alt ve orta bölgelerde desteklemektedir (Nurcan, 2026). Bu kesitte piyano ilk kez yalnızca eşlik eden bir unsur değil, armonik renk üretiminde de kurucu bir araç olarak görünür. Dikey ses alanı genişlerken Türk

müziği enstrümanlarının hem kendi tınları hem de birlikte bir sonorite oluşturdıkları alanlar, dokunun yatay karakterini korur.

30. ölçü çevresinde piyanonun uzun değerli akorları ile yaylıların daha sürekli çizgileri, kompozisyonun modal ve armonik alanını genişletir ve yoğunlaştırır. Buradaki sonoriteler, sadece fonksiyonel tonal armoni olarak okunmamakta; aynı zamanda belirli perde bölgelerini uzatan ve diğer melodik hatlara zemin oluşturan modal armonik alanlar bütünü işlevini de görmektedir. Bu okuma, proje modelinin “modal armoni” yaklaşımıyla örtüşmektedir. Aynı zamanda, birden çok çalgıda benzer şekilde bir ilişkilmenin olduğu ve bu yapıların farklı ilişkili perde merkezleri üzerinden sürdürülmesi, hem yatay hem de dikey yoğunluğun, kontrpuantal heterofonik özelliklerini ortaya koyar, demek mümkündür.

“BAP” eserinin 34. ölçü çevresindeki bölümü, armonik düşüncenin daha görünür olduğu ikinci bir eşik olarak gözlemlenebilmektedir. Piyano, kanun ve yaylıların daha düzenli dikey ilişkiler kurduğu bu kesitte melodik malzeme artık bütün topluluğun ortak armonik alanında görülmektedir. Özellikle piyanodaki akor yapıları ile keman ve viyolonsel hatlarının benzer yönelimler taşıması, partiyonun katmanlı ama aynı zamanda bütünsel bir doku anlayışına sahip olduğunu göstermektedir (Nurcan, 2026). Bu durum, proje kapsamında araştırılan “melodik hatlar ile armonik hatlar arasındaki geçiş” stratejisinin uygulamalı bir örneğidir, demek mümkündür.

Şekil 5. “BAP” eserinin yaklaşık 50. ölçü çevresindeki yoğun dokusu ve piyanodaki yapılanmalar, ortak yaylı hareketleri ile Türk müziği enstrümanlarının eşzamanlı melodik katmanları oluşturması (Nurcan, 2026).

Yaklaşık 33. ölçü civarında eser daha belirgin bir döngüsel ve de aynı zamanda senkronize doku kazanır. Piyano, kanun, keman, viyolonsel, kemençe, tambur ve udun her birinde ilişkili ritmik/melodik yapılar görülür; bu yapılar farklı ses aralıklarında ve farklı artikülasyonlarla uygulanmaktadır (Nurcan, 2026). Bu bölüm, heterofonik düşüncenin daha çağdaş bir orkestrasyonu olarak görülebilmektedir. Ek olarak, ortak malzemeler çeşitlendirilmiştir ancak çalgılar birbirinden tamamen bağımsız hareket etmemektedir. Heterofoni burada “aynı ezginin basitçe iki kez seslendirilmesi” olmaktan çıkarak motifin enstrümanlar üzerinden yeniden dağıtımı ve farklı perdeler üzerinden çeşitlendirilmesi olarak gözlemlenebilmektedir.

“BAP” eserinin kapanışı 79. ölçü yakınlarından başlayarak genişletilmiş bir ses alanı ile hazırlanmaktadır. Kanun ve piyanoda daha belirgin ardışık akorlar yer alırken, yaylılar pizzicato veya uzun değerli seslerle son bölüme katılır; bendir ise son akışta geri çekilir ve kapanış daha çok tüm topluluğun dikey bir şekilde ana temanın etrafında toplanmasıyla gerçekleşir (Nurcan, 2026).. Kapanıştaki bu dikey yapı yoğunluğu, proje kapsamında test edilen

sınırlı fonksiyonel armoni ile modal sonorite arasındaki bağlantının yoğun bir şekilde gözlemlenebildiği bir bölgedir.

BAP

21

Şekil 6. “BAP” eserinin son bölümündeki yoğun dikey sonorite ve tüm enstrümanların kullanıldığı toplu kapanış (Nurcan, 2026).

“BAP” eserinin genel besteleme temeli, başlangıçta daha belirgin bir melodik/ritmik yapılanmalar gösterip daha sonra piyano ve yaylıların katılımıyla dikey yoğunluğu artırmak ve son bölümde bütün çalgıların aynı alanda kullanılması şeklinde özetlenebilir. Bu bakımdan eser, ara raporda tanımlanan teknikleri tek tek örneklemekle kalmamış, farklı kompozisyon komponentlerini tek bir eser içerisinde ele almıştır.

6. Sonuç

Her iki eser arasındaki ilk önemli ortaklık, Türk makam müziği enstrümanlarının klasik Batı müziği partiyonuyla buluşturulmasıdır. Her iki besteci de kanun, tambur, ud ve kemençeyi partiyon içinde, piyanonun ve klasik Batı müziği yaylılarının yanında konumlandırmaktadır. Ek olarak, Türk müziği çalgılarının notalarını tam dörtlü yukarıdan yazmak, Türk müziği enstrümanı icracılarına okuma sırasında kolaylığı sağlamak üzere tasarlanmıştır. Bu notasyon kararı, eserlerin yalnızca teorik/ kuramsal olarak değil, doğrudan pratikte de bir bütün olarak düşünülmüş olduğunu gösterir. Bununla birlikte, notasyonun sadeleştirilmesi mikrotonal/komaların da kullanıldığı icra durumunu ortadan kaldırmamakta; icracının bağlama

göre küçük perde ayarlamaları yapabilmesi ve koma kullanabilmesi için yorum alanı bırakmaktadır.

İkinci ortaklık, heterofoni ile dikey armoninin karşıt alanlar olarak ele alınmamasıdır. Her iki eserde de aynı veya ilişkili melodik malzeme farklı çalgılarda sürdürülürken, belirli noktalarda piyano ve diğer çalgılarla dikey sonoriteler eklenmektedir. Bu sonuç, Türk makam müziğinin geleneksel heterofonik karakteri ile klasik Batı müziği çok sesliliği arasındaki ilişkinin “monofoniye karşı polifoni” ikiliğine sıkıştırılmaması gerektiğini, her iki kavramın da bir arada kullanılabileceğini göstermektedir.

Üçüncü ortaklık, doğaçlamanın kompozisyonun dışında bırakılmaması ve ritim enstrümanına doğaçlama alanı tanıyarak ritmik yapılanmayı çeşitlendirecek bir fırsat yaratılmasıdır. Bu noktada bestecilerin eserleri tamamen kapalı bir notasyon nesnesi olarak düşünmediğini söylemek mümkündür. Bu yaklaşım, makam müziğindeki performans merkezli bilginin çağdaş partisyon anlayışına taşındığı bir arayüz olarak da değerlendirilebilir.

Bununla birlikte iki eser arasında görülebilen farklılıklar da vardır. “BAP II” eserinin modal malzemeyi Re Dorian ve Re merkezli Hicaz dörtlüsü üzerinden kurgulanması, bölüm kimliğinin başlıca belirleyicileridir. Dolayısıyla “BAP II” eserinin modal dönüşümü, biçimsel yapı ile doğrudan ilişkili bir yöntem olarak daha kolay izlenebilmektedir. “BAP” eserinde ise partisyon üzerindeki modal kimliği yalnızca klasik Batı müziği dizilerinin adlarıyla açıklamak yeterli olmamaktadır; eserin farklı bölümlerindeki melodik ortaklık, aralıkların kullanımı, akorların kullanımı ve çalgısal dağılımın birlikte değerlendirilmesi gerekir. Bu durum, “BAP” eserinin daha “dokusal” bir sentez mantığı ile işlendiğini göstermektedir.

Çalgı seçimi ise her iki eser arasındaki bir benzerliği daha görünür kılar. “BAP”ta perküsyon rolünü bendir üstlenirken “BAP II” eserinde kudüm kullanılmıştır. Her iki kullanımda da perküsyon, klasik Batı müziği içerisinde değerlendirilen tipi “sabit ritim eşlikçisi” olmanın ötesinde ritmik çeşitlilik ve döngüsel bir müzik yaratımına alan açan bir öge olarak yer almıştır.

İki eserin bir farkı olarak ise yoğunlaştıkları alanların çeşitliği görülebilir. “BAP”, yaklaşık 15., 33., 57. ve 65. ölçü çevresinde belirgin doku üzerine yoğunlaşarak oluşturulmuş, daha uzun soluklu bir kümülatif planlama izlenimi vermektedir. “BAP II”de ise 19., 27., 44., 56., 66. ve 75. ölçü civarlarında belirgin görev değişimleri göstererek daha kısa aralıklı geçişler üzerinden gelişir. Bu fark, her iki eserin aynı proje modelini farklı biçimsel ölçeklerde uyguladığını düşündürmektedir.

Bu çalışma, Ege Üniversitesi BAP projesi kapsamında geliştirilen teorik ve uygulamalı yaklaşımın iki özgün bestede nasıl somutlaştığını incelemiştir. Analizler, Türk makam müziği

ile Batı müziği tekniklerinin birleşiminin yalnızca bir makamsal dizinin akorlarla çevrenmesi olarak gerçekleşmediğini göstermektedir. Modal merkez, melodik seyir, çeşni, heterofonik katman, dikey sonorite, çalgı seçimi, doğaçlama alanı ve form birbirini etkileyen parametreler olarak işlev görmektedir.

Kaynakça

- Altun, F., & Egermann, H. (2021). Temperament systems influence emotion induction but not makam recognition performance in Turkish makam music. *Psychology of Music*, 49(5), 1088–1101. doi:10.1177/0305735620922892
- Atalay, E. (2026). BAP II [Yayınlanmamış tam partiyon]. Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi arşivi.
- Atalay, N. B., & Yöre, S. (2020). Pitch distribution, melodic contour or both? Modeling makam schema with multidimensional scaling and self-organizing maps. *New Ideas in Psychology*, 56, 100746. doi:10.1016/j.newideapsych.2019.06.002
- Bozkurt, B., Karaosmanoğlu, M. K., Karaçalı, B., & Ünal, E. (2014). Usul and makam driven automatic melodic segmentation for Turkish music. *Journal of New Music Research*, 43(4), 375–389. doi:10.1080/09298215.2014.924535
- Ecclesia, V. (2023). Art and rigour: Creating methodologies for artistic research in music. *Culture Crossroads*, 22, 12–21. doi:10.55877/cc.vol22.434
- Ege Üniversitesi BAP Proje Ekibi. (2026). Türk ve Batı Müziği Arasında Bestecilik Odaklı Kültürel ve Estetik Etkileşim: Teori ve Uygulama Geliştirme - Ara rapor [Yayınlanmamış proje raporu]. Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü.
- Hoppin, R. H. (1978). *Medieval music*. New York, NY: W. W. Norton.
- Hutchings, A. (1947). Modal harmony - Western and Indian. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 74, 25–31. doi:10.1093/jrma/74.1.25
- Kasap, E., & Özkeleş, S. (2023). Mikrotonal gitarda makamsal müziğin çokseslendirilmesine ilişkin yaklaşımlar (“Allı Turnam” örneği). *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Özel Sayısı), 83–92. doi:10.48146/odusobiad.1189166
- McClary, S. (2018). Mode. In A. Rehding & S. Rings (Eds.), *The Oxford handbook of critical concepts in music theory* (pp. 61–77). Oxford, England: Oxford University Press. doi:10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.31
- Nurcan, O. (2026). BAP [Yayınlanmamış tam partiyon]. Ege Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi arşivi.
- Özgelen, O. Z., Çolakoğlu Sarı, G., & Durmuş, S. U. (2023). Hüseyin Sadettin Arel’in Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı: “Kemençe beşlemesi” örneği. *Rast Musicology Journal*, 11(1), 75–95. doi:10.12975/rastmd.20231114

- Ross, V. (2022). Practice-based methodological design for performance-composition and interdisciplinary music research. *Malaysian Journal of Music*, 11(1), 109–125. doi:10.37134/mjm.vol11.1.7.2022
- Trowell, B. (2001). Fauxbourdon. In *Grove Music Online*. Oxford University Press. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.09373
- Yalman, S., & İmik, Ü. (2025). TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DEM SESİ VE HALK ÇALGILARINDAKİ KULLANIMINA YÖNELİK BİR İNCELEME. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 11(2), 372-386. <https://doi.org/10.22252/ijca.1812577>
- Yarman, O., & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2008). Türk makam müziği'nde nazariyat-icra örtüşmezliğine bir çözüm: 79-sesli düzen. *İTÜ Dergisi/B*, 5(2), 23–34.
- Yarman, O., & Karaosmanoğlu, M. K. (2014). “Yarman-36 makam tone-system” for Turkish art music. *TWMS Journal of Applied and Engineering Mathematics*, 4(2), 175–198.

BÖLÜM 4

MÜZİKTE PERFORMATİFLİK: TEORİK BİR YAKLAŞIM

Selim TAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye. Email: selim.tan@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1343-9157

1. Giriş

Performans, farklı disiplinlerde farklı anlamlar yüklenen ve birçok kavram gibi tek bir tanıma indirgenmesi güç bir faaliyettir. Carlson'ın (2018) değindiği üzere performans; tiyatrodan antropolojiye, sosyolojiden kültürel çalışmalara kadar uzanan geniş bir literatürde farklı şekillerde ele alınır. Bu çokanlamlılık, hâliyle müzik araştırmalarına da yansır ve performansın farklı gelenekler içinde birbirinden ayrılan kavramsallaştırmalarına zemin hazırlar. Örneğin müziksel performansın ortak duyuşsal (*common sense*) çağrışımları, icracı merkezli bir şekilde “teknik yeterlilik”, “estetik tercihler” ve “yorumlama becerisi” gibi unsurlara yaslanır. En basitinden Batı sanat müziği geleneğinden beslenen ve notasyonu merkeze alan müzikoloji yaklaşımında performans, çoğu zaman yazılı eserin yorumlanması ve esere sadakat temelinde irdelenmiştir (bkz. Cook, 2013; Goehr, 1992). Öte yandan etnomüzikoloji, performansın salt bir icra faaliyetinin ötesinde tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlar içinde gerçekleştiğini ve anlam kazandığını ortaya koyar. Bu yaklaşım, müziğin notasyonda sonlanmış/tamamlanmış bir nesneden ziyade etkileşim ve toplumsal ilişkilerle var olduğunu vurgulayarak performansın daha geniş bir zeminde incelenmesini mümkün kılar (bkz. Merriam, 1964; Rice, 2014). Çalışma, etnomüzikolojik perspektifin müziği ve performansı bir süreç olarak kavrayan yaklaşımından hareketle performansın içinde gerçekleştiği toplumsal ve kültürel bağlamlarla kurduğu etkileşim neticesinde nasıl şekillendiği sorusunu merkeze alır. Burada bir müzisyenin neyi, nasıl ve hangi bağlamda icra ettiği kadar, icraya yönelik beklentilerin nasıl şekillendirici güç olarak işlediği gündeme getirilir. Böylece çalışma, performans salt müziksel seslerin belirli şekilde üretiminden ziyade toplumsal ve kültürel ilişkiler ağı içinde gelişen bir pratik olarak kavrar. Bu durum performansın bir konserde sahnede gerçekleştiği en doğrudan anlarda dahi toplumsal süreçlerin önemini hatırlatır.

Bu çerçevede müziksel performansı sadece müzik teorisi ve estetik tartışmalar üzerinden açıklayan yaklaşımların sınırlı kalacağını söylemek mümkündür. Başta etnomüzikoloji ve eleştirel/kültürel müzikolojinin başvurduğu sosyal teoriler; performansın nasıl üretildiğini, tanındığını ve hangi mekanizmalar üzerinden anlam kazandığını açıklamada önemli bir zemin sunar. İnsan kültürlerinde dilsel faaliyetin de bir performans olduğu düşüncesinden hareketle (bkz. Carlson, 2018) Bourdieucü dil sosyolojisi, müziksel performansın işleyişini kavramak adına etkili bir teorik perspektif oluşturur. Zira Bourdieu'nün dil sosyolojisi, sosyal teoriler arasında dilsel ifadenin (diğer bir deyişle performansın) bireyselliğin ötesinde toplumsal koşullar altında işleyen bir pratik olduğunu gösterir. Burada dil sosyolojisi üzerinden müziği anlamamanın sınırları ve imkânları üzerine kısaca değinmek gerekir. Her ne kadar Adorno'nun (1993) değindiği gibi müzik ve dili özdeşleştirmek hatalı

olsa da, her iki olgunun da zamansallık içinde eklemlenen seslerden oluşması ve iletişim süreçlerinin bir parçası olarak algılanması, müzik-dil arasında uzun süredir kurulan analogileri açıklar. Bu nedenle Bourdieu'nün dile ilişkin başvurduğu kavram setlerini (habitus, piyasa, sermaye vb.) müziksel alanın hususi ihtiyaçları doğrultusunda kırıp-yansıtmak ve anlam vermek bu çalışmada kritik yer tutar. Öte yandan Butler'ın (1990/2019) toplumsal cinsiyetin kuruluşunu açıklamak amacıyla geliştirdiği *performatiflik* teorisi de müziksel performansın anlaşılmasına katkıda bulunur. Butler'ın yaklaşımı müzik özelinde bir performans anından ziyade belirli müzik pratiklerinin nasıl öğrenildiğini, tekrar edildiğini ve doğal/özgün kabul edildiğini anlamaya odaklanır. Böylece performatiflik teorisi, Bourdieu'nün dil sosyolojisiyle ilişkilendirildiğinde müziksel performansın toplumsal üretimini farklı bir düzlemde ele almaya imkân veren bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Çalışmada başta Bourdieu ve Butler'dan hareketle geliştirilen müzikte performatiflik tartışması, farklı disiplinlerden kavramlarla da genişletilmektedir. Siyaset bilimi alanında Hajer ve Uitermark'ın (2008) otoritenin performatif kuruluşuna ilişkin çalışmaları ve Hajer'in (2009) yönetim tartışmaları, *performatif habitus* kavramını kamusal ve siyasal pratikler bağlamında ele alır. Tiyatro çalışmaları kapsamında Hartley (2009), dramaturjik performans bağlamında performatif habitus üzerine benzer bir yaklaşım geliştirir. Öte yandan Fogel (2007) *performatif sermaye* kavramını emek ve beden politikaları çerçevesinde tartışırken, Allan ve Burrige (1991) dilin toplumsal işleyişine ilişkin geliştirdikleri *öfemizm* ve *disfemizm* kavramlarıyla simgesel anlam üretiminin performatif boyutuna dikkat çeker.

Çalışmada performatif habitus ve performatif sermaye gibi kavramlar müziksel performans bağlamında ele alınırken, dilbilimden ödünç alınan öfemizm ve disfemizm gibi kavramların müziksel alandaki işleyişi de sorgulanır. Ayrıca çalışma, daha önce *jam session* performansları özelinde ortaya koyduğum (Tan, 2021) teorik yaklaşımın, tekil bir müzik pratiğiyle sınırlı kalmayan daha genel bir performatiflik teorisine dönüştürülmesi yönünde bir girişim sunar. Çalışmada öncelikle performans kavramı ele alınarak performans ve performatiflik arasındaki ayrım ortaya konur; sonrasında Bourdieu'nün dil sosyolojisi ve Butler'ın performatiflik teorileri ayrı ayrı incelenir. En nihayetinde söz konusu iki teorik yaklaşımın ortak noktaları ve beraber yorumlanması üzerinden müzikte performatifliği açıklamaya yönelik teorik bir model önerilmektedir.

2. Performans, Performatiflik ve Müzik

Bu bölümde öncelikle performans kavramının farklı kullanımları ve toplumsal pratiklerle ilişkisi ele alınır. Daha sonrasında “müziksel olay” ve “süreç” merkezli etnomüzikolojik perspektiften hareketle müziksel performansın toplumsal ve kültürel bağlamı

incelenir. Son olarak “performans” ve “performatiflik” kavramları arasındaki ayrım belirginleştirilerek müzikte performatiflik tartışmasına teorik bir zemin hazırlanır.

Carlson (2018: 13); performansın sanat, edebiyat ve sosyal bilimler gibi geniş bir alanda farklı şekillerde incelenen popüler bir kavram olduğunu ve tam da bu yüzden “özünde tartışmalı bir kavram” olarak nitelendirildiğini aktarır. Ancak Carlson (2018), performansa ilişkin disiplinler çoğulluğu bir tanım güçlüğünden ziyade kavramsal zenginliğin bir göstergesi olarak değerlendirir. Performansı sanat alanıyla sınırlamayan Carlson (2018: 15); kavramın becerinin sergilenmesi, kültürel olarak kodlanmış davranış örüntülerinin gerçekleştirilmesi ve bir faaliyetin belirli ölçütler doğrultusunda değerlendirilmesi gibi farklı kullanımlarını birbirinden ayırır. Bu genişleme, performansın gündelik ve toplumsal yaşamın farklı alanlarını da kapsayabilmesini mümkün kılar. Örneğin dilsel, cinsel veya okul performansından söz edildiğinde, kavram sanatsal faaliyetin dışında belirli bir faaliyetin gerçekleştirilmesini ve değerlendirilmesini ima eder (Carlson, 2018: 15). Carlson, performansın tekil bir eylem olmanın ötesinde belirli davranış örüntüleriyle ilişkili olduğuna diğer bir deyişle toplumsal ve kültürel temellerine dikkat çeker.

Bu durum Schechner’ın performansı gündelik yaşam, ritüel, oyun ve sanat gibi farklı bağlamlarda yorumlamasıyla belirginleşir. Burada Schechner’ın (2013) *yeniden kurulmuş davranış (restored behavior)* veya diğer adıyla *iki kez davranılmış davranış (twice-behaved behavior)* kavramı üzerinde durmak gerekir. Yeniden kurulmuş davranış; kişinin icra ettiğinin farkında dahi olmayabileceği, önceden hazırlanmış veya prova edilmiş fiziksel, sözel veya temsili eylemlerin tümünü kapsar (Schechner, 2013: 29). Böylece eylemlerin önceden öğrenilmiş, çalışılmış veya toplumsal yaşam içinde edinilmiş olduğuna vurgu yapılır. Zira insan davranışı bütünüyle ilk kez ve sıfırdan gerçekleştirilen “otantik” bir eylem olmaktan ziyade önceden var olan davranışların tekrarlanması, yeniden düzenlenmesi ve farklı bağlamlarda işlerlik kazanmasıyla var olur. Dolayısıyla Schechner (2013: 34) için “ben”i oluşturan performanslar dahi geçmişten devralınan ve öğrenilmiş eylemler silsilesinden meydana gelir.

Burada ele alınan performans teorileri, müziksel performansı şekillendiren bileşenlerin icra anında kendiliğinden ortaya çıkmadığına, öncesinde toplumsal ve kültürel süreçler dâhilinde edinildiğine işaret eder. Ancak müzik alanındaki Batı merkezli yaklaşım, performansı çoğunlukla notasyonda somutlaşan bir eserin icra yoluyla yeniden üretimi olarak kavrar. Burada icracı, bir besteci tarafından ortaya konmuş eseri ne ölçüde “başarılı” bir şekilde yorumladığına göre değerlendirilen bir özne konumundadır. Bu baskın anlayışın aksine etnomüzikolojinin notasyon merkezli perspektifin ötesine geçmesi, performansın daha geniş bir çerçevede ele alınmasına imkân tanır. Zira Rice’ın (2014) da belirttiği üzere etnomüzikoloji,

müziği notasyon veya ses kaydında somutlaşan tamamlanmış bir üründen ziyade bir süreç olarak kavrar. Bu doğrultuda etnomüzikologlar, alan çalışması sırasında bir müziksel olayda farklı failler arasındaki etkileşimlere ve bu etkileşimlerin ardındaki motivasyonlara odaklanırlar (Rice, 2014: 6). Örneğin Merriam'ın (1964) ses, kavram ve davranış arasındaki ilişkiye dayanan modeli, müziksel performansın sesin ötesinde bir davranış olarak kavranmasına zemin hazırlar. Bu modelde müziksel sesin ardında, belirli kavramlara dayanan davranış örüntüleri bulunur. Dolayısıyla müziksel ses, bir müziksel olay içinde gerçekleşen müziksel performansın bir neticesi olarak ortaya çıkar. Böylece etnomüzikolojik perspektiften müziksel performansın tınısal ve bireysel ifade boyutları, içinde gerçekleştiği ilişkilerden bağımsız olarak değerlendirilemez.

Buraya kadar ele aldığım performans kavramını performatiflikten analitik düzeyde ayırmak gerekir. Schechner (2013), kavramların farklı içerimleri olduğunu; hatta kimi zaman formel manada performans olmasa da “performans gibi” görünen durumları ima ettiğini belirtir. Performatifliğin hayli geniş bir alanı kapsadığını vurgulayan Schechner (2013: 125); medya-canlı etkinlikler, özgün-kopya, sahne-gündelik yaşam arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığını ve toplumsal, siyasal, ekonomik, kişisel ve sanatsal gerçekliklerin giderek performans niteliği kazandığına dikkat çeker. Ancak performans çalışmalarında performatiflik; hususi olarak toplumsal gerçekliğin inşası, yeniden kurulmuş davranışlar ve performans pratiği-teorisi arasındaki ilişki gibi farklı meseleler üzerinden ele alınır (Schechner, 2013: 125). Bu çalışmada müziksel performans, belirli bir zaman-mekânda gerçekleşen eylemi; performatiflik ise bu eylemleri mümkün, anlamlı ve tanınabilir kılan tekrarların, normların ve toplumsal koşulların işleyişini ifade eder. Burada müziksel performanslar, toplumsal beklentiler doğrultusunda şekillenerek mevcut örüntüleri yeniden üretebildiği gibi bunları müzakereye açabilen ve dönüştürebilen süreçler olarak ele alınır. Böylece bir müziksel performansın gerçekleşme anını, bu anı mümkün kılan toplumsal süreçlerle beraber düşünmek gerekir. Sonraki bölümlerde Bourdieu'nün dil sosyolojisi ve Butler'ın performatiflik teorisi, bu ilişkinin müziksel alandaki işleyişini tartışmak üzere ele alınmaktadır.

3. Bourdieücü Dil Sosyolojisi: Müziksel Performansın Toplumsal Üretimi

Bourdieu'nün dilsel üretime ilişkin yaklaşımını müziksel performans bağlamında değerlendirebilmek için öncelikle Bourdieu sosyolojisinin genel çerçevesine odaklanmak gerekir. Bu doğrultuda ilk olarak Bourdieu'nün *alan (champ)* teorisi ve ilgili temel kavramlar müziksel bağlamdaki karşılıklarıyla birlikte ele alınmakta; sonrasında dilin bir performans olduğu kabulünden hareketle Bourdieücü dil sosyolojisinin müziksel performansı anlamak açısından sunduğu teorik imkânlar değerlendirilmektedir.

Bourdieu'ye göre toplum; ekonomi, siyaset, sanat, bilim, eğitim ve hukuk gibi kendine özgü yasalarla işleyen ve belirli bir özerklik derecesine sahip alanlardan meydana gelir. Alanların özerkliği, alan dışından gelen tazyik ve talepleri kendi yaklaşımı doğrultusunda değerlendirebilme kabiliyetine bağlıdır (Bourdieu, 1997/2018a: 64). Örneğin müzisyenler, izlerkitle, prodüktörler, ses mühendisleri gibi faillerden oluşan müzik alanının özerkliği; ekonomi, siyaset ve hukuk gibi farklı alanlardan gelen girdileri ne derece özgün mantığı içinde şekillendirebildiğine bağlıdır. Öte yandan alan, çeşitli faillerin konumlarını “korumak” veya “güçlendirmek” üzere mücadeleye girdikleri bir güç ilişkileri uzamını temsil eder (Bourdieu, 2018a: 64-65). Bourdieu (2001/2011: 105), oyunu oynamaya değer bulmayı ve oyuna katılma arzusunu *illusio*; alanın işleyişine ilişkin sorgulanmadan kabul edilen yerleşik inançları ve zımni kuralları ise *doxa* olarak tanımlar (Bourdieu, 1999/2016: 22). Bu mücadelede failler diğer bir deyişle oyuncular; alanın değer atfettiği *ekonomik*, *toplumsal*, *kültürel* ve *simgesel* sermaye türlerini kullanarak konumlarını güçlendirirler (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2011: 82). Ekonomik sermaye; failin sahip olduğu gelir, mal ve mülkiyet gibi maddi kaynaklara karşılık gelir (Görgün Baran ve Özsöz, 2013: 11). Kültürel sermaye, bedenselleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış biçimlerde var olan bilgi ve kültürel yeterlilikleri; toplumsal sermaye, failin karşılıklı tanıma ve tanınmaya dayanan kalıcı ilişkiler ağı aracılığıyla erişebildiği gerçek veya potansiyel kaynakları; simgesel sermaye ise ekonomik, kültürel veya toplumsal sermayenin alan dâhilinde tanınarak itibar ve prestij kazanmasını ifade eder (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2011: 108). Örneğin müzik alanında da müzisyenin performanslarının anlamı ve değeri, sahip olduğu sermaye türlerinin alan içinde nasıl tanındığına ve değer kazandığına bağlı olarak şekillenir. Ancak oyuncunun bu sermayeleri nasıl kullanacağı ve alanın düzenlilikleri içinde nasıl hareket edeceği *habitus* kavramıyla ilişkilidir. Habitus, bir failin toplumsal deneyimleri boyunca edindiği ve bedeninde cisimleşen kalıcı yatkınlıklar aracılığıyla alanla kurduğu ilişkiyi açıklar (Bourdieu, 1981/2018b: 162). Bu yatkınlıklar; failin farklı durumları nasıl algıladığını, değerlendirdiğini ve bunlar karşısında nasıl eyleme geçtiğini şekillendiren, geçmiş deneyimlerin şimdiye taşınmasını sağlayan üretici eğilimler sistemi olarak işler (Bourdieu, 1981/2018b: 162-163). Müziksel bağlamda habitus, müzisyenin uzun süreli performans deneyimiyle kazandığı düşünme, algılama ve davranma repertuarını (örneğin bir davulcunun müziği bir davulcu gibi düşünmesi) ifade eder (Monson, 1996: 27).

Bourdieu, yukarıda ana hatlarıyla aktardığım sosyolojik modelini dilsel üretime uyarlayarak dil kullanımını habitus, sermaye ve alan arasındaki ilişkiler içinde şekillenen toplumsal bir pratik olarak irdeler. Bourdieu (1981/2018b), koşullardan bağımsız bir dilsel yetkinliğin olmadığını, üretilen söylemin konuşmacının yetkinliğiyle söylemin içinde

bulunduğu piyasanın bileşik bir neticesi olduğunu ileri sürer. Yani bir konuşmacının söylediklerini değerlendiren, değer biçen, fiyat koyan alıcılar sayesinde bir *dilsel piyasa* mevcut olur. Bu nedenle de tek başına bir dilsel yetkinlikten hareketle bir piyasa değeri saptamamız mümkün değildir (Bourdieu, 1981/2018b: 149-150). Örneğin bir müziksel performansın değerini salt icranın kendisinde aramak yerine, bu icrayı kimin değerlendirdiğini ve hangi ölçütler doğrultusunda değer biçtiğini de dikkate almak gerekir. Bu yüzden Bourdieu, dilsel performansın piyasayla ilişkisini vurgulamak amacıyla dilsel yetkinlik kavramını *dilsel sermayeyle* ikame ederek dil kullanımının sağladığı kazançlara odaklanır. Örneğin Bourdieu'ye (1981/2018b: 151) göre Fransa'yı yöneten birçok kişinin doğduğu Paris'in 7. bölgesinde dünyaya gelen biri, konuşmayı öğrenmeye başladığı andan itibaren meşru dilin fonolojik ve sentaktik hususiyetlerini edinerek dilsel bir kazanç sağlar. Burada dilin doğrudan kendisi, söylenilen şeylerin dışında konuşan kişinin konumunu da eşzamanlı olarak söyler (Bourdieu, 2014: 200). Zira dilsel piyasa içinde bir performans, salt içerik aktarımına dayanan bir kelime alışverişinden ibaret değildir; ne söylendiği kadar nasıl söylendiği de iletişim sürecinde önemli bir rol oynar (Bourdieu, 1981/2018b: 122). Keza bir müziksel performansın değeri, icranın nasıl gerçekleştirildiğinin ötesinde icra edilen müziğin alan içinde sahip olduğu konuma da bağlı olarak şekillenir. Örneğin Batı sanat müziği veya caz gibi yüksek kültürle ilişkilendirilen türlerin icrası, performansın nasıl ortaya konduğundan görece bağımsız olarak daha en başından icracıya belirli bir simgesel değer sağlayabilir. Böylece Bourdieu (1981/2018b: 126), metinleri salt metinler olarak değerlendiren dâhilici yaklaşımı eleştirdiği gibi, iletişimin sadece iletişimin kendisine bakılarak anlaşılamayacağını, esas olanın iletişimi mümkün kılan toplumsal koşullar olduğunun altını çizer.

Bourdieu (1981/2018b: 147) dil sosyolojisi anlayışını basit bir formülle özetler: “dilsel habitus + dilsel piyasa = dilsel ifade, söylem”. Bourdieu, *dilsel habitusla* toplumsal olarak oluşturulmuş ve dilde somutlanmış alışkanlıkları ve yatkınlıkları kasteder. Bu yatkınlıklar ve alışkanlıklar dizisi ise en geniş manasıyla belirli bir şekilde konuşmayı, belirli şeyleri dile getirme eğilimini ve konuşma becerisini ifade eder (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2011: 140). Bourdieu'nün (2001/2011: 141) deyiimiyle “Bir yanda gramere uygun sayısız söylem üretmeyi sağlayan dilsel beceriyi, bir yanda da bu beceriyi verili bir durumda yeterli bir şekilde kullanmayı sağlayan toplumsal beceriyi kapsar”. Formülün diğer bileşeni dilsel piyasa ise esasında toplumsal koşullar çerçevesinde işleyen simgesel güç ilişkiler sistemi olarak kendi anlayışını yaptırım ve sansür sistemiyle dayatır. En nihayetinde dilsel performansın “değerini”, “bedelini” saptayarak formülün neticesi olan dilsel ifadeyi/söylemi şekillendirmiş olur (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2011: 141). Diğer bir deyişle formül, bir konuşmacının kendisine

özgü habitusuyla müdahil olduğu piyasanın hususi gereklilikleri doğrultusunda bükülmesini, biçim değiştirmesini ve akabinde ortaya çıkan mevcut dilsel ifadeyi gösterir. Bu formülün müziksel performansın toplumsal işleyişini kavramak açısından sunduğu olanaklar açıktır. Schechner'in (2013) yeniden kurulmuş davranış kavramıyla ortaya koyduğu üzere performans, kendinde ve toplumsal bağlamından bağımsız bir eylem değildir. Benzer şekilde Bourdieu'nün formülü de müziksel performansın belirli toplumsal koşullar içinde nasıl geliştiğini anlamaya imkân verir. Müziksel performans, icracının toplumsal olarak edinilmiş yatkınlıklarından, yani habitusundan bağımsız olmadığı gibi, performansı alımlayan izlerkitlenin beklentilerinden ve dolayısıyla içinde gerçekleştiği piyasadan da bağımsız değildir. Bu doğrultuda müziksel performans, icracının habitusuyla müziksel piyasanın karşılaşması neticesinde ortaya çıkan bir müziksel ifade olarak düşünülebilir.

Müziksel performansın nasıl şekillendiğini anlamak açısından Bourdieu'nün sansür kavramına yaklaşımını irdelemek gerekir. Bourdieu (1981/2018b), her ifadenin ilgili alanın işleyişi doğrultusunda süzgeçten geçerek kısmi veya bütünlüklü bir sansürü beraberinde getirdiğini belirtir. Tam sessizliğin yanı sıra kısmi sessizlik biçiminde de işleyebilen sansür, bir tür öfemizm faaliyeti olarak değerlendirilebilir. Öfemizm, bir failin alanın tabiatını göz önüne alarak söylemeyi düşündüğü şeyi “uygun” hâle getirmesi, bir nevi taviz vermesi anlamına gelir (Bourdieu, 1981/2018b: 167). Zira Bourdieu'nün (1981/2018b: 168) deyimiyle “Konuşmak, biçim vermektir” ve bundan ötürü öfemizm faaliyeti, alan içinde neyin nasıl söylenebileceğine ilişkin bir sınırlandırma girişimidir. Bourdieu (1981/2018b) nezdinde konuşmayı şekillendirme faaliyeti, dilin salt içeriğinden öte şeklini de kapsar. Öfemizm faaliyeti, alanın verili mahiyeti doğrultusunda nelerin dile getirileceğini değil; bunların nasıl dile getirileceğini de etkiler. Örneğin Bourdieu (1981/2018b); kibarlığın, söylenmesi mümkün olanla alanın getirdiği dışsal kısıtlamalar arasındaki bir ilişki neticesinde ortaya çıktığına değinir. Lakoff'un örneğinden hareketle Bourdieu, misafirlğe giden bir kişinin ev sahibinin halısı hakkında “Ne güzel halı, kaç para bu?” demek yerine “Acaba halınızın fiyatını sorabilir miyim?” demesinin daha uygun düştüğünü, “Acaba sorabilir miyim?” ifadesiyle içinde bulunan bağlama uygunluğun sağlandığı bir öfemizm faaliyetinin gerçekleştiğini söyler (Bourdieu, 1981/2018b: 168). Zira Bourdieu (1981/2018b), her alanın hususi bir sermaye dağılımına sahip olduğunu ve faillerin bu sermayeyi barındırma oranlarına göre belirli bir yerde konumlanarak “konuşabildiklerini” söyler. Faillerin sermaye dağılımından aldığı pay ölçüsünde konuşabilmeleri ise alanın sansür mekanizmasının nasıl işlediğini ortaya koyar (Bourdieu, 1981/2018b: 169-170). Bu yüzden Bourdieu (1981/2018b: 170-171), herhangi bir araştırmada sansürün nasıl işlediğini kavramak için söylemin salt kendisine odaklanmanın işe yaramayacağını, o söylemi üreten toplumsal

koşulların incelenmesi gerektiğini, zira söylenebilecek ve söylenemeyecek şeylerin özünün burada yattığını söyler. Böylece alanların sansür mekanizmalarının işleyişinde, failerin konumlarına bağlı olarak şekillenen öfemizm faaliyeti merkezî bir rol oynar.

Bourdieu'nün dilsel ifadeye ilişkin bu yaklaşımı, müziksel performansın toplumsal koşullar altında nasıl şekillendiğini anlamak açısından da önemli imkânlar sunar. Zira dilsel ifadede olduğu gibi müziksel ifadede de neyin, nasıl ve hangi koşullarda icra edilebileceği, alanın kendine özgü güç ilişkileri ve sermaye dağılımı çerçevesinde şekillenir. Böylece müziksel performans, bir icracının müziksel anlayışının serbest bir dışavurumundan ziyade alanın beklentileri ve sınırlılıklarıyla şekillendiği bir süreçtir. Örneğin bir caz müzisyeninin izlerkitle karşısında repertuvarını, doğaçlama veya müziksel ifadesini değiştirmesi; müziksel piyasanın performans üzerindeki etkisine örnek teşkil eder. Bu durum izlerkitle beklentilerine yönelik bilinçli bir uyarılmanın ötesinde icracının hangi müziksel ifadeleri uygun, meşru veya değerli bulduğunu şekillendiren ve çoğunlukla farkında dahi olmaksızın içselleştirdiği alanın düzenliliklerinden kaynaklanır. Bu düzenliliklerin icra yoluyla nasıl yeniden üretildiğini etraflıca kavrayabilmek adına Butler'ın performatiflik yaklaşımına yakından bakmak gerekir.

4. Butler'da Performatiflik: Tekrar, Norm ve Müziksel Performans

Bu bölümde Butler'ın performatiflik teorisi, müziksel performansın toplumsal koşullar altında nasıl şekillendiğini anlamak amacıyla ele alınmaktadır. Bu kapsamda ilk olarak Butler'ın performatiflik anlayışı tekrar, norm ve yaptırım kavramları üzerinden açıklanır ve sonrasında Bourdieu'nün dil sosyolojisiyle değerlendirilerek iki yaklaşımın müziksel performansı açısından sunduğu teorik imkânlar tartışılır.

Butler'a (1990/2019: 224) göre performatiflik, kimliğin önceden var olduğu varsayılan içsel bir özün dışavurumundan ziyade çeşitli pratikler, bedensel hareketler ve icralar aracılığıyla mevcut normlar ve söylemler doğrultusunda üretilmesini ifade eder. Butler, bu yaklaşımı ilk olarak *Gender Trouble* (1990/2019) adlı çalışmasında toplumsal cinsiyet bağlamında geliştirir. Buna göre toplumsal cinsiyete atfedilen nitelikler, önceden var olan bir kimliğin dışavurumu değil; o kimliği fiilen oluşturan performatif üretimlerdir. Butler'ın (1990/2019: 231) performatiflik yaklaşımı, bir pratiğin veya niteliğin ölçüsü olabilecek sabit ve değişmez bir kimliğin bulunmadığını; dolayısıyla kimlik icralarının hakiki, gerçek veya sahte olarak nitelendirilmesinin kurgusal bir ayrıma dayandığını vurgular. Öte yandan Butler (1990/2019: 20), yanlış anlaşılmaya mahal vermemek adına performatifliğin tek seferlik bir uygulamadan ibaret olmadığını, tekrarlanan pratikler ve ritüeller aracılığıyla bedende doğallaştırılan normların işlerlik kazandığı zamansal süreç olduğunu belirtir. Butler'a (1990/2019: 229) göre bir kimliğin içsel özü olduğu varsayılan nitelikler, toplumsal beklentiler ve bedensel pratikler

üzerinden belirli bir zamansallık dâhilinde üretilir ve bu beklentilere uymayan performanslar cezai yaptırımlara maruz kalır veya zorlamayla “düzeltilmeye” çalışılır. Zira Butler’da (1990/2019: 29) tekerrüre dayalı var olan performatiflik; iktidarın gözetimi ve denetimi çerçevesinde işleyen bir faillik teorisidir. Butler’ın performatiflik yaklaşımından hareketle müziksel performans, önceden var olan bir müzisyen kimliğinin dışavurumundan ziyade bu kimliğin tekrarlanan pratikler ve toplumsal normlarla üretildiği bir süreçtir. Bu süreci anlamak açısından Butler’ın performatiflik teorisiyle öncesinde ele aldığım Bourdieu’nün dil sosyolojisi arasında kimi koşutluklar kurmakta yarar var.

Hatırlanacağı üzere Bourdieu’nün dil sosyolojisini özetleyen formül, “dilsel habitus + dilsel piyasa = dilsel ifade, söylem” şeklindeydi. Bu denklemde yer alan bileşenler, Butler’ın performatiflik teorisinde de belirli bir düzeyde karşılık bulur. Butler’ın performatifliği sosyokültürel süreçler içinde zamanla gelişen, taklit ve tekerrüre dayalı pratiklerin uzantısı olarak ele alması, Bourdieu’nün habitus kavramsallaştırmasıyla yakından ilişkilidir. Bu bağlamda Butler (1990/2019: 20), performatifliğin ritüel boyutuyla Bourdieu’nün habitus kavramsallaştırması arasındaki benzerlikleri çalışmasını tamamladıktan sonra fark ettiğini belirtir. Zira habitusun özünde, faillerin bedenlerinde cisimleşen ve bireyselleşmiş toplumsallık olarak tezahür eden alışkanlıklar ve yatkınlıklar bütünü yer alır. Dolayısıyla hem Bourdieu’nün habitusu hem de Butler’ın performatifliği, sosyokültürel bileşenlerin bedende içselleştirilerek pratiklere yön vermesini vurgular. Bu durum Bourdieu’de içinde bulunulan toplumsal koşulların hususi taleplerine gönderme yapan “piyasa” kavramıyla açıklanırken, Butler’da zamanla ortaya çıkan “beklentiler” üzerinden açıklanır. İster piyasa ister beklentiler olarak kavramsallaştırılsın, her ikisi de faillerin pratiklerini süzgeçten geçirerek bu pratiklerin değerinin ve bedelinin belirlenmesinde etkili olur. Bu süreç Butler’da uygun olmayan pratiklerin cezai yaptırımlara maruz kalmasıyla işlerken, Bourdieu’de ise failin pratiklerini kesin bir sessizliğe mahkûm eden (tam sansür) veya “uygun” hâle getirmeye yönelten (öfemizm) sansür mekanizmaları üzerinden işler. Sonuç olarak bir failin ortaya koyduğu pratikler, sosyokültürel dünyayla girdiği karşılıklı etkileşim sürecinde tekrar yoluyla içselleştirdiği yatkınlıklarla, içinde bulunduğu alanın hususi beklentileri doğrultusunda işleyen cezai yaptırım ve sansür mekanizmalarının bileşkesi olarak ortaya çıkar. Örneğin müziksel performans açısından bakıldığında, bir müzisyenin neyi ve nasıl icra edeceği, içselleştirdiği yatkınlıkların dışında içinde bulunduğu müziksel alanın beklenti ve sınırlamalarına da bağlıdır.

Diğer yandan söz konusu teorik koşutluklar, iki yaklaşım arasındaki gerilimin gözden kaçırılmasına yol açmamalıdır. Butler’a (1997: 147) göre normların gücünün tekerrür eden pratiklere dayanması, ihlalci icralar yoluyla dönüşebilmelerinin de koşuludur; zira tekrar,

mevcut normun her defasında aynı şekilde yeniden üretileceğini garanti altına almaz. Butler'ın Bourdieu'ye yönelik itirazı, konuşma gücünü failin alandaki yerleşik konumuyla açıklayan yaklaşımın sınırlarına odaklanır. Önceden konuşma yetkisine sahip olmayan bir fail de otoriteyle konuşabilir; dolayısıyla bir ifadenin etkisi, yalnızca konuşmacının mevcut yetkisine bağlı değildir (Butler, 1997: 157). Bu ayrım, müziksel performansın sadece mevcut meşruiyet ilişkilerini yeniden üretmekle kalmayıp bu ilişkileri dönüştürme potansiyeli de taşıdığını gösterir. Bu bakış açısı, farklı zaman ve mekânlarda gerçekleşen tekil müziksel performansları anlamının yanı sıra müzik tarihi boyunca çeşitli müziksel pratiklerin nasıl dönüştürücü bir rol oynadığını açıklamak açısından da imkânlar sunar. Bir sonraki bölümde Bourdieu ve Butler'ın teorik yaklaşımlarının müziksel performans bağlamında daha ayrıntılı bir araya getirilmesi hedeflenmektedir.

5. Müzikte Performatiflik: Habitus, Piyasa ve Sermaye

Bu bölümde buraya kadar değindiğim Bourdieu'nün dil sosyolojisi ve Butler'ın performatiflik teorisinden hareketle müziksel performansın toplumsal işleyişini açıklamaya yönelik bir model geliştirilmesi hedeflenmektedir. Bu doğrultuda performatif habitus, performatif piyasa ve performatif sermaye kavramları arasındaki ilişkiler ele alınarak müziksel performansın nasıl şekillendiği tartışılır. Bu kapsamda Bourdieu'nün “dilsel habitus + dilsel piyasa = dilsel ifade, söylem” formülünün müziksel performans özelinde “performatif habitus + performatif piyasa = performatif ifade, icra” şeklinde yeniden formüle edilebileceği ileri sürülür. Formülde “performans” yerine “performatif” ifadesinin tercih edilmesi (örneğin performans habitusu yerine performatif habitus), bu iki kavramın farklı içeriklere gönderme yapmasından kaynaklanır. Bu çalışmada performans, önceki bölümdeki tartışmalar da dikkate alınarak daha çok belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşen somut bir eylem olarak ele alınırken; performatiflik Butler'dan hareketle geniş bir zamansal süreçte tekerrür ve ritüeller yoluyla içselleştirilen, görece kalıcı ve çoğunlukla bilinçdışı işleyen pratiklere gönderme yapar. Bu yüzden formülde ilgili bileşenlerin kalıcılığı, ritüelleşmiş pratikleri belirtiyor olmasından ötürü “performatif” ifadesi tercih edilmiştir. Bu kapsamda formülün müziksel performans açısından işleyişini ortaya koymak üzere bileşenlerin her biri ayrı ayrı ele alınmaktadır.

Performatif habitus kavramının, genel habitus kavramından nasıl ayrıştığına da değinmek gerekir. Bourdieu'nün (bkz. 1990, 1991) habitus çözümlemesinde erken çocuklukta edinilen yatkinlikler ön plana çıkarken, performatif habitus mevcut yatkinliklerin belirli bir icra anında nasıl devreye sokulduğunu ve deneyim dâhilinde nasıl işlediğini irdeler. Hajer ve Uitermark'a (2008: 7-8) göre performatif habitus, yıllar içinde simgesel emekle şekillenen ve faile belirli ortamlarda taktiksel zekâ kazandıran eğilimlerin rolünü vurgular. Hajer'in (2009:

183) değindiği üzere kavram, herkesin herhangi bir anda özgürce seçebileceği sınırsız eylemlerden ziyade zaman içinde oluşmuş bir eylemsel repertuarı ifade eder. Hartley’e (2009: 165-166) göre performatif habitus, genel habitus anlayışına kıyasla daha fazla bilinçli seçim içerse de tarihsel olarak kurulmuş ve failin içinde yerleştiği seçenekler ölçeğinde işler. Özetle performatif habitus, genel habitus anlayışından farklı olarak belirli bir anda yapılan seçimlere ve bunların performansına odaklanırken, yatkınlıkların belirleyici rolünü vurgulaması bakımından örtüşür.

Bir müzisyenin sahip olduğu performatif habitus, müzisyenin belirli bir müzik pratiğini (örneğin bir tür çerçevesinde çalgı/vokal icrası) içselleştirmesiyle bedeninde cisimleşerek somutlaşmış yatkınlıkları ifade eder. Dolayısıyla bir müzisyenin performatif habitusu; müziği nasıl ve ne şekillerde icra ettiğini, icra etme eğilimlerini ve nihayetinde icra etme kapasitesini/becerisini ifade eder. Bunun gelişim süreci ise Butler’ın performatiflik anlayışına koşut olarak müzisyenin belirli bir zamansal süreç içinde kendisini konumlandığı müzik pratiğinin özelliklerini taklit ve tekrür etmesiyle gerçekleşir. Bir müzik türünün bir öze, iç nüveye sahip olduğu diğer bir deyişle sınırlarının bilinebileceği iddiası söylemsel bir kurgu olduğundan, icracılar bir müzik türüne ilişkin mevcut müziksel ifadeleri performatif olarak üretirler. Bir örnek üzerinden somutlamak gerekirse “başarılı” bir caz gitaristi olmak isteyen bir failin, caz müziğin kanon repertuarını (örneğin caz standartları) ve caz tarihine damgasını vuran müzisyenlerin (Wes Montgomery, Jim Hall vb.) üsluplarını çalgısıyla tekrar ederek icralarında cazın bedenselleşmiş kültürel sermayesine sahip olduğunu göstermesi gerekir. Yani kendisini caz içinde konumlandıran bir gitaristin, cazın caz olarak algılanmasını sağlayan uzlaşımlarını içselleştirmesi ve kendi icralarında bir yatkınlık dizisi olarak sunabilmesi gerekir.

Burada performatif habitusu anlamlı ve mümkün kılan, performansın gerçekleştiği toplumsal koşulları ve beklentileri ifade eden piyasa betimlemesidir. Müzik alanı özelinde piyasa, performansın gerçekleştiği bağlamın hususi ihtiyaç ve taleplerinin müzik üzerine uyguladığı tazyiki ifade eder. Yani bir müziksel performansın gerçekleştiği toplumsal koşullar; simgesel güç ilişkileri çerçevesinde kendi anlayışını açık veya üstü kapalı şekilde “yaptırımlar” ve “sansür” yoluyla dayatabilir. Bu da müzisyenin icrasının piyasanın talepleri doğrultusunda bükülmesine ve yeni bir şekil almasına yol açabilir. Yukarıda değinilen caz müzisyenliği örneğinden devam edecek olursak, bir caz gitaristi daha çok ticari amaçlarla icrada bulunduğu bir düğün bağlamında, cazda sıklıkla kullanılan 9’lu, 11’li, 13’lü gibi genişletilmiş akorların beklentileri karşılamayacağını hatta hoşnutsuzluk yaratabileceğini düşünerek kendini sansürleyebilir veya kendi caz üslubunun düğün ortamına uygun düşmesini sağlayacak bir

öfemizm faaliyeti üzerinden yeni yollar arayabilir (Tan, 2021: 21). Öte yandan bir caz kulübünde ise icracının, sahip olduğu yetkinliği tam olarak göstermek adına doğaçlamalarını cazın uzlaşım sal alanına sıkıştırması ve bu yönde bir tazyik hissetmesi de olasıdır. Bir diğ er örnek olarak bir müzisyenin performans sırasında izlerkitlenin talep ettiğ i bir parçayı anında ve uygun üslupta icra edebilmesi, o anda verilen karar kadar önceki deneyimlerle oluşmuş eylemsel repertuvara da bağı ldır. Bu bağ lamda Türkiye’de Romanların “çalgıcılık” pratiğ inde söz konusu niteliğ in merkezî bir rol oynadığ ı söylenebilir (bkz. Yükselsin, 2009). Bunun yanı sıra Allan ve Burridge’in (1991: 3) saldırgan olmaktan kaçınan dışavurum olarak açıkladıkları öfemizmin karş ısında, kaba veya saldırgan bir dışavuruma yaslanan disfemizm üzerinde de durmak gerekir. Müziksel icra bakımından bu ayırım, failin piyasanın tazyiki karş ısında her zaman uyum göstermeyebileceğ ini; bağ lamın uygunluk beklentilerini zorlayan veya ihlal eden bir icraya da yönelebileceğ ini düşündürür. Bir icranın disfemist niteliğ i, tınısal özelliklerin dışında ilgili bağ lamda hangi beklentiyi nasıl ihlal ettiğ iyle ilişkilidir. Örneğ in Ornette Coleman’ın serbest caz yaklaşımı; dönemin caz dünyasında yerleş ik armonik, üslupsal ve icraya ilişkin beklentileri zorlaması bakımından disfemist bir icra pratiğ i olarak yorumlanabilir. Coleman’ın icra anlayış ına yönelik tepkiler, bir dans etkinliğ inde fiziksel saldırıya uğ ramasına ve saksafonunun parçalanmasına kadar varmıştır (DeVeaux ve Giddins, 2009: 411). Coleman’ın daha sonrasında Gunther Schuller ve Leonard Bernstein gibi müzisyenlerin desteğ ini alması (DeVeaux ve Giddins, 2009: 410) ve serbest cazın öncü isimlerinden biri olarak konumlanmayı baş arması, Butlerci manada performatifliğ i kırabilen ihlalci performansların dönüştürücü potansiyelini göstermesi açısından önemlidir.

Müzisyenin toplumsal koş ullar içinde şek illenen performatif sermayesi kavramı üzerinde de durmak gerekir. Her sermaye türünde olduğ u gibi performatif sermayenin temelinde “tanınma” ve buna bağı lı geliş en “ikrar” vardır. Bu sayede performatif sermayenin öteki müzisyenler, izlerkitle gibi failer tarafından tanındığ ı ölçüde arttığ ı veya azaldığ ı varsayılır. Bir ikrar mekanizması üzerinden iş leyen performatif sermaye, sahip olunan miktara bağı lı olarak müzisyenin alan içindeki konumunu ve hareket serbestisini belirleyen temel unsurdur. Performatif sermayenin bir diğ er boyutu, diğ er sermaye türlerine dönüştürülebilmesidir. Bu bağ lamda performatif sermaye kavramını ele alan Fogel (2007), dans örneğ i üzerinden, alanın talep ettiğ i başarılı performanslarla biriken performatif sermayenin ekonomik sermayeye dönüşümünü inceler. Müzik alanında da bir müzisyenin ortamın taleplerine düzenli olarak karş ılık verebilmesi ve izlerkitleden olumlu geribildirim alabilmesi (ister öfemist isterse disfemist icra olsun), tanınma ve onanma üzerinden performatif sermaye birikimine katkı sunar. Böylesi bir birikim, tekrar davet ve ücret alma/artış gibi olanaklar

üzerinden ekonomik sermaye kazancına dönüşebilir. Performatif sermayeyi, müzisyenin alandaki diğer faillerle kurduğu ilişkileri yansıtan toplumsal sermayeden, prestij ve itibarını ifade eden simgesel sermayeden bağımsız düşünmek de mümkün değildir.

Dolayısıyla müzisyen, sahip olduğu performatif sermaye arttıkça piyasanın (örneğin sahne ortamının) baskısından ve sansür mekanizmalarından daha bağımsız icralar sergileyebilir. Burada performatif sermayenin müzisyenin icrasının yetkinliğinin tanınmasından öte temsil ettiği müzik türünün de farklılık yaratma gücüne sahip olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin Batı sanat müziği ve caz gibi yüksek kültür olarak kabul edilen türleri icra eden bir müzisyen, nasıl bir icra gerçekleştirdiğinden bağımsız, bu türlerin birtakım uzlaşımalarını sergilediğinden ötürü belirli bir performatif sermaye kazancı elde edebilir. Hatırlanacağı üzere dilde belirli bir aksanın hâkim konumda olması konuşmacının kimliğine ilişkin özel bir anlam taşıdığı gibi, müzikte de yüksek meşruiyete sahip bir kültürel kategori içinde icrada bulunmak, müzisyenin ayrıcalıklı konumunu baştan ortaya koyabilir.

Toparlamak gerekirse bölümün başında sunulan “performatif habitus + performatif piyasa = performatif ifade, icra” formülü, kendine özgü şekillendirici güce sahip performatif piyasa ve belirli düzeyde sermaye içeren performatif habitusun etkileşimi neticesinde müziksel performansın değerinin ve bedelinin belirlendiğini ifade eder. Daha sonrasında müzisyenin geçmişte etkileşime girdiği alanlarda taklit ve tekrür yoluyla edindiği performatif üretimler, piyasanın beklentileri doğrultusunda şekillenerek performatif sermayesini ve dolayısıyla alan içindeki konumunu ortaya koyar. Öte yandan, formülün sonucunda ortaya çıkan performatif ifadeler ve icralar, müziğin hangi toplumsal koşullarda ve nasıl şekillendiğini anlamaya olanak tanıyarak müziksel pratiklerin daha kapsamlı analiz edilmesine de katkı sağlar.

6. Sonuç

Bu çalışma, Bourdieu’nün dil sosyolojisi ve Butler’ın performatiflik teorisinden hareketle müziksel performansın toplumsal işleyişini açıklamaya ilişkin teorik bir model önermiştir. Bu doğrultuda Bourdieu’nün “dilsel habitus + dilsel piyasa = dilsel ifade, söylem” formülü, müziksel performans bağlamında “performatif habitus + performatif piyasa = performatif ifade, icra” şeklinde yeniden ele alınmıştır. Bu model, müziksel performansın bireysel becerinin ötesinde müzisyenin toplumsal olarak edindiği yatkınlıklar ve icranın gerçekleştiği bağlamın beklentileri çerçevesinde şekillendiğini ortaya koyar. Bu çerçevede performatif habitus, müzisyenin taklit ve tekrür yoluyla edindiği yatkınlıkların icra anındaki işleyişini; performatif piyasa ise bu yatkınlıkların hangi koşullarda ve nasıl dışavurulabileceğini açıklar. Performatif sermaye kavramı ise müzisyenin icralarının tanınması ve değer kazanması üzerinden alan içindeki konumunu anlamaya katkı sunarken, öfemizm ve disfemizm ayrımı

müziksel performansların mevcut beklentilere uyum gösterebildiği gibi onları ihlal edebileceğini de ortaya koyar. Böylece müziksel performans, bir müzik türüne ilişkin toplumsal beklentilerin yeniden üretildiği veya notasyona uygunluk ve sapma üzerinden değerlendirildiği bir faaliyet olmaktan ziyade müziğin müzakere edildiği ve dönüştürülebildiği bir pratik olarak ele alınmaktadır.

Sonuç olarak söz konusu teorik model, müziksel performansın neden belirli düzenlilikler içinde gerçekleştiğini ve hangi koşullar dâhilinde değer kazandığını kavramaya dönük bir çerçeve sunmaktadır. Bu bakımdan performatif habitus, performatif piyasa ve performatif sermaye kavramları; müziksel meşruiyet, otantisite, üslup, doğaçlama ve müzisyen kimliği gibi konuların toplumsal bağlamlarıyla incelenmesine katkı sağlayabilir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1993). Music, language, and composition (S. Gillespie, Çev.). *The Musical Quarterly*, 77(3), 401-414. <https://doi.org/10.1093/mq/77.3.401>
- Allan, K. ve Burridge, K. (1991). *Euphemism & dysphemism: Language used as shield and weapon*. New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice* (R. Nice, Çev.). Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (G. Raymond ve M. Adamson, Çev.). Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2014). Simgesel sermaye ve toplumsal sınıflar (N. Ökten, Çev.). *Cogito*, 76, 192-203.
- Bourdieu, P. (2018a). *Bilimin toplumsal kullanımları: Bilimsel alanın klinik bir sosyolojisi için* (L. Ünsaldı, Çev.; 3. bs.). Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1997 tarihli)
- Bourdieu, P. (2018b). *Sosyoloji meseleleri* (F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin ve A. Sümer, Çev.; 3. bs.). Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün eser 1981 tarihli)
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2011). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (N. Ökten, Çev.; 5. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün eser 2001 tarihli)
- Bourdieu, P. (2016). *Akademik aklın eleştirisi: Pascalca düşünme çabaları* (P. B. Yalım, Çev.; 2. bs.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1999 tarihli)
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. New York and London: Routledge.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.; 7. bs.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün eser 1990 tarihli)
- Carlson, M. (2018). *Performance: A critical introduction* (3. bs.). London and New York: Routledge.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. New York: Oxford University Press.
- DeVeaux, S., & Giddins, G. (2009). *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.
- Fogel, C. (2007). Presenting the naked self: The accumulation of performative capital in the female strip trade. *Gender Forum*, 17, 3-28. <https://doi.org/10.18716/ojs/gefo/2007.3012>
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.

- Görgün Baran, A., & Özsöz, C. (2013). Pratik, kültür, sermaye, habitus ve alan teorileriyle Pierre Bourdieu sosyolojisi. S. Suğur ve A. Görgün Baran (Ed.), *Sosyolojide yakın dönem gelişmeler içinde* (ss. 2-20). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Hajer, M. A. (2009). *Authoritative governance: Policy making in the age of mediatization*. Oxford: Oxford University Press.
- Hajer, M., & Uitermark, J. (2008). Performing authority: Discursive politics after the assassination of Theo van Gogh. *Public Administration*, 86(1), 5-19. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9299.2007.00701.x>
- Hartley, A. J. (2009). Character, agency and the familiar actor. P. Yachnin & J. Slights (Ed.), *Shakespeare and character: Theory, history, performance and theatrical persons içinde* (ss. 158-176). London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230584150_9
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Monson, I. (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction* (3. bs.). London and New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203125168>
- Tan, S. (2021). Performativity in game: The case of “Yüzen Oda” in Ankara jam sessions. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 20, 19-34. <https://doi.org/10.59446/porteakademik.1033769>
- Yükselsin, İ. Y. (2009). Satılık havalar: Batı Türkiye Roman topluluklarında bir müziksel zanaatkârlık biçimi olarak “çalıcılık”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(8), 452-463.

BÖLÜM 5

SES EĞİTİMİNDE ARTİKÜLASYONU GELİŞTİRME ÇALIŞMALARI¹

Satı DOĞANYİĞİT YILDIZ², Nalan YİĞİT³

¹ Aynı konulu, yayımlanmamış Yüksek Lisans Seminer çalışmasından yeniden düzenlenip genişletilerek hazırlanmıştır

² Doç.Dr. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Anabilim Dalı, ORCID ID: 0000-0003-2246-5207

³ Prof..Dr Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Şan Anasanat Dalı, ORCID.ID: 0000-0003-3350-8866

GİRİŞ

“Ses eğitimi; Bireylere sesini konuşurken ve şarkı söylerken, anatomik ve fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak kullanabilmesi için gereken davranışların kazandırıldığı, önceden saptanmış ilke ve yöntemlerle, planlanan hedeflere yönelik olarak uygulanan, planlı-programlı bir etkileşim sürecidir” (Töreyin, 2008). Sesin doğru kullanımını öğrenmek diğer çalgılarda olduğundan daha zorlayıcıdır. Ses, ses tellerinin kişinin göremediği bir bölge olan gırtlakta konumlanması ve sesini üretirken neredeyse vücudun geri kalanına bağlı olması, yani bütün vücudunu kullanması nedeniyle birçok sistemin ortaklaşa bir ürünüdür (Doganyigit ve Islim, 2021). Böylelikle de kazandırılması gereken temel davranışlar da diğer çalgılarda olduğundan daha farklı ve çeşitlidir. Çevik'e (1999) göre doğru ses üretimine yönelik temel davranışlar; solunum ve gevşeme, ses üretme ve yayma ile dil ve konuşma olmak üzere üç basamakta ele alınmaktadır. İnsan sesi, dilden yararlanarak hem konuşma hem de şarkı söyleme işlevini yerine getiren doğal bir anlatım aracıdır. Söz ögesiyle birleşen insan sesi, müziksel anlatımın daha etkili ve anlaşılır biçimde iletilmesine katkı sağlamaktadır.

Ağız boşluğunda yer alan dil, dudaklar, çene üzerinde yer alan dişler, tavanı, tabanı ve duvarları yani konuşurken ve şarkı söylerken kullandığımız bütün bu yapılar artikülatörlerdir. Artikülasyonu sağlayan bu yapıların gerilimsiz ve gevşemiş olması çok önemlidir. Çoğu zaman kişi konuşurken sıkışık, açılmayan bir çene ve ağız, tembel bir dil, gerilimli kasların farkına varamayabilir. Konuşurken fazla rahatsız edici olmayan bu durum şarkı söylerken fark edilir derecede sıkıntı vericidir. Şarkıcıların düzenli olarak kaslarını gevşetmeyi ve konuşurken/şarkı söylerken kullandığı bu organları kontrol etmeyi bilmesi gerekmektedir (Sabar, 2008).

Ses eğitimi derslerinde üzerinde durulması gereken konulardan en önemlisi başarılı bir artikülasyon ve etkili bir ses için dil, dudak ve çene çalışmalarının yaptırılması ve öneminin kavratılmasıdır. Henüz öğrenme sürecinde olan öğrenciler şarkı söylemeyle ilgili bütün görevleri kontrollü bir şekilde yapmakta zorlanmaktadırlar. Buna gerilimli bir vücut eşlik ettiğinde hedeflenen kazanımın elde edilmesi daha da zorlaşmaktadır. Eser çalışılırken bir çırpıda söylemekten ziyade, düzgün bir söylenişi gerçekleştirmek için öncelikle eserin sözlerinin, melodisinden ayrı olarak çalışılmasıyla mümkündür. Aksi takdirde teknik problemler katlanarak büyümektedir.

Artikülasyon çalışmalarına geçmeden önce, konuya temel oluşturan ses, nefes, konuşma, diksiyon ve fonetik kavramlarını incelemek gerekir.

Ses Nedir?

Ses, bir kaynaktan ortaya çıkan ve iletici bir ortam aracılığıyla alıcı sisteme (kulak ve beyin) ulaşarak işitsel duyum oluşturan fiziksel bir etkidir. Sesin ortaya çıkması için bir ses kaynağı (titreşen bir cisim), bu titreşimlerin yayılabileceği bir iletici ortam (hava, su, katı vb.) ve titreşimleri algılayabilecek bir alıcı sistem (işlevsel kulak ve beyin) bulunmalıdır. Söz konusu öğelerden herhangi birinin bulunmaması durumunda ses meydana gelmez (Zeren, 2007).

İnsan Sesinin Oluşumu

Ses üretimi, solunum sistemi, ses kıvrımları (vokal foldlar) ve ses yolunun (vokal traktus) birlikte işlediği biyomekanik ve akustik bir süreçtir. Fonasyon sırasında akciğerlerin kasılmasıyla oluşan hava akımı glottis altında subglottik basıncın yükselmesini sağlar. Subglottik basınç belirli bir eşik değerini aştığında ses kıvrımları kendiliğinden sürdürülen titreşime başlar ve bu titreşim glottal hava akımını modüle eder. Oluşan ses kaynağı, ses yolunun filtreleme özellikleri doğrultusunda akustik olarak şekillendirilerek farklı seslerin oluşmasını sağlar. Bu süreç, aerodinamik enerji, ses kıvrımlarının titreşimi ve ses yolunun akustik özelliklerinin birbiriyle ilişkili biçimde işlediği bütünleşik bir ses üretim mekanizmasını ortaya koymaktadır (Zhang, 2016,).

“Şarkı söyleme mekanizması, eş zamanlı olarak çalışsalar da her biri kendine özgü ve bağımsız işlevlere sahip olan dört takım organın ortak eylemidir:

1. Akciğerler. Körük veya hava kaynağı; 2. Gırtlak (Larenks) Titreşim organı; 3. Yutak (Farenks) Yansıtıcı organ; 4. Ağız organları, Eklemlenme organları (dudaklar, dişler, dil ve damak).

Birincisi. Akciğerler solunum için vazgeçilmez unsurlardır. İkincisi, Sesin üreticisi olan gırtlak (larenks), boğazın ön kısmında "Adem elması" olarak adlandırılan çıkıntıyı oluşturur. Bunun merkezinde, biri sağda diğeri solda olmak üzere yatay olarak gerilmiş iki zardan oluşan dar bir geçit bulunur; bunlara ses bağları (vokal ligamentler) denir. Üçüncüsü, Ses, glottisten çıkarken ağzın arkasındaki kemerin arkasından görülebilen esnek boşluk olan yutak tarafından yankılanır ve yansıtılır.

Sonuncusu, bütün sesler, damak, dil, çene gibi çeşitli hareketli parçalardan oluşan ağız yoluyla dışarı verilir; bu parçaların özel işlevi, ünlülere kesinlik kazandırmak ve ünsüzlerin eklenmesiyle eklemlenme sürecini tamamlamaktır” (Garcia, 1924;3). Sesi oluşturan bu bölgeler içinde yer alan organların, birbirleriyle olan bağlantılarındaki düzenliliği, üretilen sesin kalitesini artıracaktır

Konuşma

Konuşma, bireyin kendisi ve çevresiyle dengeli ilişkiler kurmasını ve sürdürmesini sağlayan, geleneksel sesli sembollerden oluşan bir iletişim sistemidir. Konuşma, akciğerlerden çıkan havanın sese dönüşmesiyle başlamakta; oluşan ses, ses tellerinin üst bölümündeki boşluklar ile boğaz, yumuşak damak, küçük dil, dil ve dudakların farklı biçimlerde görev alması sonucunda ünlü ve ünsüz seslere dönüşerek anlamlı konuşmayı oluşturmaktadır. Konuşma sesinin tonu, bireyin sevinç, hüznü, korku ve kızgınlık gibi duygularını yansıtırken, konuşma sesleri ünlüler ve ünsüzler olmak üzere iki temel grupta incelenmektedir. Bu yönüyle konuşma, hem fizyolojik hem de iletişimsel özellikler taşıyan karmaşık bir süreç olarak değerlendirilebilir (Ömür, 2001).

Konuşmada Nefes ve Rahatlık

Solunum bileşeninin sağlıklı biçimde geliştirilmesi ve doğru nefes tekniğinin kazandırılması sürecinde, başlangıç noktası olarak doğal solunumun esas alınması gerekmektedir. Doğal solunum, bireyin yaşamını sürdürmesini ve konuşma işlevini gerçekleştirmesini sağlayan temel fizyolojik süreçtir. Bu nedenle ses eğitimi çalışmalarında, öğrencinin doğal solunum alışkanlığından hareket edilerek kontrollü ve bilinçli solunum becerisinin aşamalı olarak geliştirilmesi önem taşımaktadır. Doğal solunum temeli üzerine yapılandırılan çalışmalar, öğrencinin doğru solunum alışkanlığı kazanmasını ve ses eğitimine uyum sağlamasını kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda, solunum eğitimine konuşma solunumunun incelenmesiyle başlanması önem taşımaktadır. Konuşma sırasında kullanılan doğal solunumun özelliklerinin tanınması, doğru solunum alışkanlığının geliştirilmesine temel oluşturmaktadır. Bu temel üzerine yapılandırılan teknik solunum çalışmaları, öğrencinin doğru nefes kullanımını aşamalı olarak geliştirmesine ve ses eğitimi sürecine uyum sağlamasına katkıda bulunmaktadır (Egüz, 1999).

Egüz'e (1999) göre; konuşma sırasında nefes, yalnızca konuşmanın sürdürülmesini sağlamak amacıyla değil, anlatımın anlamını ve akıcılığını destekleyecek biçimde kullanılmaktadır. Nefes alma yerleri çoğu zaman noktalama işaretleriyle örtüşmekle birlikte, anlatımın gerektirdiği durumlarda konuşmacı vurgu ve anlam bütünlüğünü koruyabilmek amacıyla bu düzeni değiştirebilir. Bu nedenle konuşma sırasında nefesin, söz dizimi ve anlam yapısına uygun biçimde kullanılması önem taşımaktadır. Bu bağlamda konuşma solunumunda dikkat edilmesi gereken temel ilkeler şunlardır:

- Gücünü diyaframdan alan nefesin kullanılması,
- Vücudun, ses organlarının, dilin ve çenenin rahat bırakılması,
- Hışırtılı nefes alınmaması,
- Geniş nefes gruplarında nefesin iyi denetlenmesi,
- Gereksiz kısa duraklarda nefes alınmaması,
- Gerekğinde nefesin cümlelerin vurgu taşıyan sözcükleri için korunması.

Bu ilkeler, konuşma sırasında nefesin ekonomik kullanılmasını, anlatımın akıcılığını ve sözlerin doğru vurgu ile iletilmesini destekleyen temel uygulamalar olarak değerlendirilmektedir (Egüz, 1999).

Diksiyon

Diksiyon, söz söylerken, duygu ve düşünceleri doğru, üslubuna uygun olarak anlatmak için sesin uyumu, söylenişi, sözcük hecelerinin uzunluğu, kısalığı ve vurguları bakımından doğruluğu, jesti, mimiği, takınılacak tavırları yerinde ve güzel kullanma sanatıdır (Şenbay, 2009). Doğru diksiyonun temel şartlarından biri sesin doğru kullanımıdır. Doğal ve konuşma için yeteri kadar alınan havayı durakları doğru kullanarak, sesi duyulur ve net bir hale getirmektir. İkincisi artikülatörleri, jest ve mimikleri doğru kullanmaktır (Kartal, 2007).

Ses Bilgisi (Fonetik)

Fonetik, bir dilin seslerinin oluşumunu, söyleyiş özelliklerini, seslerin tarihsel süreçte geçirdiği değişimleri ve konuşma organlarının işleyişini inceleyen bilim dalıdır. Bir dili diğer dillerden ayıran en temel özelliklerden biri, o dile özgü ses düzenidir. Bu ses düzeninin oluşumunda yalnızca dilin içyapısı değil, ortaya çıktığı coğrafya ve iklim koşulları da önemli rol oynar. Çünkü dillerin şekillenme sürecinde çevrede duyulan doğal sesler, insanın konuşma biçimini ve ses üretimini etkileyerek dilin fonetik yapısına yön verir. Bu nedenle yüksek ve engebeli bölgelerde gelişen diller ile ova ya da deniz kıyısındaki bölgelerde oluşan diller arasında ses yapısı ve söyleyiş bakımından belirgin farklılıklar görülebilmektedir (Okur, 2008).

Eklemlleme (Artikülâsyon)

Eklemllemenin doğru ve yeterli düzeyde gerçekleştirilmesi, konuşmanın açık ve anlaşılır biçimde aktarılmasında önemli bir role sahiptir. Ölçünlü (standart) söyleyişin doğru biçimde kullanılması ve seslerin anlaşılır şekilde üretilmesi, özellikle eğitim, tiyatro ve toplu iletişim gibi sözlü iletişimin önem taşıdığı alanlarda gerekli görülmektedir (Ergenç, 1991). Artikülasyon belirginliğinin artmasıyla konuşmanın dinleyiciler tarafından daha yüksek sesli

ve daha iyi projekte edilmiş olarak algılanması arasında olumlu bir ilişki bulunduğu bildirilmektedir (Myers ve Finnegan, 2015). Bu bağlamda, konuşmanın anlaşılabilirliğini ve ses projeksiyonunu destekleyen önemli unsurlardan biri olarak artikülasyonun önemi ortaya çıkmakta; konuşma ve ses eğitimi kapsamında eklemlleme becerilerinin geliştirilmesine yönelik uygulamalara yer verilmesinin gerekliliği anlaşılmaktadır. Nitekim İkesus'a (1965) göre iyi bir artikülasyon şarkı söylemeyi kolaylaştırmaktadır.

DİL, ÇENE VE DUDAK ÇALIŞMALARI

Dil, çene ve dudak çalışmaları artikülasyonlu ve artikülasyonsuz olarak yapılabilmektedir ve bu çalışmalar ses eğitimi sürecini etkilemektedir.

Artikülasyon Egzersizlerinin Ses Eğitimindeki Yeri

Doğru ve etkili söyleyiş becerisinin geliştirilmesinde, konuşma ve eklemlleme organlarının doğru kullanımına yönelik çalışmalar önem taşımaktadır. Ünlü ve ünsüzlerin oluşumunda dil, dudak, çene ve damak gibi artikülatör yapıların konum ve hareketleri farklılaşmakta; bu yapıların aldığı farklı konumlar seslerin biçimlendirilmesinde rol oynamaktadır (Egüz, 1999). Ses eğitimi sürecinde artikülasyon çalışmalarına yer verilmesi, artikülasyon organlarının bilinçli ve kontrollü kullanımının geliştirilmesi ve doğru artikülasyonun kazandırılması açısından önem taşımaktadır. Bu amaçla çene, dil ve dudakların rahat ve kontrollü kullanımına yönelik çeşitli alıştırmaların yanı sıra, ünlü ve ünsüzlerin doğru artikülasyonuna yönelik çalışmalar uygulanmaktadır (Töreyin, 2008,). Konuşma üretimi, solunum, laringeal ve oral motor sistemlerde görev alan yaklaşık 100 kasın ince bir koordinasyon içinde çalışmasını gerektiren karmaşık bir motor süreçtir (Guenther ve Hickok, 2015). Konuşma sırasında çene, dil ve dudak gibi artikülatörler, belirli fonetik hedeflerin gerçekleştirilmesi için birlikte çalışmakta ve koordineli hareketleriyle ses yolunu dinamik olarak şekillendirmektedir. Artikülatör hareketlerinin zamansal olarak düzenlenmesi, ses yolunun içinde belirli mekânsal hedeflerin ve buna bağlı fonetik yapıların gerçekleştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Masapollo ve Nittouer, 2023).

Ses eğitiminde artikülasyon çalışmaları, konuşma organlarının doğru ve işlevsel kullanımının geliştirilmesine yönelik uygulamalar arasında yer almaktadır. Bu kapsamda dil, dudak ve çenenin kullanımına yönelik çalışmalar ile ses ve hecelerin doğru eklemlenmesini amaçlayan çeşitli alıştırmalardan yararlanılmaktadır. Artikülasyon çalışmalarında konuşma organlarının ayrı ayrı ve birlikte kullanılması, dilin seslerinin doğru oluşturulması ve sözlerin anlaşılır biçimde söylenmesi açısından önem taşımaktadır (Töreyin, 2008). Özellikle ses

eğitiminin başlangıç aşamalarında gerçekleştirilen artikülasyon çalışmaları, yanlış söyleyiş alışkanlıklarının önlenmesinde ve doğru söyleyiş becerisinin kazandırılmasında önemli rol oynamaktadır.

Bu doğrultuda artikülasyon çalışmalarında çene, dil ve dudakların kullanımına ve seslerin doğru eklemlenmesine yönelik çeşitli alıştırmalardan yararlanılmaktadır (Töreyin, 2008). Artikülasyon becerisinin geliştirilmesinde tekerlemeler önemli bir uygulama aracı olarak değerlendirilmektedir. Tekrarlanan ses örüntülerinden ve sözcük oyunlarından oluşan tekerlemeler, artikülasyonda görev alan konuşma organlarının etkin kullanımını destekleyerek seslerin daha açık ve anlaşılır biçimde üretilmesine katkı sağlamaktadır. Bu kapsamda tekerlemelerin farklı hızlarda tekrar edilmesi, artikülasyon çalışmalarında dil, damak ve alt çenenin işlevsel kullanımını geliştirirken, ünlü ve ünsüz seslerin doğru telaffuz edilmesini de desteklemektedir. Bu yönüyle tekerlemeler, ses eğitimi sürecinde artikülasyon becerilerinin geliştirilmesine katkı sağlayan uygulamalardan biri olarak değerlendirilmektedir (Toker vd., 2018).

Artikülasyon çalışmaları, ses eğitimi kapsamında doğru solunum ve ses üretimine yönelik çalışmalarla birlikte ele alınmaktadır. Nitekim ses eğitiminde doğru solunum alışkanlığının kazandırılmasına, sesin doğru yerde üretilmesine ve doğru artikülasyon becerisinin geliştirilmesine yönelik uygulamalar birbirini tamamlayan çalışmalar olarak kullanılmaktadır (Çakan ve Gül, 2018). Bu yönüyle artikülasyon çalışmaları, nefes ve ses egzersizleriyle birlikte ses eğitimi sürecinin önemli uygulama alanlarından birini oluşturmaktadır. Böylece öğrenciler yalnızca doğru ses üretmeyi değil, aynı zamanda ürettikleri sesi anlaşılır ve estetik bir biçimde sunmayı da öğrenmektedir. Bu bağlamda artikülasyon egzersizleri, ses eğitiminin temel bileşenlerinden biri olarak doğru ve etkili söyleyiş becerisinin geliştirilmesinde önemli bir işleve sahiptir. Düzenli olarak uygulanan artikülasyon çalışmalarının; dil, dudak ve çene koordinasyonunu geliştirerek seslerin daha net ve anlaşılır üretilmesini sağlayacağı, şarkı sözlerinin anlaşılabilirliğini artıracığı ve vokal performansın niteliğine katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Bu nedenle ses eğitimi programlarında artikülasyon çalışmalarına sistemli ve sürekli biçimde yer verilmesi, hem teknik hem de sanatsal açıdan daha başarılı performansların ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır.

Dil ve Dilin Hareket Kabiliyetini Geliştirme Çalışmaları

Dil, konuşma ve şarkı söyleme sırasında seslerin eklemlenmesinde görev alan temel artikülatör organlardan biridir. Ünlü ve ünsüz seslerin doğru oluşturulması ve sözcüklerin açık ve anlaşılır biçimde seslendirilmesi, dilin farklı artikülasyon bölgelerindeki hareketlerinin

kontrollü ve uyumlu biçimde gerçekleştirilmesiyle ilişkilidir. Dilin uç, sırt, arka ve kök gibi farklı bölümleri, seslerin oluşumu sırasında farklı işlevler üstlenmektedir. Bu nedenle ses eğitimi sürecinde dilin rahat, doğru ve kontrollü kullanımını geliştirmeye yönelik artikülasyon çalışmalarına yer verilmekte; bu çalışmalar doğru eklemleme alışkanlığının kazandırılmasına ve söyleyiş açıklığının geliştirilmesine katkı sağlamaktadır (Sazak, 2001).

Konuşma ve şarkı söyleme sırasında dil, seslerin eklemelenmesinde görev almasının yanı sıra ses yolunun biçimlendirilmesinde de önemli bir role sahiptir. Dilin konumundaki değişiklikler ses yolunun biçimini ve buna bağlı rezonans özelliklerini etkileyebilmekte; böylece sesin akustik özelliklerinde değişiklikler ortaya çıkabilmektedir (Sundberg, 1987). Ünlülerin oluşturulmasında dilin konumu özellikle önem taşımakta; farklı ünlüler dil gövdesinin ağız boşluğu içerisindeki farklı konumlarıyla ilişkilendirilmektedir. Örneğin /u/ ünlüsünde dilin ağız boşluğunun arka bölümünde yüksek bir konuma getirilmesi, ünlünün akustik özelliklerinin oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır (Perkell, 2012). Türkçe ünlüler de dilin devinimi ve biçimine göre ön, orta ve arka dil ünlüleri olarak sınıflandırılmaktadır (Toker vd., 2018). Dilin ağız içindeki farklı pozisyonları artikülasyonu sağlamanın yanında sesin rezonans özeliğini de etkiler. Bu nedenle dilin ağız içinde doğru konumlandırılması önemlidir.

Şarkı söyleme sırasında dil, dudak, damak, yanak ve çene gibi artikülasyonda görev alan yapıların hareketleri ses yolunun akustik biçimini değiştirmekte ve farklı ünlülerin oluşturulmasında ses yolunun biçimsel olarak uyarlanması önem taşımaktadır (Miller, 1977). Dilde oluşan gereksiz gerginlik ve dilin uygun olmayan biçimde konumlandırılması, dilin hareket serbestliğini sınırlandırarak artikülasyonu ve ses yolunun biçimlenmesini olumsuz etkileyebilmektedir. Nitekim dil kökünün konumu yutak (farengeal) boşluğunun genişliğiyle ilişkili olup, dil kökünün daha ileri konumlanması daha geniş bir farengeal alanla ilişkilendirilmektedir (Gick vd., 2004). Bu nedenle ses eğitiminde dildeki gereksiz gerginliğin azaltılması, dilin rahat hareketinin korunması ve artikülasyon sırasında uygun biçimde konumlandırılması önem taşımaktadır.

Artikülasyonun doğru ve anlaşılır biçimde gerçekleştirilebilmesi, dilin hareket kabiliyeti ve doğru kullanımıyla yakından ilişkilidir. Dil, ünlü ve ünsüz seslerin oluşumunda görev almasının yanı sıra seslerin açıklık, kapalılık, sertlik ve yumuşaklık gibi fonetik özelliklerinin biçimlenmesine de katkı sağlamaktadır. Bu nedenle ses eğitimi çalışmalarında dilin hareketliliğini ve esnekliğini destekleyen uygulamalara yer verilmekte; özellikle farklı hızlarda gerçekleştirilen tekerleme çalışmaları aracılığıyla dilin hareket kabiliyetinin ve artikülasyon becerisinin geliştirilmesi amaçlanmaktadır (Toker vd., 2018).

Konuşma üretiminde artikulatorler, belirli konuşma hedeflerinin gerçekleştirilmesi sırasında birbirleriyle koordinasyon içinde çalışan yapılar olarak değerlendirilmektedir. Özellikle çene ve dil ucu hareketlerinin zamanlamasının birbirine bağlı biçimde düzenlendiği ve artikulatorlerin belirli ses yolu hedeflerine ulaşmak üzere esnek biçimde koordine edildiği gösterilmiştir (Masapollo ve Nittrouer, 2023). Konuşma seslerinin üretiminde aynı akustik hedefe her zaman aynı artikulator hareketiyle ulaşılması da gerekmemektedir. Örneğin Amerikan İngilizcesindeki /r/ sesinin akustik özellikleri farklı fonetik bağlamlarda büyük ölçüde korunmasına rağmen, /ar/, /dr/ ve /gr/ bağlamlarında birbirinden farklı dil hareketlerinin kullanılabildiği gösterilmiştir (Guenther ve Hickok, 2015). Bu durum, aynı konuşma hedefinin fonetik bağlama bağlı olarak farklı artikulator hareketleriyle gerçekleştirilebildiğini göstermektedir.

Konuşma becerilerinin geliştirilmesinde düzenli uygulama ve uygun geri bildirim önemli bir yere sahiptir. Motor öğrenme sürecinde yalnızca bir hareketin tekrar edilmesi değil, uygulamanın nasıl düzenlendiği ve kişiye verilen geri bildirimin niteliği de öğrenmeyi etkileyebilmektedir. Bu nedenle konuşma motor becerilerinin geliştirilmesine yönelik çalışmalarda uygulama ve geri bildirim koşullarının uygun biçimde düzenlenmesi önem taşımaktadır. Kazanılan becerinin yalnızca çalışma sırasında başarılı biçimde gerçekleştirilmesi değil, zaman içinde korunması ve farklı durumlara aktarılabilmesi de motor öğrenmenin önemli göstergeleri arasında yer almaktadır (Maas vd., 2008).

Ses eğitimi sürecinde uygulanan dil egzersizlerinin temel amacı, konuşma ve şarkı söyleme sırasında gerekli olan artikulator hareketlerin esnekliğini ve kontrollü kullanımını geliştirmektir (Toker vdl., 2018). Dilin farklı artikulator konumları arasında hareket edebilmesi ve diğer artikulatorlerle uyum içinde çalışabilmesi, konuşma üretiminde gerekli olan koordinasyonun bir parçasıdır; nitekim dil ve çene hareketlerinin zamanlama açısından birbirine bağlı ve esnek biçimde düzenlendiği gösterilmiştir (Masapollo ve Nittrouer, 2023). Bu nedenle dilin hareketliliğini, esnekliğini ve kontrollü kullanımını geliştirmeye yönelik egzersizler, artikülasyon becerisini destekleyen uygulamalar arasında değerlendirilmektedir (Toker vd., 2018).

Bu bağlamda dil çalışmalarında sıklıkla başvuru yöntemlerinden biri hece tekrarlarıdır. Özellikle "ta-te-tı-ti-to-tu", "da-de-dı-di-do-du", "la-le-lı-li-lo-lu" ve "ra-re-rı-ri-ro-ru" gibi hece dizileri, dil hareketlerinin geliştirilmesine ve doğru ekleme becerisinin desteklenmesine yönelik olarak kullanılmaktadır. Bu tür çalışmalar, dilin kontrollü kullanımına katkı sağlayarak seslerin daha açık ve anlaşılır biçimde üretilmesini desteklemektedir. Düzenli

olarak uygulanan hece tekrarları, doğru söyleyiş alışkanlığının geliştirilmesine yardımcı olan temel artikülasyon çalışmaları arasında yer almaktadır (Egüz, 1999).

Dil çalışmaları, yalnızca konuşmanın anlaşılabilirliği artırmak amacıyla değil, şarkı sözlerinin açık ve anlaşılır biçimde seslendirilmesini desteklemek amacıyla da önem taşımaktadır. Koro eğitiminde konuşma eğitimi ile ses eğitimi birbiriyle ilişkili alanlar olarak ele alınmakta; dilin fonetik yapısına uygun sesleme, tonlama, vurgulama, eklemleme ve cümleleme çalışmaları bu sürecin önemli unsurları arasında değerlendirilmektedir (Çevik, 1999). Bu bağlamda, şarkı söyleme sırasında sözlerin doğru ve anlaşılır biçimde aktarılabilmesi için dilin işlevsel ve doğru kullanımının geliştirilmesi önem taşımaktadır.

Dil çalışmalarının etkili olabilmesi için egzersizlerin düzenli ve sistematik biçimde uygulanması önem taşımaktadır. Dil hareketlerinin tekrarlı olarak uygulanması, hareketler üzerindeki istemli kontrolün geliştirilmesini ve gerekli hareketlerin zamanla daha kolay gerçekleştirilmesini desteklemektedir (Marshalla, 2007). Ses eğitimi sürecinde ise artikülatör bölgelerin kontrollü, denetimli, doğru ve uyumlu kullanımına ilişkin davranışların geliştirilmesi amaçlanmaktadır (Töreyn, 2008). Bu doğrultuda gerçekleştirilen dil egzersizleri, dil hareketlerinin daha kontrollü biçimde uygulanmasına ve doğru artikülasyon için gerekli hareket becerilerinin geliştirilmesine katkı sağlayan çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

Dil hareketlerinin geliştirilmesine yönelik çalışmalarda; dilin ağız içerisinde farklı yönlerde hareket ettirilmesi, dil ucunun ağız içindeki farklı temas noktalarına yönlendirilmesi, dilin içeri-dışarı uzatılması, çene ve burun yönüne doğru uzatılması ile dudak çevresinde kontrollü biçimde dolaştırılmasına yönelik egzersizlerden yararlanılabilir. Bunun yanı sıra dilin farklı yönlerde hızlı ve kontrollü hareket ettirilmesine dayalı uygulamalar ile "la", "ka", "ka-la" ve "ding-dong" gibi hece tekrarları ve "bmmm" ile "rrrrrrnnnn" gibi ses tekrarları da artikülasyon çalışmalarını destekleyen örnek egzersizler arasında yer almaktadır. Bu tür çalışmalar, dil hareketlerinin esnekliğini, koordinasyonunu ve kontrolünü geliştirerek konuşma ve şarkı söyleme sırasında artikülasyonun daha doğru, açık ve anlaşılır biçimde gerçekleştirilmesine katkı sağlayabilecek uygulamalar olarak değerlendirilebilir (Vural, 2005).

Sonuç olarak dil, artikülasyon mekanizmasının merkezinde yer alan ve seslerin doğru biçimlendirilmesinde belirleyici rol oynayan temel organlardan biridir. Dilin hareket kabiliyetini geliştirmeye yönelik çalışmalar; artikülasyon netliğinin artırılması, konuşma ve şarkı söyleme sırasında sözlerin anlaşılabilirliğin sağlanması, rezonansın iyileştirilmesi ve vokal performansın geliştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle ses eğitimi

sürecinde dil egzersizlerine düzenli ve planlı biçimde yer verilmesi, hem teknik hem de sanatsal başarının artırılmasına önemli katkılar sunacaktır.

Çene ve Çenenin Hareket Kabiliyetini Geliştirme Çalışmaları

Çene (mandibula), konuşma üretiminde görev alan temel artikülatorlerden biri olup özellikle dil ve dudaklarla yakın ilişki içinde çalışmaktadır. Konuşma sırasında çene hareketleri, farklı mandibular kasların işlevsel katılımıyla gerçekleşmektedir. Bu kasların etkinliği yalnızca çeneyi açma ve kapatma işlevleriyle açıklanamamakta; konuşma sırasında gerçekleştirilen farklı çene hareketlerine bağlı olarak değişen kas etkinliği örüntüleri ortaya çıkmaktadır (Tuller vd., 1981). Bu yönüyle çene, konuşma üretiminde diğer artikülatorlerle koordinasyon içinde hareket eden ve konuşma motor kontrolüne katılan dinamik bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Çene hareketleri konuşma sırasında tek başına gerçekleşmemekte; dil, dudaklar ve diğer artikülatorlerin hareketleriyle koordinasyon içerisinde yürütülmektedir. Konuşma üretiminde farklı artikülatorlerin hareketlerinin hem konum hem de zamanlama açısından düzenlenmesi, hedeflenen konuşma seslerinin oluşturulmasında önemli rol oynamaktadır (Masapollo ve Nittrouer, 2023). Ünlülerin üretiminde de artikülator hareketlerinin zamanlaması ünlünün özelliklerine göre değişebilmekte; özellikle dil hareketlerinin yönü ve zamanlaması ön ve arka ünlülere göre farklılık gösterebilmektedir. Bunun yanında dil ve dudak gibi farklı artikülatorlerin hareketleri arasında da zamansal ilişkiler bulunmaktadır (Alfonso ve Baer, 1982). Bu durum, konuşma üretiminin tek bir artikülatorün hareketinden çok, farklı artikülatorlerin koordineli ve zamanlanmış hareketleriyle gerçekleşen bir süreç olduğunu göstermektedir.

Konuşma sırasında bir artikülatorün hareketindeki değişkenlik, diğer artikülatorlerin hareketlerindeki karşılıklı düzenlemelerle dengelenebilmektedir. Çene ve dudak hareketleri arasındaki bu telafi edici ilişki, artikülatorlerin hareketlerinde farklılıklar ortaya çıksa da hedeflenen konuşma üretiminin sürdürülmesine olanak sağlamaktadır (Hughes ve Abbs, 1976). Ağız boşluğunun geometrisinin deneysel olarak değiştirildiği çalışmalar da konuşma sisteminin değişen yapısal koşullara uyum sağlayabildiğini göstermektedir. Örneğin /s/ sesinin üretiminde ağız boşluğunun geometrisi değiştirilmesine rağmen çene konumunun büyük ölçüde kararlı kaldığı, akustik hedefin yeniden sağlanmasında dil gibi diğer artikülatorlerin telafi edici düzenlemelerinden yararlandığı belirlenmiştir (Mays ve Stone, 2011). Bu bulgular, konuşma üretiminin tek bir artikülatorün hareketine değil, artikülatorler arasındaki esnek ve telafi edici koordinasyona dayandığını göstermektedir.

Konuşma motor kontrolüne ilişkin araştırmalar, konuşma üretiminde çene, dil ve dudak gibi artikülâtörlerin belirli hareket hedeflerini gerçekleştirmek üzere birbiriyle koordineli biçimde çalıştığını göstermektedir. Bu yapıların hareketlerinin zaman ve mekân açısından düzenlenmesi, konuşma üretiminin temel özelliklerinden birini oluşturmaktadır (Masapollo & Nittrouer, 2023). Bu doğrultuda ses eğitiminde çenenin rahat ve serbest hareket edebilmesi, konuşma ve şarkı söyleme sırasında ses üretiminin rahat biçimde gerçekleştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Çenenin sabit tutulması veya hareketinin gereksiz biçimde sınırlandırılması artikülasyonu olumsuz etkileyebilirken, rahat biçimde açılması ağız içinde sesin biçimlendirilmesine olanak sağlayan daha geniş bir alan oluşturmaktadır. Bu nedenle çene çalışmalarında temel amaç, çeneyi belirli bir konuma zorlamak yerine hareket serbestliğini korumak ve çene ile birlikte dilin de gereksiz gerginlikten uzak biçimde hareket edebilmesini sağlamaktır (Güvenir, 2004).

Konuşma sırasında çene yalnızca açılıp kapanan bir yapı olarak görev yapmamaktadır. Fonetik açıdan çene; dikey (açılma-kapanma), yatay (öne-arkaya hareket), yanal (sağa-sola hareket) ve rotasyonel hareketler gerçekleştirebilen çok yönlü bir artikülâtördür. Konuşmada bu hareket boyutlarının tümü kullanılabilmeyle birlikte, özellikle dikey hareketlerin artikülasyonda daha belirleyici olduğu; diğer hareketlerin ise dil ve diğer artikülâtörlerle koordinasyonun sağlanmasına katkıda bulunduğu belirtilmektedir. Bu nedenle çenenin farklı yönlerde kontrollü hareket ettirilmesine yönelik çalışmalar, yalnızca hareket açıklığını artırmayı değil, konuşma sırasında gerekli olan doğal artikülasyon örüntülerini desteklemeyi de amaçlamaktadır (Laver, 1980).

Çenenin hareket kontrolünü ve koordinasyonunu geliştirmeye yönelik çalışmalarda; çenenin farklı yönlerde kontrollü hareket ettirilmesi, ağız açıklığını artırmaya yönelik açma-kapama egzersizleri, alt çenenin ileri-geri, sağa-sola hareket ettirilmesi, dairesel hareketler ve kontrollü direnç uygulamalarından yararlanılabilir. Bunun yanı sıra çene ve yanak bölgesine yönelik gevşeme çalışmaları ile çenenin seri ve ritmik hareket ettirilmesine dayalı uygulamalar da çenenin hareket serbestliğini destekleyen egzersizler arasında değerlendirilmektedir. Bu çalışmalar, çenenin konuşma ve şarkı söyleme sırasında gerekli olan hareket örüntülerini daha rahat ve kontrollü biçimde gerçekleştirebilmesine katkı sağlayabilecek örnek uygulamalar olarak kullanılabilir (Vural, 2005).

Sonuç olarak, çeneye yönelik çalışmaların temel amacı çeneyi belirli bir hareket kalıbına zorlamak değil, konuşma ve şarkı söyleme sırasında rahat ve kontrollü hareket edebilmesini ve diğer artikülâtörlerle uyum içinde çalışmasını desteklemektir. Bu bölümde ele

alınan bilgiler doğrultusunda çenenin hareket serbestliği ile dil ve dudak hareketleri arasındaki koordinasyonun birlikte değerlendirilmesi, artikülasyon çalışmalarının önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Bu nedenle çene egzersizleri, yalnızca çenenin hareket kabiliyetini geliştirmeye yönelik uygulamalar olarak değil, artikülatörlerin birbiriyle uyumlu çalışmasını destekleyen bütüncül ses eğitimi çalışmalarının bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Dudak ve Dudağın Hareket Kabiliyetini Geliştirme Çalışmaları

Dudaklar, konuşma seslerinin üretiminde görev alan temel artikülatörlerden biri olmasının yanı sıra, konuşmaya ilişkin fonetik bilginin görsel olarak algılanmasına da katkıda bulunmaktadır (Honda et al., 1995). Dudak çevresindeki kas yapısı, farklı yönlerde uzanan ve birbiriyle iç içe geçen kas liflerinden oluşan karmaşık bir organizasyon göstermektedir; bu nedenle dudak kaslarının etkinliğinin birbirinden tamamen bağımsız yapılar olarak değerlendirilmesi güçtür (Blair ve Smith, 1986). Konuşma sırasında dudakların kapanması, yuvarlaklaştırılması ve öne uzatılması gibi hareketler ise farklı ağız çevresi (perioral) kasların oluşturduğu işlevsel kas gruplarının etkinliğiyle gerçekleştirilmektedir. Özellikle dudak yuvarlaklaştırmada orbicularis oris inferior ve depressor labii inferior kaslarının birlikte etkinleştiği, öne uzatma hareketinde ise orbicularis oris kasının farklı bölümlerinin etkinliğinin değiştiği gösterilmiştir. Bu bulgular, dudak hareketlerinin konuşma üretimi sırasında farklı kasların işlevsel olarak düzenlendiği koordineli bir motor organizasyon içerisinde gerçekleştirildiğini göstermektedir (Honda vd., 1995).

Konuşma sırasında dudak hareketleri, çene ve dil hareketlerinden bağımsız değildir. Konuşma üretiminde çene ile dil ve dudaklar arasındaki etkileşim, ses yolunun biçimlendirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Bilgisayar ortamında oluşturulan modeller, dudakların öne doğru uzatılması ve yuvarlaklaştırılması sırasında çenenin konumunun bu hareketleri etkilediğini; buna karşılık dudakların kapanmasının farklı çene yüksekliklerinde de gerçekleştirilebildiğini göstermektedir. Bu bulgular, dudak hareketlerinin konuşma üretiminde diğer artikülatörlerle olan etkileşimi çerçevesinde değerlendirilmesinin önemini ortaya koymaktadır (Stavness vd, 2013).

Konuşma motor kontrolüne ilişkin çalışmalar, belirli bir konuşma sesinin üretimi için değişmez tek bir motor komut dizisinin bulunmadığını göstermektedir. Aynı konuşma sesinin üretiminde ortaya çıkan kas etkinliği örüntüleri, konuşma bağlamına bağlı olarak değişebilmektedir (Fromkin, 1966). Artikülatörler arasındaki koordinasyonda ise bir artikülatörün hareketindeki değişkenlik, diğer artikülatörlerin hareketlerindeki karşılıklı düzenlemelerle dengelenebilmektedir. Örneğin çene ve alt dudak hareketleri arasında görülen

bu tür karşılıklı düzenlemeler, farklı hareket katkılarıyla ortak bir konuşma hedefinin gerçekleştirilebilmesine olanak sağlamaktadır (Hughes ve Abbs, 1976).

Bu bulgular, ses eğitimi açısından dudakların yalnızca belirli seslerin oluşumunda görev alan yapılar olarak değil, diğer artikulatorlerle koordinasyon içinde çalışan artikülasyon sisteminin bir parçası olarak değerlendirilmesinin önemini ortaya koymaktadır. Ses eğitimi uygulamalarında dudakların rahat ve kontrollü hareket edebilmesi, doğru ve anlaşılır artikülasyonun geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu nedenle dudaklara hareket serbestliği kazandırmaya ve çene, dil ve dudakların uyumlu kullanımını geliştirmeye yönelik çeşitli hazırlayıcı çalışmalar uygulanmaktadır (Egüz, 1999; Töreyin, 2008). Dudak hareketlerinin etkin biçimde gerçekleştirilebilmesinde kas aktivitesinin zamanlaması ve konuşma hareketleriyle koordinasyonu önemli bir rol oynamaktadır

Dudak hareketlerinin geliştirilmesine yönelik çalışmalarda; dudakların ileri-geri uzatılması, yatay yönde genişletilmesi, yuvarlaklaştırılması, sıkıca kapatılıp gevşetilmesi, farklı yönlerde kontrollü hareket ettirilmesi ve bu hareketlerin ritmik biçimde tekrar edilmesine dayalı egzersizlerden yararlanılabilir. Bunun yanı sıra dudak kaslarının hareket açıklığını artırmaya yönelik direnç uygulamaları, dudak titreşimi (lip trill) egzersizleri ile farklı ünlü ve hece kombinasyonları kullanılarak gerçekleştirilen artikülasyon çalışmaları da dudak hareketlerinin kontrolünü ve koordinasyonunu geliştirmeye yönelik örnek uygulamalar arasında yer almaktadır. Bu tür çalışmalar, dudakların konuşma ve şarkı söyleme sırasında gerekli olan hareketleri daha rahat, kontrollü ve koordineli biçimde gerçekleştirebilmesine katkı sağlayabilecek uygulamalar olarak değerlendirilebilir (Vural, 2005).

Sonuç olarak, dudaklara yönelik çalışmaların temel amacı dudakları belirli hareket kalıplarına zorlamak değil, konuşma ve şarkı söyleme sırasında rahat ve kontrollü hareket edebilmelerini ve diğer artikulatorlerle uyum içinde çalışmalarını desteklemektir. Bu bölümde ele alınan bilgiler doğrultusunda dudak hareketlerinin çene ve dil hareketleriyle olan ilişkisi, kas aktivitesinin zamanlaması ve hareketlerin koordinasyonu birlikte değerlendirildiğinde, dudakların artikülasyon sürecinin dinamik bir parçası olduğu görülmektedir. Bu nedenle dudak egzersizleri, yalnızca dudakların hareket kabiliyetini geliştirmeye yönelik uygulamalar olarak değil, artikulatorler arasındaki koordinasyonu ve hareket serbestliğini destekleyen bütüncül ses eğitimi çalışmalarının bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Ses Egzersizleriyle Yapılan Dil, Dudak ve Çene Çalışmaları

Şarkı söylemede artikülasyonu oluşturan dil, dudak ve çene, birbirinden bağımsız çalışan yapılar olmayıp ses üretimi sırasında eş zamanlı ve koordineli hareket eden artikülatörlerdir. Ünlülerin doğru oluşturulması, söyleyişin anlaşılabilirliğini artırırken rezonansın dengelenmesine ve ses kalitesinin geliştirilmesine de katkı sağlamaktadır. Bu nedenle ses eğitiminde farklı ünlüler arasında gerçekleştirilen geçişler ile nazal ve yarı ünlü sesler kullanılarak hazırlanan vokalizler, artikülasyon organlarının doğal hareketlerini geliştiren önemli çalışmalar arasında yer almaktadır. Her ünlü, kendine özgü dil yüksekliği, dudak biçimi ve çene açıklığı gerektirdiğinden bütün ünlülerin tek bir ağız veya çene pozisyonunda üretilmesi fonetik ve akustik açıdan uygun değildir. Ünlü farklılaştırma çalışmaları ile /m/, /n/, /ŋ (ng)/ ve /j(y)/ seslerini temel alan rezonans egzersizleri; dil, dudak ve çenenin koordineli hareket etmesini sağlarken öğrencinin artikülasyon hareketlerini gözlemlemesine, rezonans değişimlerini algılamasına ve ses üretimini daha dengeli biçimde gerçekleştirmesine yardımcı olmaktadır. Bu yönüyle söz konusu vokalizler, rezonans gelişimini desteklemenin yanı sıra artikülasyon organlarının koordinasyonunu geliştiren etkili ses ısıtma çalışmaları olarak değerlendirilmektedir (Miller, 1996).

Ses eğitimi uygulamalarında dil, dudak ve çeneye yönelik çalışmalar, bu yapıların birlikte kullanımını içeren ses egzersizleri aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Miller (1996), ünlülerin farklılaştırılmasına yönelik çalışmalarda ağız, dudak, dil ve çene hareketlerinin gözlemlenebildiğini; dudak ve çenenin abartılmadan doğal biçimde hareket etmesine izin verilmesi ve dudak, çene, dil ya da ağzın tek bir konumda tutulmaması gerektiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda aşağıda yer verilen ses egzersizleri, dil, dudak ve çenenin rahat, doğal ve koordineli kullanımını destekleyen uygulamalar kapsamında ele alınmıştır. Egzersizler, öncelikle geliştirilmesi amaçlanan hareket veya artikülatör dikkate alınarak verilmiş; birden fazla artikülatörün birlikte kullanıldığı çalışmalar ise bütüncül olarak sunulmuştur.



Şekil 1. Dilin rahat ve doğal konumunun korunmasına yönelik ses egzersizi (Miller, 1996, s. 81)

Dilin Rahat ve Doğal Konumunun Korunmasına Yönelik Ses Egzersizi: [m] ünsüzü ile ünlüler arasında yapılan geçişlere dayanan bu egzersiz, dil ve yumuşak damakta oluşabilecek gereksiz gerginliğin azaltılmasına yönelik olarak uygulanır. Egzersiz sırasında [m] sesi dudaklar sıkıştırılmadan üretilir; dil alveol bölgesine doğru yükseltilmeden ve geriye çekilmeden rahat ve doğal konumunda tutulur. [m] sesi ile ünlüler arasındaki geçişlerde, ünlünün oluşumu için gerekli hareketler dışında ağız boşluğunda ek bir biçimlendirme yapılmaz. Egzersize rahat bir ses perdesinde ve orta tempoda başlanarak çalışma yarım ses aralıklarla farklı perdelere taşınır (Miller, 1996).



Şekil 2. Dilin Hareket Esnekliğini Geliştirmeye Yönelik Ses Egzersizi (Miller, 1996, s.85)

Dilin Hareket Esnekliğini Geliştirmeye Yönelik Ses Egzersizi: [n] ve [d] ünsüzlerinin dönüşümlü olarak kullanılmasına dayanan bu egzersiz, özellikle dil hareketlerinde esneklik sorunu bulunan veya dili gereğinden fazla kuvvetle hareket ettiren kişiler için uygulanır. [n] ve [d] seslerinin üretiminde ağız, dil, dudak ve çenenin benzer konumlarda bulunmasından yararlanılarak “da-na-da”, “na-da”, “da-na” ve “da-na-da” hece dizileri melodik yapı içerisinde tekrarlanır. Egzersiz boyunca dilin gereksiz gerginlikten uzak tutularak birbirine yakın artikülasyon konumları arasında rahat ve esnek biçimde hareket etmesi amaçlanır (Miller, 1996).



Şekil 3. Dilin Hızlı ve Esnek Hareketine Yönelik Ses Egzersizi (Miller, 1996, s.93)

Dilin Hızlı ve Esnek Hareketine Yönelik Ses Egzersizi: [l] ünsüzünün kullanıldığı bu egzersiz, dilin hızlı ve rahat hareket etmesine yönelik olarak uygulanır. [l] sesinin üretiminde dil, alt ön dişler bölgesindeki dinlenme konumundan alveol bölgesine doğru kısa ve hızlı bir hareket gerçekleştirir ve sesin üretiminin ardından yeniden başlangıç konumuna döner. “La” hecesinin melodik yapı içerisinde tekrarlandığı egzersizde [l] ünsüzü mümkün olduğunca kısa

sürelili üretilir; dilin hareketin ardından alt dişler bölgesindeki dinlenme konumuna hızlı biçimde geri dönmesine ve ünlü akışının kesintiye uğramamasına dikkat edilir (Miller, 1996).



Şekil 4. Diş-Dudak Ünsüzleriyle Yapılan Ses Egzersizi (Miller, 1996, s.96)

Diş-Dudak Ünsüzleriyle Yapılan Ses Egzersizi: [v] ve [f] ünsüzlerinin dönüşümlü olarak kullanılmasına dayanan bu egzersiz, diş ve dudakların artikülasyon sırasında rahat ve kontrollü kullanımına yönelik olarak uygulanır. Her iki sesin üretiminde alt dudak ile üst dişler arasındaki temas korunurken, [v] sesinde ses tellerinin titreşime katılması, [f] sesinde ise titreşimin bulunmamasıyla oluşan farklılığın hissedilmesine dikkat edilir. Egzersizde [v] ve [f] ile başlayan heceler melodik yapı içerisinde dönüşümlü olarak söylenerek ötümlü ve ötümsüz diş-dudak ünsüzleri arasındaki geçişler gerçekleştirilir (Miller, 1996).



Şekil 5. Dudakların Açılma ve Kapanma Hareketine Yönelik Ses Egzersizi (Miller, 1996, s.97)

Dudakların Açılma ve Kapanma Hareketine Yönelik Ses Egzersizi: [b] ve [p] ünsüzlerinin dönüşümlü olarak kullanılmasına dayanan bu egzersiz, dudakların kapanma ve açılma hareketlerinin kontrollü biçimde gerçekleştirilmesine yönelik olarak uygulanır. Her iki ünsüzün üretiminde dudaklar sıkıca birleşir ve ağız içindeki hava basıncının ardından hızla açılarak hava akışının dışarı çıkmasına olanak sağlar. Egzersizde [b] ve [p] ile başlayan heceler melodik yapı içerisinde dönüşümlü olarak söylenirken dudaklarda oluşan hareketin hissedilmesine ve ötümlü [b] ile ötümsüz [p] arasındaki farklılığın fark edilmesine dikkat edilir (Miller, 1996).



Şekil 6. Dil, Dudak ve Çenenin Doğal Hareketine Yönelik Ses Egzersizi (Miller, 1996, s.76)

Dil, Dudak ve Çenenin Doğal Hareketine Yönelik Ses Egzersizi: Farklı ünlüler arasındaki geçişlere dayanan bu egzersiz, dil, dudak ve çenenin doğal ve rahat hareketlerinin korunmasına yönelik olarak uygulanır. Ünlüler melodik yapı içerisinde art arda söylenirken dudak, çene ve dilin tek bir konumda sabit tutulmamasına ve ünlülerin oluşumu için gerekli hareketlerin doğal biçimde gerçekleştirilmesine dikkat edilir. Hareketler abartılmadan uygulanır ve ünlüleri birbirinden ayırmak amacıyla ağızda gereğinden fazla biçimlendirme yapılmasından kaçınılır. Egzersiz farklı tempolarda uygulanarak ünlülerin belirgin artikülasyonunun tempo değişikliklerine rağmen korunması amaçlanır (Miller, 1996).



Şekil 7. Ünlü Geçişlerinde Dil, Dudak ve Çenenin Koordinasyonuna Yönelik Ses Egzersizi (Miller, 1996, s.77)

Ünlü Geçişlerinde Dil, Dudak ve Çene Koordinasyonuna Yönelik Ses Egzersizi: Farklı ünlülerin melodik yapı içerisinde art arda kullanılmasına dayanan bu egzersizler, ünlüler arasındaki geçişlerde dil, dudak ve çenenin doğal hareketlerinin sürdürülmesine yönelik olarak uygulanır. Egzersiz sırasında her ünlünün kendine özgü artikülasyonunun korunmasına, artikülasyonların tek bir konumda sabitlenmemesine ve ünlüleri belirginleştirmek amacıyla ağız hareketlerinin abartılmamasına dikkat edilir. Bu egzersizlerin aynı çalışma içerisinde art arda uygulanması, farklı ünlü dizileri arasında doğal ve akıcı geçişlerin sürdürülmesine olanak sağlar (Miller, 1996).



Şekil 8. Dil ve Dudak Koordinasyonunu Geliştirmeye Yönelik Ses Egzersizi (Chapman, 2017, s.329)

Dil ve Dudak Koordinasyonuna Yönelik Ses Egzersizi: “Ma-na-la-va” hece dizisinin çıkıcı ve inici bir ezgi üzerinde tekrarlanmasına dayanan bu egzersiz, dilin hızlı ve kesin hareket etmesine yönelik olarak uygulanır. Egzersiz sırasında çenenin mümkün olduğunca az hareket etmesine, dilin heceleri hızlı ve belirgin biçimde oluşturmaya ve hava akışının kesintisiz sürdürülmesine dikkat edilir. Hece dizisinde /m/ ve /v/ sesleri dudakların, /n/ ve /l/ sesleri ise dilin aktif kullanımını gerektirdiğinden, çalışma dil ve dudak hareketlerinin birlikte kullanılmasına da olanak sağlar (Chapman, 2017).



Şekil 9. Çene ve Dudakların Rahat ve Hareketli Kullanımına Yönelik Ses Egzersizi
(Töreyin, 2008, s.152)

Çene ve Dudakların Rahat ve Hareketli Kullanımına Yönelik Ses Egzersizi: “May” ve “vay” hecelerinin kullanıldığı bu egzersizler, çenenin gevşetilmesi ve dudak hareketlerine hız kazandırılması amacıyla uygulanır. Egzersiz sırasında ağız, çene bölgesinde herhangi bir direnç hissedilmeyecek ölçüde rahat biçimde açılır ve çenenin serbest hareketi korunur. Çalışma farklı tonlarda tekrarlanabilir; yeterli uygulama hızına ulaşıldığında daha küçük nota değerleri kullanılarak sürdürülebilir (Töreyin, 2008).



Şekil 10. Dil ve Çenenin Rahat ve Akıcı Hareketine Yönelik Ses Egzersizi (Töreyin, 2008, s.153)

Dil ve Çenenin Rahat ve Akıcı Hareketine Yönelik Ses Egzersizi: “Li-le-la” hecelerinin kullanıldığı bu egzersizler, dil ve çenenin rahat hareket etmesine ve dil hareketlerine akıcılık kazandırılmasına yönelik olarak uygulanır. Egzersiz sırasında dilin serbest ve rahat hareket etmesine, çenenin ise gereksiz gerginlikten uzak tutulmasına dikkat edilir. Çalışmaya yavaş tempoda başlanarak hareketlerde rahatlık sağlandıkça tempo artırılır ve heceler arasındaki geçişlerin akıcı biçimde gerçekleştirilmesi amaçlanır (Töreyin, 2008).

SONUÇ

Ses eğitimi, sesin yalnızca doğru biçimde üretilmesine değil, konuşma ve şarkı söyleme sırasında etkili, anlaşılır ve işlevsel biçimde kullanılmasına yönelik çok yönlü bir eğitim sürecidir. Ses üretiminin solunum, fonasyon ve rezonans sistemlerinin birlikte çalışmasına dayanması, bu süreçte artikülasyonun da ses eğitiminin diğer bileşenlerinden bağımsız düşünülemeyeceğini göstermektedir. Üretilen sesin anlamlı konuşma seslerine ve sözcüklere dönüşebilmesi, ses yolunun dil, dudak, çene ve diğer artikulatörler aracılığıyla sürekli olarak biçimlendirilmesini gerektirmektedir. Bu nedenle artikülasyon, ses üretiminin son aşamasında gerçekleştirilen yalnızca bir söyleyiş işlemi değil, konuşma ve şarkı söylemenin bütünlüğü içerisinde değerlendirilmesi gereken temel bir süreçtir.

Artikülasyonun doğru ve anlaşılır biçimde gerçekleştirilebilmesinde dil, dudak ve çenenin işlevsel kullanımı önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte bu yapıların görevlerini birbirlerinden tamamen bağımsız biçimde değerlendirmek mümkün değildir. Konuşma motor kontrolüne ilişkin bilgiler, artikulatörlerin belirli fonetik hedeflere ulaşmak üzere zaman ve mekân açısından koordineli biçimde hareket ettiğini ve bir artikulatörün hareketindeki değişimin diğer artikulatörlerin hareketleriyle dengelenebildiğini göstermektedir. Dolayısıyla ses eğitiminde dil, dudak ve çeneye yönelik çalışmaların amacı, bu yapıları yalnızca ayrı ayrı hareket ettirmek ya da belirli sabit konumlara zorlamak değil; gerekli artikülasyon hedeflerine uygun olarak rahat, kontrollü, esnek ve birbiriyle uyumlu biçimde kullanılabilmelerini desteklemek olmalıdır.

Dil, bu sistem içerisinde hem ünlü ve ünsüzlerin oluşturulmasına hem de ses yolunun biçimlendirilmesine doğrudan katılan temel artikulatörlerden biridir. Dilin farklı bölgelerinin seslerin üretimi sırasında üstlendiği görevler ve farklı ünlülerde dil gövdesinin değişen konumları, dil hareketlerinin artikülasyon açısından önemini ortaya koymaktadır. Bunun yanında dilin konumundaki değişikliklerin ses yolunun biçimini ve rezonans özelliklerini etkileyebilmesi, dil çalışmalarının ses eğitimindeki öneminin yalnızca sözcüklerin anlaşılabilirliğiyle sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu nedenle dil çalışmalarında gereksiz gerginliğin azaltılması, dilin doğal hareket serbestliğinin korunması, farklı artikülasyon konumları arasında rahat ve hızlı geçiş yapabilmesi ve bu hareketlerin kontrollü biçimde gerçekleştirilmesi önem taşımaktadır.

Çene ise artikülasyon sırasında yalnızca ağızı açıp kapatan pasif bir yapı olmayıp dil ve dudak hareketleriyle yakın ilişki içerisinde çalışan dinamik bir artikulatördür. Çenenin gereksiz biçimde sabitlenmesi veya hareketinin sınırlandırılması, dil ve dudakların doğal hareketlerini

de etkileyebileceğinden, ses eğitiminde çeneye yönelik çalışmaların temelinde hareket serbestliğinin korunması yer almaktadır. Çenenin rahat ve kontrollü hareket edebilmesi, farklı ünlü ve ünsüzlerin gerektirdiği ağız açıklıklarının doğal biçimde oluşturulmasına olanak sağlarken, dil ve dudakların da artikülasyon hedeflerine uygun biçimde hareket edebilmesine katkı sağlamaktadır. Bu açıdan çene egzersizleri yalnızca çenenin hareket kabiliyetini artırmaya yönelik uygulamalar olarak değil, artikülatörler arasındaki uyumlu hareketin desteklenmesinin bir parçası olarak ele alınmalıdır.

Dudaklar da seslerin biçimlendirilmesinde kapanma, açılma, yuvarlaklaşma ve öne doğru uzanma gibi farklı hareketleri gerçekleştirirken çene ve dille sürekli etkileşim hâlinindedir. Dudakların farklı fonetik hedeflere göre değişen hareketleri, artikülasyon sırasında tek ve değişmez bir dudak konumundan söz edilemeyeceğini göstermektedir. Bu nedenle dudak çalışmalarında amaç, belirli bir ağız biçimini sürekli korumaktan çok dudakların farklı ünlü ve ünsüzlerin gerektirdiği hareketleri rahat, kontrollü ve gerektiğinde hızlı biçimde gerçekleştirebilmesini sağlamaktır. Dudakların hareket serbestliğinin çene ve dil hareketleriyle birlikte ele alınması, artikülasyon eğitiminde bütüncül bir yaklaşımın gerekliliğini desteklemektedir.

Bu noktada artikülasyon çalışmalarının yalnızca artikülatörlerin anatomik ve işlevsel özelliklerinin açıklanmasıyla sınırlı kalmaması, söz konusu bilgilerin ses egzersizleri aracılığıyla uygulamaya aktarılması önem kazanmaktadır. Bölümde yer verilen egzersizler bu bakımdan birbirini tamamlayan farklı hareket hedefleri içermektedir. [m] ile yapılan çalışmalar dilin rahat ve doğal konumunun korunmasına; [n]–[d] ve [l] ile gerçekleştirilen çalışmalar dilin hareket esnekliği ve hızına; [v]–[f] ve [b]–[p] çalışmaları dudakların farklı artikülasyon hareketlerine; farklı ünlü dizileri ise dil, dudak ve çenenin değişen ünlü konumlarına doğal biçimde uyum sağlamasına yönelik uygulama örnekleri sunmaktadır.

Benzer biçimde “ma-na-la-va”, “may-vay”, “li-le-la”, “a-i-a-i/ta-ti-ta-ti” ve “ya-va-mu” gibi hece dizileri, artikülasyon çalışmalarının yalnızca tek bir organın hareketine indirgenmemesi gerektiğini uygulama düzeyinde de göstermektedir. Bir hecenin oluşturulması sırasında dil, dudak ve çenenin katkıları değişmekte; artikülatörlerden biri daha belirgin bir görev üstlense dahi diğer yapılar üretim sürecine katılmaya devam etmektedir. Bu nedenle egzersizlerde tek tek artikülatörlere yönelik hareket hedeflerinin belirlenmesi yararlı olmakla birlikte, nihai amaç bu yapıların konuşma ve şarkı söylemenin doğal akışı içerisinde birlikte ve uyumlu biçimde çalışabilmesidir. Bölümdeki egzersizlerin basitten daha karmaşık artikülatör

birlikteliklerine uzanan yapısı da bu bütüncül yaklaşımın uygulamaya aktarılmasına olanak sağlamaktadır.

Sonuç olarak ses eğitiminde artikülasyonu geliştirmeye yönelik çalışmalar, yalnızca sözcüklerin daha açık söylenmesini sağlayan yardımcı uygulamalar olarak değerlendirilmemelidir. Artikülasyon; solunum, fonasyon ve rezonansla ilişkili olarak işleyen, üretilen sesin dilsel ve müziksel anlatıma dönüşmesini sağlayan bütüncül ses üretim sürecinin önemli bir bileşenidir. Dilin rahat ve esnek hareketi, çenenin gereksiz gerginlikten uzak ve serbest kullanımı, dudakların farklı fonetik gereksinimlere uyum sağlayabilmesi ve bütün bu yapıların koordinasyon içerisinde çalışması, doğru ve anlaşılır söyleyişin geliştirilmesinde temel oluşturmaktadır. Bu doğrultuda ses eğitimi sürecinde artikülasyon çalışmalarının düzenli ve sistematik biçimde uygulanması; öğrencinin yalnızca belirli egzersizleri gerçekleştirebilmesini değil, bu egzersizlerde kazandığı hareket farkındalığını konuşma ve şarkı söyleme sırasında kullanabilmesini hedeflemelidir. Böylece artikülasyon eğitimi, teknik bir hareket çalışmasının ötesine geçerek sesin rahat, anlaşılır ve etkili biçimde kullanılmasını destekleyen bütüncül ses eğitiminin ayrılmaz bir parçası hâline gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Alfonso, P. J., & Baer, T. (1982). Dynamics of vowel articulation. *Language and Speech*, 25(2), 151–173. <https://doi.org/10.1177/002383098202500203>
- Blair, C., & Smith, A. (1986). EMG recording in human lip muscles: Can single muscles be isolated? *Journal of Speech and Hearing Research*, 29(2), 256-266.
- Çakan, M., & Gül, G. (2018). Ses eğitiminde kullanılan nefes ve ses egzersizlerinin konuşma bozukluklarının giderilmesinde kullanılabilirliği. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4(8), 50-63.
- Çevik, S. (1999). *Koro eğitimi ve yönetim teknikleri* (2. bs.). Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
- Chapman, J. L. (2017). *Singing and teaching singing: A holistic approach to classical voice* (3rd ed.). Plural Publishing. p. 329.
- Doganyigit, S., & Islim, O. F. (2021). Virtual reality in vocal training: A case study. *Music Education Research*, 23(3), 391-401.
- Egüz, S. (1999). *Toplu ses eğitimi I: Temel konular*. Ankara: Doğu Matbaacılık.
- Ergenç, İ. (1991). Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 2, 5-10.
- Fromkin, V. A. (1966). Neuro-muscular specification of linguistic units. *Language and Speech*, 9(3), 170-199.
- Garcia, A. (1924). *Compendious Treatise On The Art Of Singing.*, London Leonard &. Co, 47, Poland Street. W.Z. p.3
- Gick, B., Wilson, I., Koch, K., & Cook, C. (2004). Language-specific articulatory settings: Evidence from inter-utterance rest position. *Phonetica*, 61, 220–233. <https://doi.org/10.1159/000084159>
- Guenther, F. H., & Hickok, G. (2015). Neural control of speech. *Nature Reviews Neuroscience*, 16(3), 135–148. <https://doi.org/10.1038/nrn3854>
- Güvenir, Ş. (2004). *Ses-Yapısal ve içsel bilincin oluşturulması*. İzmir: Atadost Matbaa.
- Honda, K., Kurita, T., Kakita, Y., & Maeda, S. (1995). Physiology of the lips and modeling of lip gestures. *Journal of Phonetics*, 23, 243-254.
- Hughes, O. M., & Abbs, J. H. (1976). Labial-mandibular coordination in the production of speech: Implications for the operation of motor equivalence. *Phonetica*, 33(3), 199–221.

- İkesus, S. (1965). *Ses eğitimi ve korunması*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Kartal, M. (2007). *Ses ve nefes teknikleri* (1. bs.). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Laver, J. (1980). *The phonetic description of voice quality*. Cambridge University Press.
- Maas, E., Robin, D. A., Austermann Hula, S. N., Freedman, S. E., Wulf, G., Ballard, K. J., & Schmidt, R. A. (2008). Principles of motor learning in treatment of motor speech disorders. *American Journal of Speech-Language Pathology*, 17(3), 277–298. [https://doi.org/10.1044/1058-0360\(2008/025\)](https://doi.org/10.1044/1058-0360(2008/025))
- Masapollo, M., & Nittrouer, S. (2023). Interarticulator speech coordination: Timing is of the essence. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 66(3), 901-915. https://doi.org/10.1044/2022_JSLHR-22-00594
- Mays, K. A., & Stone, M. (2011). Characterization of mandibular movement during speech in the presence of oral articulatory perturbation. *Archives of Oral Biology*, 56(5), 474–482. <https://doi.org/10.1016/j.archoralbio.2010.11.002>
- Miller, R. (1996). *The structure of singing: System and art in vocal technique*. Schirmer.Books. New York: A Division on Macmillan, Inc. pp. 76,77,81,85,93,96,97
- Miller, R. (1977). *English, French, German, and Italian techniques of singing: A study in national tonal preferences and how they relate to functional efficiency*. Scarecrow Press.
- Myers, B. R., & Finnegan, E. M. (2015). The effects of articulation on the perceived loudness of the projected voice. *Journal of Voice*, 29(3), 390-e9. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2014.07.022>
- Okur, S. (2008). *Diksiyon, güzel ve etkili konuşma sanatı*. İstanbul: Lamia Yayınları.
- Ömür, M. (2001). *Sesin peşinde*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Perkell, J. S. (2012). Movement goals and feedback and feedforward control mechanisms in speech production. *Journal of Neurolinguistics*, 25(5), 382–407. <https://doi.org/10.1016/j.jneuroling.2010.02.011>
- Sabar, G. (2008). *Sesimiz*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sazak, N. (2002). Ses eğitiminde artikülasyon mekaniği. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(4), 99–115.
- Sundberg, J. (1987). *The science of the singing voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.

- Stavness, I., Nazari, M. A., Perrier, P., Demolin, D., & Payan, Y. (2013). A biomechanical modeling study of the effects of the orbicularis oris muscle and jaw posture on lip shape. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 56(3), 878-890.
- Şenbay, Nüzhet. (2009). *Söz ve diksiyon sanatı*. (25. bs.).Yapı Kredi Yayınları.
- Toker, S., Sevinç, S., & Yiğit, V. B. Ö. (2018). Tekerlemelerin ses eğitiminde artikülasyona etkisi. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 3(1), 321-336.bcb
- Töreyin, A. M. (2008). *Ses eğitimi: Temel kavramlar–ilkeler–yöntemler*. Ankara: Sözkese Matbaacılık.
- Tuller, B., Harris, K. S., & Gross, D. (1981). Electromyographic study of the jaw musculature during speech. *Journal of Phonetics*, 9(2), 175–188.
- Vural, B. (2005). *Doğru ve güzel konuşma sanatı*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Zeren, Ayhan. (2007). *Müzik fiziği*.İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Zhang, Z. (2016). Mechanics of human voice production and control. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 140(4), 2614–2635.

BÖLÜM 6

ÇOK YÖNLÜ BİR KADIN MUSİKİŞİNAS: LAİKA KARABEY

Sevinç KAYA¹, Nesibe Özgül TURGAY²

¹ YL Mezunu. KOÜ- Türk Müziği ABD, Orcid ID: 0009-008-7203-1312.

² Profesör, KOÜ – Türk Müziği ABD, Orcid ID:0000-0002-4876-1509.

Makam müziğı tarihi hakkındaki çalışmaları çoğunlukla büyük besteciler, saray kurumları ve erkek merkezli aktarım ağıları üzerinden yazıldığı, kadın müzisyenlerin Cumhuriyete kadar çoğu kez görünmez olduğunu söylemek mümkündür. Tarih çalışmalarında daha çok Osmanlı saray müziğı, meşk zincirleri, nota koleksiyonları, bestekâr biyografileri ve Enderun, Mevlevihane, Darülelhan, Konservatuvar gibi eğitim kurumlarının kurumsal dönüşümü üzerine yapıldığı göze çarpar. Bu çizgide yazılan temel eserlerde Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, Sadeddin Nüzhet Ergun, Yılmaz Öztuna v.b. gibi isimlerin çalışmaları sayesinde repertuvarın kayıt altına alındığı, besteciler kronolojik olarak tespiti ve nazari çalışmalar ortaya konmuş olsa da çoğu kez kadınların üretimi sistematik olarak dışarıda kalmıştır. Cumhuriyete kadar, kadınların kendi aralarında yarattığı meşk geleneğı, sözlü aktarım, harem repertuarı ve ev içi müzik üretimi yeterince belirlenememiştir. Osmanlı müzik tarihindeki kadınlara dair kayıtlar çoğunlukla harem defterleri, saray kayıtları, seyahatnameler, minyatürler ve hatıratlar üzerinden okunmuştur.

Cumhuriyet sonrası dönemde kadının çoğu zaman modernleşmenin sembolü olarak yer almasıyla ve Türk makam müziğı alanındaki araştırmalarda hikâyeci ve öğretici tarih yazımından ziyade araştırmacı tarih yazımına yönelik tarih yazımı çalışmaları Türk müziğı tarihi yazımında arşiv temelli kadın biyografileri hakkındaki çalışmaları bu yeni bakış açıları kazandırmıştır. Bestekâr ve hatırat yazarı Leyla Saz (1925)¹, Atatürk'ün sevdiği ve Cumhuriyet'in ideal kadın sanatçıları Müzeyyen Senar² ve Safiye Ayla³, Melahat Pars⁴, Hamiyet Yüceses ve günümüze dek Nesrin Sipahi, İnci Çayırılı gibi musikişinaslarla ilgili çalışmaların artışına etki etmiştir.

Tanbur icracısı, eğitimci, araştırmacı olan *Laika Karabey*'i ele alan bu çalışma, bir musikişinas olarak Karabey'in icra, teori, pedagoji ve toplumsal cinsiyet bağlamında çok katmanlı musikişinas kimliğini literatürde karşılık bulan yaklaşımlar ile gözler önüne sermeyi hedeflemektedir. Çalışma döneminde önemli etkiler bırakan tanburi Laika Karabey'in geniş bir perspektifte ele alınması bakımından önemlidir. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması kullanılmıştır. Karabey ve dönemi hakkındaki veriler sistematik bir biçimde

¹ Saz, L. (2000). *Harem'in iç yüzü*. Arba Yayınları.

² Senar, M. (2005). *Cumhuriyet'in divası: Anılar*. İstanbul, Türkiye: Doğan Kitap.

³ Ayla, S. (1986). *Safiye Ayla: Hatıralar*. Milliyet Yayınları.

⁴ Öztürk, O. M. (2014). Cumhuriyet dönemi Türk müziğinde kadın besteciler. *Müzik ve Bilim Dergisi*, 3(2), 44–61.

ele alınarak bulgular tartışmaya açılmış; yapılan analizler ışığında sonuçlar oluşturulmuştur. Çalışma Türkçe kaynaklarla sınırlandırılmıştır.

Toplumsal Cinsiyet Bakımından Türk Müziğinde Tarihsel Zemin

Osmanlı müzik geleneğinde erkeklere müzik eğitimi Enderun⁵'da kadınlara ise haremde eğitim verilir; aynı zamanda musikiye meraklı ve yetenekli kadınlar dönemin en iyi öğretmenlerinin evlerine ders almaları için gönderilirlerdi. Aldıkları eğitim sayesinde genç kadınları ve öğrencileri yönetebilme becerisi kazanan bu musikişinas kadınlardan özellikle enstrüman çalanlara “kalfa” unvanı verilerek, sarayda eğitim vermenin dışında varlıklı ailelere, rütbesi yüksek bürokratlara ve eğitilmiş sınıf tabir edilen kişilere de kendi konutlarında ders vermelerine müsaade edilirdi. Osmanlı müziğine hizmet eden bu müzisyen kadınlar arasından ünlü besteciler, şarkıcılar ve çalgıcılar öğrencilerine verdikleri eğitimlerle görünür olmaya başladılar. Sınırlı kaynakların olduğu Osmanlı Dönemi, kadınlarla ilgili yazılı metinler ve bu metinleri tamamlayan görsellerle geçerliliğini sunmaktadır. Yazılı olan belgelerin Osmanlı'nın ilk döneminden 19. yüzyıla dek yerli ve yabancıların yazdıkları seyahat kitapları, günlükler, minyatürler, litografiler⁶, gravürler⁷, portreler, resimler, fotoğraflar ve kartpostallar olarak karşımıza çıkmaktadır (Beşiroğlu, 2019, s.23-38). Erkek egemen icra geleneğinde her ne kadar kadın müzisyenlerin varlığı bilinse de görünür olmadıkları ve müzik tarihi yazımında kadınlara yer verilmediği ve isimlerinin kayıt altına alınamadığı düşünülebilir. Musikişinas kadınlar içinde müzik tarihinde bilinen ilk kadın bestecinin Evcârâ Makamında bir peşrevi ve saz semaisi ile tanınan Dilhayat⁸ (1710-1780) olduğu düşünülmektedir. 19.yüzyılda Batılılaşma hareketleriyle birlikte sarayda piyano dersleri verilmeye başlandığında bu eğitimin ilk özel piyano derslerine katılan ismi Leylâ (Saz) Hanım (1850-1936) olmuştur. Dönemin en dikkat çeken isimlerinden biri olan Leyla Hanım; besteci, icracı aynı zamanda ediptir. Dürr-i Nigâr Hanım, Arife Kadriye Sultan (1895-1933), Fehime Sultan (1875-1929), Fatma Nuri Hanım (?-1925), Gevheri (Osmanoğlu) Sultan (1904-1980), Hatice Sultan (1870-1938) gibi isimler

⁵ Enderûn, Topkapı Sarayı'nda Bâbüssâde ve bugünkü Gülhane Parkı'na açılan büyük kapı arasında kalan “Üçüncü Avlu, Dördüncü Avlu, Beşinci Avlu” arasında bulunan binaların tümüne verilen isimdir. Aslında bu okul sarayın selamlığının bir bölümü idi. Osmanlı pâdişahlarının günlük hayatının büyük bölümü Enderûn ve Birun içinde geçerdi (M.N. Özalp, 2000, C.1, s.26-27).

⁶ Litografi, TDK'ye göre kireç taşı üzerine (litografya taşı) yağlı mürekkeple çizilmiş şekil ve yazıların basım sanatı. <https://sozluk.gov.tr/?ara=litografya> Erişim Tarihi:13/05/2026

⁷ Gravür, TDK'ye göre ağaç, taş veya metal bir levhanın oyularak işlenmesi ve bu levha üzerindeki desenin bir yüzeye (genellikle kâğıda) basılması sanatıdır. <https://sozluk.gov.tr/?ara=grav%C3%BCr> Erişim Tarihi:13/05/2026

⁸ Arş.Gör. Harun Korkmaz tarafından yapılan *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu* YL tez çalışmasında (İÜ) yazma eser kaynaklarında “Dilhayat Kalfa” değil sadece “Dilhayat” ismiyle bir bestekârın varlığı görülmektedir. <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TEZ/52277.pdf>

Osmanlı döneminde yaşamış diğer kadın müzisyenler arasında yer almaktadır (Beşiroğlu, 2019, s. 45,47,49). Kamusal alanda kadın musikişinasların tanınması İstanbul Radyosu'nun kuruluşu ile daha görünür olmuştur. Tanburi Laika Karabey İstanbul Radyosu'nun ilk sanatçıları olan Hanende Hadiye Hanım, Hanende Nezahat Hanım, Hanende Nebile Hanım, Hanende Hikmet Hanım, Udi Hayriye Hanım ile Radyo'da birlikte görev alan ilk kadın musikişinaslardır. Erkek egemen icra geleneğinde Osmanlıdan Cumhuriyete geçişte musiki çevrelerinde görünür olan ilk kadın tanburi olan Karabey, döneminde yaptığı çalışmalarıyla da kadın kimliği bağlamında musiki camiasındaki rolü ile öncü kimliği ile oldukça müstesna bir şahsiyettir.

Laika Karabey'in Hayatı

Laika Karabey 29 Eylül 1908 yılında babası Didarzâde Albay Tahsin Bey'in görev yaptığı Yemen'in Asir bölgesinde dünyaya geldi. Tahsin Bey Yemen muhasarasında görevli olduğu için ailece uzun yıllar Arap Yarımadası'nda yaşadılar. Birinci Dünya Harbi sırasında okuduğu Fransız Okulu kapanınca, İstanbul'da Mithat Paşa Okulu'na devam etti (Taşan, 2000, s.103).

Karabey, Balkan ve İstiklal Savaşı'nda on yıl cephelerde savaşan, Mektebi Sultanide okuduktan sonra Hukuk Fakültesinde okumuş ve doktora yapmış olan eşi Emin Arifi Karabey (1885-1957) ile 1929 yılında hayatını birleştirdi ve 1930 yılında Filiz⁹ adını verdikleri kızları dünyaya geldi. O yıllarda Kadıköy Mısırlıoğlu'nda Süreyya Paşa Apartmanında dört katlı bahçeli bir evde, yardımcıları Salih Ağa, eşi, kızı ve annesiyle birlikte yaşayan Laika Hanım, evinin üst katında yüzlerce kanarya ve flurya kuşunu besler, bazen de onlara tanbur çalardı (Ofloğlu, 2008, s.9-19). (bkz. Şekil 1)



Şekil 1. Laika Karabey (1908-1989)¹⁰

1938 yılında kızı Filiz'i Nişantaşı İlkokuluna yazdırmak ve Büyük Postane 'de yayın yapan İstanbul Radyosu'nda görevine devam etmek isteyen Laika Hanım, Kurtuluş'ta iki katlı bir ev

⁹31 Temmuz 1962 yılında tiyatro sanatçısı Mücap Ofloğlu ile evlenen Filiz Karabey Türk edebiyatı ve tiyatrosuna çevirileri ile büyük katkı sağlamış önemli bir çevirmen, yazar ve akademisyendi.

¹⁰İBB Kitaplığı Laika Karabey Evrak Kataloğu, İstanbul, 2005: s. 376.

satın alarak Avrupa yakasına taşındı (Ofloğlu, 2008, s.18). *Laika Karabey*'in müzikle ilk tanışması evde kanun çalan annesi Cedide Hanımın ezgileriyle başladı. Babasını küçük yaşta kaybeden Karabey, annesi Cedide Hanım ile İstanbul'a geldi (Taşan, 2000, s.103).

Babasını kaybetmenin verdiği bunalım dolayısıyla doktorların tavsiyesi üzerine müzik hayatına küçük yaşta başladı. Annesi Cedide Hanım ile kayıt yaptırmak için gittikleri Darülbedayi'de piyano ve keman sınıflarında yer olmayınca, o dönem müdür olan Ali Rıfat Çağatay (1867-1935), Karabey'in Tanburi Cemil Bey (1873-1916)'den tanbur dersleri almasına aracı oldu. *Tanburi Cemil Bey'in son öğrencisi* olarak kabul edilen ve daha 8 yaşında olan *Karabey*, hocasının Vasil Usta¹¹'ya yaptırdığı minik tanbur ile derslere başladı (Taşan, 2000, s.103). (bkz. Şekil 2)



Şekil 2. Tanburi Cemil Bey (1873-1916)¹²

Ancak Cemil Bey'in birkaç ay içinde vefat etmesi üzerine müzisyen olan annesi Cedide Hanım ile çalışmaya devam etti (Karlıklı, 2019, s.96). *Karabey*, Cedide Hanım'ın, Darülbedayi 'de müzik öğretmeni olan Leon Hancıyan ile yaptıkları konuşma üzerine

1920 yılında Kadıköy'de açılan, Kadıköy'de Şark Musiki Cemiyetindeki derslere katıldı. Rauf Yekta Bey, Refik Fersan, Münir Nurettin Selçuk, Udi Nevres Bey, Hafız Yusuf ve daha birçok değerli müzisyenin olduğu bu dernekte eğitimlerini aralıksız sürdüren *Karabey*; Hüseyin Sadettin Arel'den Edebiyat, Nazariyat, Farsça ve Armoni, Ahmet Irsoy'dan usûl, Rauf Yekta Bey, Rahmi Bey ve Leon Hancıyan'dan musiki dersleri aldı. Tanburi Cemil Bey'in hem öğrencisi hem de yeğeni olan Tanburi Hikmet Bey (1890-1923 (bkz. Şekil 3) ile tanbur derslerine burada devam eden *Laika Karabey*, cemiyetin ilk konseri olan *Cemil Konserine* de tanbur sanatçısı olarak katıldı. (Özalp, 2000, s.313; Sayan, 1982, s.14).

¹¹Tanburi Özer Özel ile yapılan röportajda Laika Karabey'e hediye edilen bu tanburun Onnik Usta'ya yapıldığı söylenmektedir. YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Kişisel Görüşme Tarihi=01/07/2025.

¹² M. Nazmi Özalp, Türk Musikisi Ansiklopedisi, s. 144.



Şekil 3. Tanburi Hikmet Bey (1890-1923)¹³

Bu bölümde Karabey'i çeşitli kurumlarda sürdürdüğü eğitimlik hayatı, tanbur sanatkarlığı, bestekârlığı dışında farklı türlerde gerçekleştirdiği yazarlık çalışmaları başta olmak üzere, yayımlanmış/yayımlanmamış kitapları ve yurtdışı konferans-resitalleri ile döneminin çok yönlü musikişinası olarak öne çıkaran çok yönlü çalışmaları bulgularıyla birlikte tartışmaya açılacaktır.

EĞİTMENLİK HAYATI

Laika Karabey, 1923-1962 yılları arasında Üsküdar Amerikan Lisesinde başladığı eğitimcilik hayatına sırasıyla İstanbul Konservatuvarı Türk Müziği İcra Heyeti, İleri Türk Musikisi Derneği ve Konservatuvarı'nda sürdürmüştür. Laika Karabey, Üsküdar Amerikan Kız Kolejinde 12 yıl Türkçe, tarih, coğrafya ve yurt bilgisi dersleri verdi. Ardından Saint Michel Fransız Erkek Lisesi'nde, Rum ve Ermeni okullarında müzik öğretmenliği yaptı. *İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müziği İcra Heyetinde* görev alınca 1924 yılında öğretmenlikten ayrılmak zorunda kalan Karabey, kuruluşundan itibaren İstanbul Radyosu'nda tanbur icracılığının yanı sıra *Muhterem Hocam*, *Aziz Hocam* sözleriyle hitap ettiği hukukçu ve müzikolog olan Konservatuvar Başkanı H. Sadettin Arel'in nazariyat derslerine katıldı. Bir yıl sonra asistanlık sınavını kazanan Karabey, H. Sadettin Arel'in asistanı oldu ve 1943-1948 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda 5 yıl süreyle nazariyat dersi verdi (Uçar ve Gül, 2005, s.XI). (bkz.Şekil 4)

¹³ Özalp, M. N. (2000), Türk Musikisi Ansiklopedisi, s.216.



Şekil 4. Hüseyin Sadettin Arel (soldan dördüncü), Laika Karabey (orta sıra soldan dördüncü) ve Musikişinaslar¹⁴.

Hocası H. Sadettin Arel'in 1948 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndan istifasının ardından kısa bir süre sonra *Laika Karabey*'in kadrosu da lağvedildi. Aynı yıl H. Sadettin Arel ile kurdukları *İleri Türk Musikisi Derneği ve Konservatuvarında* Arel'in yardımcılığını yapan Karabey; nazariyat, tanbur, armoni dersleri veren ve koroyu yöneten *ilk kadın koro şefi* ünvanını burada aldı (Uçar ve Gül,2005, s.9-Çabuk, 2021, s.471).

Ayrıca Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel'in temelini attıkları Türk Müziği teorisini benimseyen ve bu teoriyi eğitim verdiği öğrencilerine yayan *ilk Türk kadın teorisyendir*¹⁵. (bkz. Şekil 5) Karabey, 1976 yılında kuruluşu için çok emek verdiği Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda da görev almıştır (Uçar ve Gül, 2005, s.9).



Şekil 5. Laika Karabey (sahnedeki sağ başta) ve Öğrencilerinin Çalışmaları¹⁶

6 Mayıs 1927 tarihinde programlı ve düzenli yayınlara başlayan *İstanbul Radyosu*'nda yapılmıştır. Cumhuriyet tarihinin ilk Radyosu olan İstanbul Radyosu'nun Haziran ayında Türk Müziği yayınları, Radyonun Alaturka Mûsikî Saz Heyeti tarafından (Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsikî Heyeti) icra edilmekle birlikte zaman zaman tanbur ve yaylı tanbur soloları Mesud Cemil Bey (Tel) ve ney soloları Neyzen Tevfik Bey tarafından yayınlanmaya devam

¹⁴ Haydar Sanal'ın hazırladığı "Hüseyin Sadettin Arel" makalesinden alınmıştır (TDV İslam Ansiklopedisi, C.3, s.352-354).

¹⁵ İBB Kitaplığı Laika Karabey Evrak Kataloğu, 2005, s. IX.

¹⁶ İBB Kitaplığı Laika Karabey Evrak Kataloğu, 2005, s. 380.

etmiştir. Bununla birlikte; Dürri Bey (tanbur), Hafız Kâmi Efendi (hanende), hanende Hafız Kemal Efendi, hanende Hafız Sadettin Efendi, kemani Nubar Efendi, Mustafa Bey (keman ve rebap), hanende Hadiye Hanım, hanende Nezahat Hanım, hanende Nebile Hanım, hanende Hikmet Hanım ve udi Hayriye Hanım'ın aralarında olduğu değerli isimlerin yer aldığı kadroda Karabey *ilk kadın tanburi* olarak görev almıştır (Deniz, 2019, S.14, s.80). (bkz. Şekil 6)



Şekil 6. Laika Karabey'in Tanbur İcrası¹⁷

Karabey, tanbur icracılığını öncelikle İstanbul Radyosu'nda tanbur sanatçısı olarak Haziran 1927'de gerçekleştirmiştir. Laika Karabey ile 1987 yılında radyoda tanışma imkânına sahip olan Hakan Talu:

Laika Karabey ile 1987 senesinde İstanbul radyosuna girdiğimde tanıştım ve iki yıl klasik koroda beraber tanbur çaldım. Biz radyoda koroda da beraber tanbur çaldık sene 1987/88. Koroda sadece tanbur çalardı ama klasik eserlerde yanlışlık varsa şefe müdahale ederdi, özellikle saz eserlerine...

şeklinde Çabuk¹⁸'a verdiği sözlü ifadelerden Karabey'in ölümünden 1 sene öncesine kadar Radyo'da tanbur icrasına devam ettiği sonucuna varılabilir. Yaşayan'ın'a göre Laika Karabey'in taksimlerinde kullandığı icrasını belirleyen tekniği oluşturan süsleme elemanları: *çift mızrap, çarpma, sessiz çarpma, glissando, portamento, staccato* ve *üçleme tartım* olarak anılan triole olarak kullanılan nota dışı farklılıklardır (Yaşayan, 2022, s.1185-1187). Laika Karabey'in günümüze ulaşan ses-video kaynaklarından^{19(bkz)} biri olan Hüseyin Sadettin Arel'e ait Uzzal makamında bestelenmiş oyun havası *Oyuncu Kız* adlı eserdir. Karabey'in bu eseri tanbur ile icrasında üslubu doğrudan etkileyen; *çift mızrap, çarpma* ve *sessiz çarpma* süsleme elemanlarını kullandığı derin bir dinleme yapıldığında tespit edilebilmektedir. Ayrıca, icrasında yakaladığı tını ve diğer sazlarla olan uyumu dikkat çekicidir. Sazına olan hâkimiyeti ve öncü icrası Karabey'in *eşlik üslubunu* koruyan yönünü de oldukça belirgin kılmaktadır.

¹⁷ İBB Kitaplığı Laika Karabey Evrak Kataloğu, 2005, s.379.

¹⁸ Çabuk, C.Ü. "Laika Karabey'in Sanatçı Kişiliği ve Besteci Kimliği Bağlamında Türk Musikisine Katkıları", 2021, C14, s.472.

¹⁹ <https://youtu.be/Ke6DSgwJf5o?si=XX2WUG1qHuKNYEO3> Erişim Tarihi:13/05/2026.

LAİKA KARABEY'İN BESTEKÂRLIK ÇALIŞMALARI

Bestekârlık bakımından hocası Hüseyin Sadettin Arel'den ve dönemin usta bestekârlarından aldığı eğitim doğrultusunda şarkı, türkü, peşrev, saz eseri, ilahi gibi formlarda yapmış olduğu eserlerle besteci kimliğini de ortaya koyan Karabey, çok yönlü kadın figür olarak Türk makam müziğindeki yerini bu alanda da göstermiştir. Uşşak, Hicaz, Kürdilihicazkâr, Yegâh, Rast, Şehnaz, Nihavend, Segâh, Hicaz Humayûn, Karcıgar, Sabâ, Suzidil, Şehnaz Buselik makamlarında bestelediği ve notaları İBB Kitaplığı Laika Karabey Özel Arşivinde kendi el yazısıyla yazılı notaları yer alan 20 eseri şunlardır:

- Acem Aşiran Saz Eseri
- Hicaz Peşrev
- Hicaz Şarkı Aşka âşık olmuştum ateşlerde yanan gönlüm
- Hicaz Humayun Şarkı Bir bade olsa lezzeti sevdaya benzese
- Hümayun Saz Semaisi
- Hümayun Şarkı Akşamlar ufuktan süzülüp gittiği andır
- Hüseyini Türkü Bursa'nın ufak tefek taşları
- Hüzzam Şarkı Eflaki tutan nağme değil âh u eninim
- Karcıgar Şarkı Seraba kaplamış kasvet cihani
- Kürdi'li Hicazkâr Şarkı Nice yıllar çekerek hicrimi tak-i mecal
- Nihavend Şarkı Sevdim seni ruhum gibi sevgili yarım
- Rast Şarkı Gideyim semt-i yâre vuslata davet edeyim
- Sabâ Peşrev
- Segâh Ölmek kaderde var yaşayıp köhnemek lazım
- Suz-i Dil Peşrev
- Şehnaz Şarkı Vefa şevkat güzelliikle zerafet
- Şehnaz Buselik Saz Semaisi
- Uşşak Şarkı Harimi vuslatından ayrılırken başlıyor hicran
- Yegâh Şarkı Eyvah ne yer ne yar kaldı
- Zavil Peşrev

Karabey'in ilk bestelediği eserin Karcıgar makamında *Seraba Kaplamış Kasvet Cihani* ²⁰ olduğu, diğer bestelediği eserler incelendiğinde form bakımından 20 eserin 11'inin Şarkı, 7'sinin saz eseri formlarından peşrev ve saz semaisi, 1'inin türkü formunda bestelendiği görülür. Diğer eseri Segâh makamındaki *Ölmek kaderde var yaşayıp köhnemek lazım* adlı bestesi için evrak katalogunda bir form bilgisi belirtilmemiştir.

YAZARLIK ÇALIŞMALARI

Laika Karabey'i çağdaşlarından ayıran başlıca özelliklerden biri, eğitimcilik ve icracılık kimliğinin yanı sıra müzik alanında farklı konu ve türlerde kaleme aldığı yazılarıdır. Karabey, makalelerinde ele aldığı eser ve konuları nesnel bir bakış açısıyla inceleyerek, bu çalışmaların Türk musikisi literatüründeki yerini, değerini ve alana sağladığı katkıları ortaya koymayı hedeflemiştir. İçerik, yöntem ve üslup bakımından değerlendirildiğinde, söz konusu yazıların

²⁰ Taşan, T. (2000), Kadın Besteciler, s.105.

eleştirel makale niteliği taşıdığı ve dönemin yayıncılık anlayışı içerisinde akademik bir yaklaşımı yansıttığı söylenebilir. Kültür ve sanat yayınları arasında Türk makam müziğinde az sayıda olduğu bilinen Karabey'in üstün gayretlerle yazar ve dergi editörü olarak görev aldığı mecmua ve dergiler aşağıda tartışılacaktır:

Cumhuriyet Döneminin süreli yayınları arasında en uzun soluklu yayın yapan müzik dergilerinden olan *Musiki Mecmuası*²¹, 1 Mart 1948 yılında Hüseyin Sadettin Arel tarafından yayımlanmaya başlamıştır. Türk müzik kültürünün gelişimine katkı sağlamak amacıyla yayımlanmaya başlayan mecmua, ilk sayılarında Türk müziğinin yanı sıra Batı müziği ile ilgili makalelere yer verse de ilerleyen sayılarda tamamen Türk müziği makaleleri yayımlamaya başlamıştır. 1948 yılından 1962 yılına kadar *İçindekiler* kısmının yer almadığı mecmuada; Okuyucularla Açık Haberleşme, Konuşma Köşesi, Türk Musikisi Nazariyatı ve Ders Notları, Şiirler ve Notalar, Nazari Musiki Yazıları bölümleri yer almaktaydı (Şenzybek, 2022, s. 363-371).

Musiki Mecmuası, Türk musikisi müzikolojisi dergisidir ve dönemin önde gelen hoca ve araştırmacıları olan H.Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi, *Laika Karabey*, Hakkı Süha Gezgin, Cemal Reşit Rey, Sadi Yaver Ataman, Yılmaz Öztuna, Kemal Emin Bara, İsmail Baha Süreksan, Ethem Ruhi Üngör, Halil Can, Ercümen Berber, Gültekin Oransay, Karl Signell, Kurt Reinhard, Mes'ud Cemil, Ali Rıza Avni, Ayhan Zeren, Cinuçen Tanrıkorur ve Cahit Öney gibi şahsiyetler makaleleri ile katkı sağlamışlardır (Kaçar, 2018, s.56-57). (bkz Şekil 7)



Şekil 7. Musiki Mecmuası Ağustos 1959 No:138 (arka kapak sayfası).

1948-1962 yılları arasında hiç ara vermeden çıkardığı Musiki Mecmuası'nın editörlüğünü yapan Laika Karabey, mecmuanın *ilk kadın editörü* olması dışında dergide çok sayıda makale

²¹ Türk ve Batı musikisi tarihi, makamlar, usuller, formlar, musikinin fiziki ve edebi yönleri, ses sistemleri, çalgılar, biyografi, bibliyografya; klasik, dini, askeri musikiyle, halk musikisi ve folklor gibi konular etrafında şekillenen mecmuanın içeriği haber-aktüalite, röportaj, anket, tenkit ve polemiklerle desteklenip zaman zaman fotoğraflarla da zenginleştirilmiştir (TDV İslam Ansiklopedisi, 2020, Ankara, C.31. s.264). Musiki Mecmuası Hüseyin Sadettin Arel'in görüşleri doğrultusunda çıkarılsa da Arel yönetiminde yer almamış, derginin yazı işleri müdürlüğünü sırasıyla; A. İhsan Tayşılı, *Laika Karabey*, Emin Karabey, Feridun Darbaz, Etem Ruhi Üngör, Mehmet Güntekin, Özgür Tarhan yapmıştır (Özcan, 2012, s.264).

de yazmıştır. Laika Karabey'in Musiki Mecmuasında yer alan yazılarının konuları hakkında Şenzeybek'in tespiti ise şöyledir:

1948 yılında sadece Konuşma Köşesi, 1958 yılının Ağustos ve Eylül ayı sayılarında Seyahat Mektupları-3 başlıklı Amerika seyahat anıları, 1959 yılı Eylül ayı sayısında Konuşma Köşesinde eleştiri ağırlıklı konular, 1960 yılı Eylül ayı sayısında Konuşma Köşesinde Radyolarda İmtihan Meselesi konusu (Radyoya usulsüz alınan radyo sanatçıları ve sınav eleştirisi), 1961 yılı Şubat ayı sayısında ise en çok eleştiri yazıları ile dikkat çeken Karabey'in Konuşma Köşesi dışında Konser Tenkitleri başlıklı yazısında Münir Nurettin Selçuk ve Yahya Kemal Beyatlı anısına yapılan konserleri eleştiri şeklinde sıralanmaktadır (Şenzeybek, 2022, s.368-371).

Türk musikisine hizmetini yazar kimliği ile de sürdürdüğü görülen Karabey, 1950 yılında yayınlanan Musiki Mecmuası'nın bazı sayılarında²² yazmış olduğu Tanbur Metod Defteri'nde yer alan tanbur icra alıştırmaları ve bu alıştırmalara ilişkin bilgileri *Tanbur Kılavuzu* başlığı altında okuyucularıyla paylaşmıştır (Borazan, 2020, s.18). Laika Karabey'in yukarıda listelenen Musiki Mecmuası'ndaki yazılarında, ağırlıklı olarak eleştirel yaklaşımı benimsediği ve makam müziği alanında *ilk eleştiri/kritik yazarı kadın* olarak var olduğu görülmektedir.

Laika Karabey, 1952 yılında *Milliyet Gazetesinin* 2. sayfasındaki köşesinde kaleme aldığı müzik sanatının çeşitli konularını ele alan müzik yazıları şunlardır:

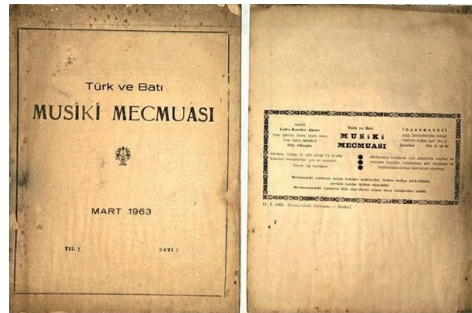
Münir Nurettin Konseri	21.05.1952
Konservatuvar Konseri	26.05.1952
Türk Musikisi Davası	03.06.1952
Türk Musikisi Davası	10.06.1952
Hamparsum Notası	17.06.1952
Türk Musikisi Davası	23.06.1952
Musikimizde Kaydedilen İlerleme	03.07.1952
Radyo Neşriyatı ve Okuyucular	05.07.1952
Türk Musikisi Davası	19.07.1952
Musikimizin Saadet Güneşi	24.07.1952
Konservatuvar Konserleri	12.08.1952
İstanbul Belediye Konservatuvarı	19.08.1952
Konservatuvarın Bugünkü Durumu	19.09.1952
Haremli-Selamlıklı Musiki	27.09.1952
Radyonun Terbiyevi Rolü	10.10.1952
Musiki Âleminde	14.10.1952
İlmi Kurul ile İcra Heyetlerine Dair	21.10.1952
Musikide Neş'e ve Hüzün	28.10.1952
Pek Dikkate Layık Bir Mektup	07.11.1952
Asırlar Boyunca Türk Musikisi	17.11.1952
Mesut Cemil Jübilesi	28.11.1952
Belediye Konservatuvarının Konserleri	02.12.1952

²² Karabey, L. (1950), Musiki Mecmuası, (S.23,24,25,26,27,28,29,30).

Milliyet Gazetesinin 1952 yılında 2. sayfada yer verdiği *Günün Meseleleri*, *Musiki Bahisler*, *Musiki Meseleleri* bölümlerinde Laika Karabey'in musiki üzerine yazdığı yazılarda en çok dikkati çeken başlık *Türk Musikisi Davası* dır. Dönemin müzik eğitim kurumu olan İstanbul Belediye Konservatuvarı'nı ele aldığı yazısında öncelikle yönetiminin değişmesi gerektiğini vurgulayan tenkit yazısında Karabey, yetkin ve tarafsız kişilerin kurumu kurtarabileceğini ve eğitimin kalitesinin artırılmasının yolunun açılmasının ancak bu şekilde olabileceğini ifade etmiştir (Çakmakoglu, 2021, s.1084). Karabey'in yukarıda listelenen köşe yazılarında, Türk makam müziği ile ilgili çeşitli konularda çalıştığı görülmektedir. Çakmakoglu'na göre;

Türk musikisi tarihi, teorik yapısı, icrâ özellikleri, Türk musikisinde çok seslilik, nota yazıları gibi eğitim amaçlı yazdığı yazılarının yanı sıra eleştiri odaklı görünmesine rağmen yine eğitime katkı sunmayı amaçlayan yazıları da döneme damgasını vurmuş niteliktedir. Yazılarının çoğunluğu eleştirel üslup taşıyor gibi görünse de dönemin müzikal yapısı hakkında bilgi vermesi bakımından önem taşımaktadır şeklindedir (Çakmakoglu, 2021, s.1086).

1963 yılının mart ayında ilk sayısını çıkardığı ve 8 sayıdan oluşan *Türk ve Batı Musikisi Mecmuası*, Laika Karabey'in sahip olduğu bir müzik, kültür ve sanat dergisidir. 1962 yılında Musiki Mecmuası'ndaki görevinden istifa eden Karabey, yazılarına kendi mecmuasında 8 ay süresince devam etmiştir (Karabey, *Türk ve Batı Musikisi Mecmuası*, 1963) (bkz. Şekil 8)



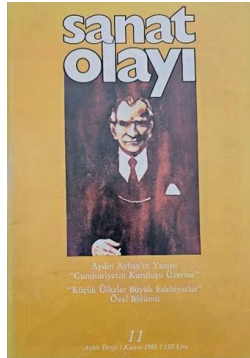
Şekil 8. Türk ve Batı Musikisi Mecmuası.1963.

Laika Karabey'in *Türk ve Batı Musikisi Mecmuası*'nda yazdığı 16 adet yazıların konu başlıkları ise şöyledir:

- Hep Hücüm Mart 1963, S.1, s.4,5,6.
- Vaâdimi Yapıyorum Nisan 1963, S.2, s.37-46.
- Açıklamayı Açıklama Nisan 1963, S.2, s. 56-57.
- Örnek Bir Hareket, Örnek Bir Yazı Nisan 1963, S.2, s. 60-61.
- Tarihî Olaya İlave Nisan 1963, S.2, s. 61-62.
- Büyük Arel'imizi Anarken 1955-1963 Mayıs 1963, S.3, s.68-69.
- Hayırlı Bir Teşebbüs Mayıs 1963, S.3, s.73.
- Musiki Kongresi Mayıs 1963, S.3, s.79.
- Bir İzah ve Millî Sanat Sevgisi Mayıs 1963, S.3, s.82.
- Konser Tenkitleri (Münir Nurettin Selçuk Konseri) Mayıs 1963, S.3, s.85-88.
- Acaba Neden? Mayıs 1963, S.3, s.89-90.
- Müstear Faslı Haziran 1963, S.4, s.106-107.

Konser Tenkidi (Yahya K. Beyatlı'yı Anma Konseri) Haziran 1963, S.4, s.111,114.
Ankara T. M. Sanatçılar Derneğinin İlk Konseri Temmuz 1963, S.5, s.135,136,137.
Sine Keman Nuri Bey Temmuz 1963, S.5, s.148.
Konuşma Köşesi Ağustos 1963, S.5, s.163,164,165,188,189.

Türk ve Batı Musiki Mecmuası'nda yazdığı yazıların içeriklerine bakıldığında ise; eleştirel bakış açısını ağırlıklı olarak dile getirildiği, ayrıca, Türk makam müziği bestekârları ile ilgili biyografilere ve anma konser programları konularına da yer verildiği görülmektedir. Her yazısında eğitmen ve sanatçı kişiliğinin yanı sıra gözlemci yönüyle de dikkati çeken Karabey, seyirci olarak katıldığı etkinlikleri kaleme alarak dönemin konser kültürünü ve sosyal boyutunu gözler önüne sererek yazılarıyla Türk müziği tarihine hizmeti günümüz okuyucularına ulaştırmıştır. Özellikle 1-3-5-10-11-13-14 numaralı yazılarında eleştirel bir üslup kullanan Karabey, diğer çalışmalarında Türk vatandaşlığının ve Türk musikisinin milli bir mesele olduğunu; çalgısal ve sözel icranın, nazariyatın, müzik eğitimi veren kurumların, Türk müziği tarihi ve repertuarının değerini vurgulamayı hiçbir zaman elden bırakmamış ve kalemini Türk musikisine adanmıştır. Laika Karabey, *Sanat Olayı Dergisinde* (bkz. Şekil 9) 1981 yılında yayımlanan tek yazı çalışması 11. sayıda *Türk Musikisi* başlıklı ve Türklerin müziğe verdiği önem ve müziğin günlük yaşamdaki yerinden bahsetmiştir.



Şekil 9. Sanat Olayı Dergisi, 1981, 11. sayının Kapağı²³.

1982 yılının Ekim ayında ilk sayısını çıkaran *Mızrap Dergisi*, müzik, kültür, turizm, aktüalite ve magazin konularının yer aldığı aylık yayımlanan bir dergidir. 1983 yılında yayımlanan dergide *Karabey*'in müzik yazılarında yer alan konu başlıkları aşağıdaki gibidir:

Bir Ödül ve Dr. Nevzat Atlığ, 1983, S.5. s.7,8.
Teşekkürler, 1983, S.6, s.7.
Hüseyin Sadettin Arel, 1983, S.7, s.6,7.
Bir Hoca ve Bir Konser, 1983, S.8. s.7,8,34.
Bir Acı Anım Dernek ve Dergiler, 1983, S.9, s.7.
Beraberce Müzik Öğrenelim, 1983, S.9, s.8,9.
Müziğimize Bir Güneş Doğuyor, 1983, S.10, s.5.
Beraberce Müzik Öğrenelim, 1983, S.10, s.21.
Beraberce Müzik Öğrenelim, 1983, S.11, s.7,8,33.

²³ Sanat Olayı Dergisi, 1981, S.11, s.50-51.

Türk Musikisinin Çilesi, 1983, S.12, s.5,6.
Beraberce Müzik Öğrenelim, 1983, S.12, s.21.

Mısrıp Dergisinde (bkz. Şekil 10) 11 makalesi yayınlanan Karabey'in yazılarının içeriklerine bakıldığında, ağırlıklı olarak müzik eğitimi (8-9-11), biyografi (1-3), konser (1-4) ve kritik-eleştirel konuları içerdiği görülür. ²⁴



Şekil 10. Mızrap Dergisi, 1983.

YAYIMLANMIŞ/ YAYIMLANMAMIŞ KİTAPLARI

Laika Karabey dergilerde yer alan kısa yazılarının yanı sıra kitap mahiyetinde çalışmalar da kaleme almıştır. Bunlardan yayımlanan eseri *Garplı Gözüyle Türk Musikisi* ve diğeri ise yayımlanmayan Tanbur *Metod Defteri* dir.²⁵

Garplı Gözüyle Türk Musikisi kitabında Karabey, Türk Musikisi hakkındaki bilgi ve birikimlerini şöyle aktarır:

Türk musıkisi Türk'ün öz malıdır, başka milletlerden alınmamıştır. Türk musıkisi inkişaf²⁶ kabiliyetini taşır ve Batı musıkisinin bütün unsurları Türk musıkisinin içinde hatta her köşesindedir. Eski Türkler musikiye her millettten çok önem vermişlerdir. Türk musıkisi kasvetli değildir, kullanamıyoruz. Onu ne zaman mektepleştirir, ona ne zaman kendi bünyesinden doğan polifoniği²⁶ tatbik edersek ve yine ne zaman ilimle müheccez²⁷ elemanlar, bestekârlar yetiştirirsek milli sanatımız o zaman hayatına makul adımı atmış olacaktır.

sözleriyle Türk musikisine olan hayranlığını ve musikiye verilmesi gereken önemi belirtmiştir (Karabey,1963, s.55). *Garplı Gözüyle Türk Musikisi* kitabında, (bkz.Şekil 11) Laika Karabey'in Türk musikisinin Batı müziği ile farklı özelliklere sahip olduğunu, yalnızca duygusal ya da

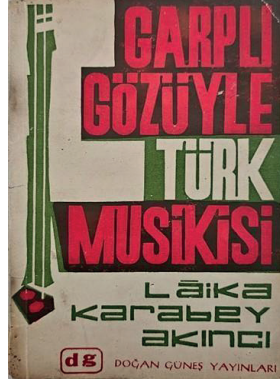
²⁴ Düzyol, S. *Mızrap Dergisinin İncelenmesi* YL Tezi, 2010, s.184.

²⁵ Bu metod defteri bu makalenin 1. yazarı tarafından bir Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmaktadır. ²⁶ TDK'ye göre inkişaf: Gelişme. <https://sozluk.gov.tr/?ara=inki%C5%9Faf> Erişim Tarihi:13/05/2026

²⁶ TDK'ye göre polifonik: Çok Seslilik. <https://sozluk.gov.tr/?ara=polifonik> Erişim Tarihi:13/05/2026

²⁷ Yazarın notu: TDK'ye göre mücehhez:Donanmış.<https://sozluk.gov.tr/?ara=m%C3%BCcehhez> Erişim Tarihi:13/05/2026

kulaktan dolma eski meşk geleneğinden ibaret olmadığını; köklü bir teoriye, makamsal sisteme ve estetik bir icra tekniğine sahip olduğunu vurgular. Özellikle makamsal yapı, usûl, ses sistemi ve doğaçlama anlayışının Batı müziği kriterleriyle değerlendirilmesinin bir hata olduğunu ifade ettiği kitabında; ayrıca Türk musikisinin tarihsel gelişimine, Osmanlı-Saray çevresinin sanat hayatına katkılarına, önemli bestekârlara ve icracılara değinmiştir.



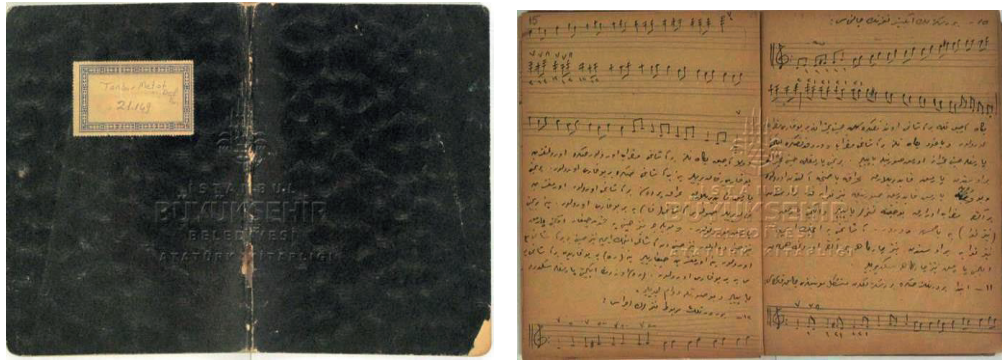
Şekil 11. Garpli Gözüyle Türk Musikisi-Laika Karabey, 1963.

Kitapta konu başlıkları şu şekilde yer almıştır:

Sümerlilerin Musiki Sitemi
Sümer Notası
Sümerlilerin Sazları
Sümerlilerin Musikiyi Kullanma Şekilleri
Türk Musikisinin Tarihine Dair
Türklerin Hayatında Musikinin Rolü
Türk Saz Şairleri Hakkında
Nota Yazısı
Kantemiroğlu Notası
Hamparsum Notası
Türk Musikisinin Başka Milletlerden Alınmadığına Dair
Yunanlılardan İktibas Edilmiştir İddiasına Gelince
Türk Musikisi Bizanslılardan mı Alınmıştır?
Yabancıların Türk Musikisi Hakkında Söyledikleri
Folklor ile Klasik Musiki Münasebetleri
Türk ve Batı Musikisi Sistemleri Mukayesesi

Tanbur Metod Defteri (bkz. Şekil 12) ise Karabey'in kendi el yazısıyla Osmanlıca kaleme aldığı ve Tanbur çalgısının eğitimi için hazırladığı basılmamış bir metod defteridir. Geleneksel meşk sisteminin yazılı metodolojiye dönüşmesine örnek sayılabilecek metod defterinde, öncelikle 1-2 varak numaralı sayfalarda tanburun fiziki yapısından (tanbur teknesinin ve eşiğin şekli), 2-3-4. varak numaralı sayfalarda tel sayısı, malzemesi ve akord düzeninden, 4-5 varak numaralı sayfalarda mızrap tutuş ve vuruş hareketlerinden, 5-6-7-8-9-10-11-12-13. varak numaralı sayfalarda perdeler ve 4'lü-5'li makam dizilerinden (9-10-11. varak numaraları), 13-14-15. varak numaralı sayfalarda mızrabın imal malzemesi, vuruş tekniklerinden, 15'den 45. varak numaraları sayfalarda ise başlangıçtan itibaren ifade edilen tüm bilgi ve tekniklerin uygulamalı

alıştırma ve egzersiz çalışmaları yer almıştır. Sazın performansı sırasında gerçekleştirecek teknikler hakkında (1,2,3,4,5. varak numaralı sayfalar) mızrabın yapısı, şekli ve vuruş tekniklerinin yanı sıra mızrap tutuşu ve vuruş kurallarının da yer aldığı ilerleyen sayfalarda görülür. Tanbur icrası için gerekli temel bilgiler (5,6,7,8,9,10,11,12,13. varak numaralı sayfalar) sistematik biçimde yazılmıştır. Çalgının; tutuş, mızrap kullanımı, parmak pozisyonları (13,14,15. varak numaralı sayfalar) ve egzersizleri (15'ten 45. varak numaralı sayfalar) ile ilgili teknik bilgiler ve alıştırmalar yer almaktadır. Meşk sisteminin geçerli olduğu döneminde tanbur çalgısı hakkında metodolojik bir yaklaşım geliştirme vizyonu ile Karabey'in öğretim metodolojisi denemesi olarak ortaya koyduğu metot ve kullandığı Türkçe terminoloji dikkat çekicidir. (Kaya, 2026, s: 37-38)



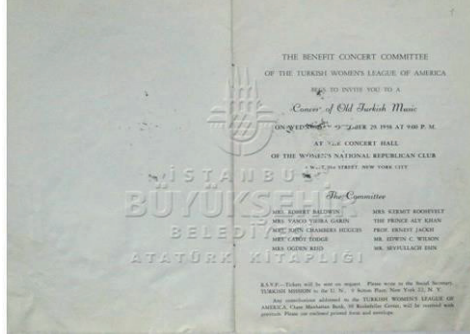
Şekil 12. Laika Karabey'in Kendi El Yazısıyla Yazdığı Tanbur Metod Defteri'nin 149 Nolu Nüshası ve Örnek El Yazısı Notlar.

YURTDIŞI KONFERANSLARI VE TANBUR RESİTALLERİ

Laika Karabey'in editörlük, icracılık, eğitmenlik, şeflik ve radyo sanatçılığı faaliyetlerini kapsayan çok yönlü sanatsal üretimi, yurtdışında, *Amerika Birleşik Devletleri* ve *İngiltere*'de gerçekleştirdiği konferans ve resitallerle birlikte ele alındığında, Türk musikisinin uluslararası alandaki temsiline yönelik bütüncül bir katkı sunduğu görülmektedir.

1957 yılında *Amerikan Müzikolojisi Derneği* tarafından New York'a davet edilen müzisyen ve müzikolog Laika Karabey hem konferans ve resitaller vermiş hem de kızı Filiz Karabey'in mezuniyetine katılmıştır (Ofloğlu, 2008, s.81). New York'ta Halk Kitaplığı'nda ve Columbia Üniversitesinde, Boston Üniversitesi'nde, Indiana Üniversitesi'nde ve Washington'da Kongre Kitaplığı'nda konferans ve resitaller veren Karabey, Türk müziğinin tekniğini anlatıp, tanburu ile örnekler icra etmiştir. Hatta Kongre Kitaplığı'nda Türk Müziği Arşivi düzenlenmiştir. Karabey, New York'ta Birleşmiş Milletler Delegasyonu Başkanı Büyükelçi Seyfullah Esin'in eşi Emel Esin Hanım'ın düzenlediği Birleşmiş Milletler Delegasyonuna biri tanbur resitali diğeri öğrencileri ile yaptığı trio ile iki konser vermiştir. 1958 yılında düzenlenen Birleşmiş

Milletler yıldönümü konserinde, şef Stokovski yönetimindeki orkestra, Adnan Saygun'un *Yunus Emre Orotoryosunu* çalmasının ardından düzenlenen resepsiyona kızı Filiz Karabey ile davet edilen Laika Karabey rica üzerine tanburunu da yanına alarak davete katılmış, Şef Stokovski ile uzun bir süre müzik sohbetinin ardından tanburu ile örnek eserler icra etmiştir (Ofluoğlu, 2008, s.82,83). (bkz. Şekil 13).



Şekil 13. Laika Karabey'in 29 Ekim 1958'de New York'ta verdiği konserine ait program broşürü²⁸

Amerikadan sonra *Londra BBC Radyosunda* (bkz. Şekil 14) bir tanbur resitali veren (20 Ekim 1971, Cumhuriyet Gazetesi) Karabey, Amerika'da *The System of Turkish Music and Points in Common With Western Music* başlıklı sunumunda Türk ve Batı müziği sistemlerini karşılaştırır, Türk müziği teori tarihini anlattığı bu çalışmasında Abdülkadir Meragi gibi müzik bilginlerinin kısa biyografisi ve eserlerine yer verir. Bir diğer bölümde Türk tarihinde müziğin öneminden bahsederken eski Türklerde kadın ve erkeğin birarada performans sergilediği ritüellerden örnekler vermiştir. Dini müzik başlığı altında hazırlandığı son bölümde ise Mevlâna Celaleddin-i Rumi, Hacı Bektaş gibi tasavvuf geleneği temsilcileriyle Mevlevi ve Bektaşî müzik geleneklerini aktarmıştır. Bu bölümde tevşih, ilahi, şugul, durak, Bektaşî (nefes), Mevlevi ayini, Naat ve Mi'raciye olmak üzere dini müziği 8 unsur üzerinden açıklamıştır.²⁹



Şekil 14. Laika Karabey'in Londra BBC Radyosundaki Fotoğrafı³⁰

²⁸ Atatürk Kitaplığı, Laika Karabey Koleksiyonu, A27.

²⁹ AKM Kitaplığı, Laika Karabey Koleksiyonu/ Çak, Müziğimizin Yüzleri, s.51.

³⁰ İBB Kitaplığı, Laika Karabey Evrak Kataloğu, 2005, s.381.

Türk Müziğinin çok sesli olabileceğini savunan Karabey, *Ancak çok sesli eser yazmak bir eğitim işidir. Bunu yapmak için armoni, kontrpuan, füğ, kanon, enstrümantasyon, orkestrasyon ve kompozisyon bilgilerine ihtiyaç vardır* ifadesiyle eski eserlerimizin birer abide olduğu için el sürülmemesi gerektiğini, bunların gençlerimize ders kitabı sayılabileceğini söylemiştir (Karabey, 27-11-1984, Gazete Haberi). Karabey, hocası Arel'in Çoksesli Türk Müziği için şu görüşlerini paylaşır:

Zinhar köçekçeleri alıp çok sesli yapmak, 'Fincanı taştan oyarlar' gibi halkın bağrından seslenen türküyü prozodi hataları ile çok sesli söylemek, hele klasik parçalar için el sürülmez, kendi tavrı ile okunup çalınır, onlar birer abidedir. derdi şeklinde ifade etmiştir (Karabey, Mızrap, 1983, C.7, s. 7).

Cumhuriyetin kuruluş ve inşa sürecine tanıklık eden Karabey, yaşadığı dönemde tanbur icracısı, eğitimci, koro şefi, çeşitli türlerde yazılarıyla kadın musikişinaslar arasında öncü kimliğiyle yer almıştır. Dönemine ışık tutan yazılarından Türk makam müziğine sahip çıkan ve adanmış bir hayatın figürü olan Karabey, 21 Aralık 1989 tarihinde İstanbul'daki evinde vefat etti³¹.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmada kapsamlı bir biyografi ile ele alınan Karabey'in İstanbul Radyosu'nda ilk kadın tanbur icracısı, İleri Türk Musikisi Derneği ve Konservatuvarı'nda ilk kadın koro şefi, nazariyatçı, Musiki Mecmuası'nda ilk kadın editör ve döneminin ilk kadın tanbur metod yazarı kimlikleri ile çok katmanlı ve müzik kültürünü dönüştüren/zenginleştiren bir aktör olduğu görülmektedir. Çalışmanın en önemli sonucu müzik tarihi yazımında kadın katkılarının sistematik biçimde temsil edilmesi Laika Karabey örneği üzerinden ortaya konmasıdır. Karabey özgeçmişinde icra, teori, eğitim ve yayıncılık alanlarında yer alan çok yönlü faaliyetleri ile kadınların müzik alanında yalnızca icracı değil aynı zamanda bilgi ve düşünce üreten özne olabileceğini göstermektedir. Karabey'in yazılarının analizi üzerinden yola çıkarak yapılacak çalışmalarda müzik sosyolojisi açısından dönemin önemli verilerine ulaşılmasının mümkün olabileceği düşünülmektedir.

³¹ İBB Kitaplığı, Laika Karabey Evrak Kataloğu, 2005, s.X.

KAYNAKLAR

- Borazan, Ö.T. (2020). *Mesleki Müzik Öğretimi Lisans Düzeyinde Tanbur Metotlarının Kullanılabilirliğine Yönelik Öğretim Elemanı Görüşlerinin Değerlendirilmesi*. Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Beşiroğlu, Ş.Ş.; Chiti, A.P., Gülün. S. (Ed.). (2019). *Türkiye’de Kadın ve Müzik. Osmanlı Müziğinde Kadınlar*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chiti, A.P., Gülün. S. (Ed.). (2019). *Türkiye’de Kadın ve Müzik. Türkiye’den Kadın Besteciler Sözlüğü*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çabuk, C.Ü. (2021). *Laika Karabey’in Sanatçı Kişiliği ve Besteci Kimliği Bağlamında Türk Musikisine Katkıları*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.
- Çakmakoglu, B. (2021). *1952 Yılında Milliyet Gazetesinde Yer Alan Laika Karabey’e Ait Müzik Yazıları Bibliyografyasının Değerlendirilmesi* (Araştırma Makalesi). Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü. İdil Dergisi.
- Deniz, Ü. (2019). *İstanbul Radyosu’nun İlk Dönemindeki (1927) Müzik Yayınları*. Eurasian Journal of Music and Dance.
- Doğrusöz, D. N., Tokaç, M. S. (2024). *Cumhuriyetin 100.Yılında Müziğimizin Yüzleri*. Çak, E, Ş. Tanburî Laika Karabey’in Hayatı ve Müzikoloji Çalışmaları. AKDITYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzyol, S. (2010). *Mızrap Dergisinin İncelenmesi*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güngör, N. (Ed.). (1986). *Safiye Ayla. Hatıralar*. Milliyet Yayınları.
- Kaçar, G.Y. (Ed.). (2018). *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Dârü’l-Elhân’a Armağan*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Kaya, S. (2026). *Tanburi Laika Karabey ve Tanbur Metot Derterinin Günümüz Türkçesine Çevirisi*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karabey, L. (1950). *Musiki Mecmuası*. Hüsnütabiat Basımevi.
- Karabey, L. (1963). *Türk ve Batı Musiki Mecmuası*. Hüsnütabiat Basımevi.
- Karabey, L. (1983). *Mızrap Dergisi*. Mızrap Yayınevi.
- Karabey, L. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Musikisi*. Doğan Güneş Yayınları.
- Karabey, L. (1981). *Sanat Olayı Dergisi*. *Türk Musikisi*. Karacan Yayınları.
- Karlıklı, S. (2019). *Osmanlı Dönemi Musiki Hayatı ve Dönemin Kadın Tanburi Üzerine Bir Değerlendirme*. Dergipark Akademik. <https://izlik.org/JA54LD93ZC>
- Korkmaz, H. (2014). *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu* (Yüksek Lisans Tezi). <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TEZ/52277.pdf>

- Ofloğlu, F. (2008). *İki Dünya*. Cumhuriyet Kitapları Yayınevi.
- Özalp, M.N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O.M. (2024). *Cumhuriyet Dönemi Türk Müziğinde Kadın Besteciler*: Müzik ve Bilim Dergisi.
- Sayan, E. (1982). *Tanburi Besteci-Hoca Müzikolog Lâika Karabey*. Mızrap Dergisi. Mızrap Yayınevi.
- Şenzybek, M. (2022). Süreli Yayın İncelemesi: 1948-1967 Yılları Arası Musiki Mecmuası. Etnomüzikoloji Dergisi.
- Taşan, T. (2000). *Kadın Besteciler*. Pan Yayıncılık.
- TDV İslam Ansiklopedisi.(1991). Haydar Sanal (Ed.) *Hüseyin Sadettin Arel* Makale. İSAM Yayınevi.
- TDK Sözlükleri. (1932).<https://sozluk.gov.tr/?ara=polifonik>
- <https://sozluk.gov.tr/?ara=m%C3%BCcehhez>
- <https://sozluk.gov.tr/?ara=litografya>
- <https://sozluk.gov.tr/?ara=inki%C5%9Faf>
- <https://sozluk.gov.tr/?ara=grav%C3%BCr>
- Uçar, A., Gül, A. (2005). Atatürk Kitaplığı. Laika Karabey Evrakı Kataloğu, İBB Başkanlığı Kütüphaneler ve Müzeler Müdürlüğü Yayınları.
- Yaşayancan, B. (2022). Laika Karabey'in Tanbur Taksimlerindeki İcra Teknikleri ve Makamsal Seyir Anlayışı. Turkish Studies. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.62745>

BÖLÜM 7

PIYANO EĞİTİMİNDE EKLEMLEME STRATEJİSİ VE ÇOKLU NÜANS TERİMİ ÖĞRETİM ÇALIŞMALARI

M. Kayhan KURTULDU¹

¹ Prof. Dr., Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ABD kayhankurtuldu@gmail.com <https://orcid.org/0000-0003-0064-9144>

1. Giriş

Piyano eğitimi, yalnızca doğru notaların doğru ritimlerle seslendirilmesine dayalı teknik bir öğretim süreci değil; teknik becerilerin müzikal ifade, yorumlama ve estetik duyarlılıkla bütünleştirildiği çok boyutlu bir öğrenme alanıdır. Bu süreçte nüans, tempo, artikülasyon ve diğer müzikal ifade öğelerinin doğru biçimde algılanması ve uygulanması, öğrencinin bir eseri yalnızca mekanik olarak seslendirmesinin ötesine geçerek müzikal düşüncüyü anlamlandırabilmesine katkı sağlamaktadır. Nüans ve artikülasyon işaretleri, notada yer alan seslerin şiddet, karakter, yön, bütünlük ve anlatım özelliklerini biçimlendirirken, aynı zamanda öğrencinin müzikal yorumlama becerisinin gelişmesinde de önemli rol üstlenmektedir. Bununla birlikte öğrencilerin müzikal terimler ve çalma tekniklerine ilişkin bilişsel düzeylerinin her zaman yeterli olmadığı; hız, nüans, müzikal ifade ve çeşitli çalma tekniklerine ilişkin kavramların zaman zaman yanlış ya da eksik öğrenilebildiği görülmektedir (Gün & Köse, 2012). Benzer biçimde, artikülasyon tekniklerinin öğretiminde kullanılan yöntem, örnekleme biçimi ve pedagojik yaklaşımın öğrenme sürecinin niteliğini doğrudan etkileyebildiği belirtilmektedir (Bayırlı & Yıldız, 2021).

Bu durum özellikle başlangıç düzeyindeki ve küçük yaş grubundaki piyano öğrencileri açısından daha belirgin hâle gelebilmektedir. Nüans ve artikülasyon terimleri, öğrencinin yalnızca bir sembolü tanımasını değil, sembolün temsil ettiği işitsel sonucu zihninde canlandırmasını ve bunu uygun bir teknik davranışa dönüştürmesini gerektirmektedir. Dolayısıyla *piano*, *mezzo forte*, *forte*, *crescendo*, *legato* veya *staccato* gibi kavramların yalnızca sözel tanımlar yoluyla aktarılması, öğrencinin bu kavramları performansına yansıtması için her zaman yeterli olmayabilir. Erken yaş piyano eğitiminde öğrencinin gelişim özelliklerine uygun yöntemlerin seçilmesi ve öğretimin farklı yöntemlerle desteklenmesi bu bakımdan önem taşımaktadır (Burak vd., 2020). Öğretilecek kavramların öğrencinin gündelik yaşam deneyimleri, daha önce duyduğu sesler, görsel imgeler ve bedensel duyumlarla ilişkilendirilmesi, soyut nitelikteki müzikal kavramların daha somut ve anlaşılır bir yapıya dönüştürülmesine yardımcı olabilir.

Bu noktada anlamlandırma stratejileri, piyano eğitiminde kullanılabilecek önemli pedagojik araçlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Anlamlandırma, yeni öğrenilen bir bilginin öğrencinin önceden sahip olduğu bilgiler, deneyimler veya zihinsel imgelerle ilişkilendirilmesini sağlayarak bilginin daha düzenli ve kalıcı biçimde yapılandırılmasına katkıda bulunmaktadır. Piyano eğitimine yönelik deneysel çalışmalar, anlamlandırma temelli uygulamaların öğrencilerin öğrenme düzeyleri ve derse yönelik tutumları üzerinde olumlu sonuçlar oluşturabildiğini göstermektedir (Er & Kuş Özer, 2011). Benzer biçimde, piyano eğitiminde dikkat ve anlamlandırma stratejilerinin birlikte ele alındığı çalışmalarda da klasik anlatımın ötesine geçen öğretim uygulamalarının öğrenci performansını destekleyebildiği görülmektedir (Kurtuldu & Gönül, 2019). Bu yönüyle anlamlandırma, öğrencinin nota üzerindeki sembolü ezberlemesinden çok, o sembolün ortaya çıkarması gereken müzikal etkiyi kavramasına yönelik bir öğrenme süreci sunmaktadır.

Nüans terimlerinin öğretimi bu yaklaşımın uygulanabileceği alanlardan biridir. Özellikle küçük yaş gruplarında soyut nitelikteki gürlük kavramlarının öğrencinin bildiği sesler, nesneler veya yaşam deneyimleriyle eşleştirilmesi, kavram ile işitsel sonuç arasındaki ilişkinin kurulmasını kolaylaştırabilir. Nitekim piyano eğitiminde anlamlandırma ve dikkat stratejilerinin nüans işaretleri üzerinden ele alındığı bir çalışmada, *p*, *mf* ve *f* gibi nüans işaretlerinin hayvan seslerine dayalı benzetimlerle somutlaştırıldığı uygulamalarda deney grubu lehine bulgular elde edilmiştir (Kurtuldu & Süer, 2019). Bu tür benzetimler öğrencinin “kuvvetli” veya “hafif” çalma gibi soyut bir sözel açıklamayı, zihninde daha önce karşılığı bulunan bir ses imgesiyle

ilişkilendirmesine imkân vermektedir. Böylece nüans işaretleri, nota üzerinde yerine getirilmesi gereken mekanik talimatlar olmaktan çıkarak müzikal anlatımı biçimlendiren anlamlı ifade araçlarına dönüşebilmektedir.

Müzikal ifadeye ilişkin davranışların kazanılmasında anlamlandırmanın yanında dikkat süreçleri de önem taşımaktadır. Piyano performansı sırasında öğrenci; nota, ritim, parmak numarası, iki el arasındaki koordinasyon, artikülasyon, nüans ve pedal gibi çok sayıda değişkeni aynı anda izlemek durumundadır. Bu çok katmanlı yapı içerisinde öğrencinin dikkatini performans açısından kritik görülen noktalara yöneltebilmesi, hataların azaltılması ve müzikal ayrıntıların fark edilmesi açısından önemlidir. Nota üzerinde belirli bölgelere dikkati yönlendiren uyarıcı işaretlerin kullanıldığı çalışmalar, bu tür görsel düzenlemelerin öğrencinin önemli müzikal ayrıntılara odaklanmasına yardımcı olabileceğini göstermektedir (Kurtuldu, 2012). Dolayısıyla piyano eğitiminde anlamlandırma ve dikkat stratejileri birbirinden bağımsız süreçler olmaktan çok, öğrencinin önce müzikal kavramı anlamlandırmasını, ardından performans sırasında ilgili işareti fark ederek doğru biçimde uygulamasını destekleyen tamamlayıcı yapılar olarak değerlendirilebilir.

Öğrencinin piyano çalışırken kullandığı öğrenme stratejileri de bu sürecin diğer önemli boyutunu oluşturmaktadır. Piyano repertuvarının öğrenilmesinde kullanılan öğrenme stratejileri ile başarı düzeyi arasındaki ilişkiler, öğrencinin yalnızca ne kadar süre çalıştığının değil, çalışma sürecini nasıl yapılandığına da önemli olduğunu ortaya koymaktadır (Aydiner Uygun & Kılınçer, 2012). Daha sonraki çalışmalar da enstrümantal müziğin öğrenilmesi sırasında tekrar, dikkat, anlamlandırma, örgütleme ve biliş üstü stratejiler gibi farklı öğrenme yollarının kullanıldığını göstermektedir (Aydiner Uygun & Kılınçer, 2018). Öğretmenin öğrencileri uygun öğrenme stratejilerini kullanmaya yönlendirmesi de müzik öğretiminin niteliğini geliştirebilecek önemli bir pedagojik unsur olarak değerlendirilmektedir (Girente & Aydiner Uygun, 2023). Bu bağlamda piyano öğretiminde teknik davranışların kazandırılması ile öğrencinin öğrenme sürecini nasıl yönettiği arasında karşılıklı bir ilişki bulunduğu söylenebilir.

Müzikal ifadenin ortaya çıkmasında işitsel tasavvur da önemli bir bileşendir. Öğrencinin üretmek istediği sesi çalmadan önce zihinsel olarak öngörebilmesi, tuşe, ses kalitesi, nüans ve artikülasyona ilişkin teknik davranışlarını daha bilinçli biçimde düzenlemesini sağlayabilir. Piyano eğitiminde kaliteli ses üretiminin işitsel yeterlik, işitsel dikkatin sürdürülebilirliği, teknik unsurlar ve pedagojik yaklaşımla ilişkili olduğu belirtilmektedir (Sezen, 2022). Bu nedenle öğrencinin bir nüans terimini yalnızca tanıması değil, bu terimin oluşturması gereken ses niteliğini dinlemesi, zihninde yapılandırması ve ardından motor davranışa dönüştürmesi önemlidir. İşitsel modelleme ve ön dinleme uygulamaları bu bakımdan öğrencinin hedeflenen ses karakterine yönelik zihinsel bir referans oluşturmaya yardımcı olabilecek öğretim araçları olarak değerlendirilebilir.

Nitekim nüans terimlerinin öğretiminde ön dinleme ve anlamlandırma yaklaşımlarını doğrudan karşılaştıran güncel bir deneysel çalışmada, ön dinleme ve benzetim temelli anlamlandırma uygulamalarının kullanıldığı deney gruplarının klasik açıklama ve tekrarlarla çalışan kontrol grubuna göre daha yüksek performans gösterme eğiliminde olduğu belirlenmiştir (Kurtuldu & Ay Usta, 2026). Söz konusu bulgular, nüans öğretiminde öğrencinin hedeflenen ses niteliğini önceden işitmesinin ya da bu niteliği tanıdığı bir kavramla ilişkilendirerek anlamlandırmasının, müzikal terimlerin uygulamaya aktarılmasını destekleyebileceğine işaret etmektedir. Böylece nüans öğretimi, tanım ve sembol öğretimine dayalı tek yönlü bir süreçten çıkarak işitme,

anlamlandırma, dikkat ve uygulamanın karşılıklı etkileşim içinde olduğu daha bütüncül bir öğrenme sürecine dönüşmektedir.

Sonuç olarak piyano eğitiminde nüans ve artikülasyon gibi müzikal ifade öğelerinin öğretimi; bilişsel kavrayış, işitsel dikkat, zihinsel tasavvur, kinestetik farkındalık, öğrenme stratejileri ve teknik uygulamanın birlikte ele alınmasını gerektirmektedir. Özellikle başlangıç düzeyinde soyut müzikal kavramların benzetim, anlamlandırma, ön dinleme, modelleme ve dikkati yönlendirme gibi yöntemlerle desteklenmesi, öğrencilerin müzikal semboller ile bu sembollerin işitsel ve teknik karşılıkları arasında daha güçlü bağlar kurmalarına yardımcı olabilir. Bu yaklaşım, öğrencilerin yalnızca doğru çalan değil, çaldığı müzikal işaretin anlamını kavrayan, hedeflenen sesi önceden tasavvur edebilen ve teknik davranışı müzikal anlatımla bütünleştirebilen bireyler olarak yetiştirilmesi açısından önem taşımaktadır.

2. Araştırmanın Amacı ve Araştırma Soruları

Araştırmanın temel amacı, piyano eğitiminde eklemleme temelli benzetimlerle gerçekleştirilen nüans öğretiminin, öğrencilerin hedef nüansları uygulama becerilerine ve genel çalma performanslarına etkisini incelemektir.

Mevcut yapının kapsamı doğrultusunda araştırma soruları aşağıdaki biçimde yapılandırılmıştır:

1. Deney ve kontrol gruplarının deneysel uygulama öncesindeki piyano performansları arasında anlamlı bir fark var mıdır?
2. Deney ve kontrol gruplarının genel son test piyano performansları arasında anlamlı bir fark var mıdır?
3. Deney ve kontrol gruplarının nüans terimlerine (piano, forte, crescendo, decrescendo) ilişkin son test performansları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

3. Yöntem

3.1. Araştırma Deseni

Çalışma, ön test ve son test uygulamalarının yer aldığı kontrol gruplu deneysel bir düzenleme çerçevesinde yürütülmüştür. Katılımcılar deney ve kontrol grubu olmak üzere iki gruba ayrılmış; uygulama öncesinde öğrencilerin mevcut performans durumları belirlenmiş ve grupların başlangıç düzeyindeki denkliği incelenmiştir. Deney grubunda nüans öğretimi eklemleme temelli benzetimlerle sürdürülürken, kontrol grubunda klasik açıklama ve tekrar uygulamaları kullanılmıştır. ÖSKGD, deney ve kontrol gruplarının araştırma öncesi ve sonrasındaki ölçümlerinin karşılaştırılmasına olanak sağlayarak uygulanan deneysel işlemin etkisinin belirlenmesini amaçlayan güçlü deneysel desenlerden biridir (Büyüköztürk vd., 2018).

3.2. Çalışma Grubu

Çalışma grubunun belirlenmesinde öğrencilerin yaş, piyano eğitimi süresi ve çalıştıkları öğretim materyalleri bakımından benzer özellikler göstermesine dikkat edilmiştir. Katılımcılar 8-10 yaş aralığındaki, ortalama altı aydır piyano dersi almakta olan aynı ya da benzer metotlardan ve benzer düzeyde eserlerden çalışan öğrenciler arasından seçilmiştir. İlk belirlemede 11 öğrenci araştırmaya uygun bulunmuş; bir öğrencinin uygulamanın ilk iki haftasında hastalık nedeniyle sürece katılamaması sonucunda araştırma 10 öğrenciyle tamamlanmıştır. Son durumda deney ve kontrol grupları beşer öğrenciden oluşmuştur. Öğrenciler konu ile ilgili bilgilendirilmiş ve gönüllü katılım sağlanmış olup, çalışmadan ebeveynlerde haberdar edilmiştir.

Tablo 1. Çalışma grubunun temel özellikleri

Özellik	Deney Grubu	Kontrol Grubu	Açıklama
Öğrenci sayısı	5	5	Toplam N=10
Yaş aralığı	8-10	8-10	Yakın yaş ölçütü
Piyano dersi alma süresi	Yaklaşık 6 ay	Yaklaşık 6 ay	Benzer deneyim düzeyi

3.3. Veri Toplama Aracı ve Puanlama

Öğrenci performanslarının değerlendirilmesinde Kurtuldu (2010) tarafından geliştirilen bir puanlama anahtarı kullanılmıştır. Puanlama anahtarında sesleri doğru çalma, temaları doğru duyurma, tempo doğruluğu, bütün/kesintisiz çalma gibi ölçütler yanında pedal/nüans kullanımı da yer almaktadır. Ölçme aracı genel bir piyano performansı için tasarlanmıştır. Bu dağılımda nüans kısmı 100 puan içerisinde 10 puanlık bir ağırlığa sahiptir. Çalışmanın amacı nedeniyle ilgili puan dağılımı çalışma için geçici olarak değiştirilmiş ve nüans bölümü 25 puan olarak düzenlenmiştir. Bu geçici düzenlemenin genel piyano ölçümü ve çalışma amacı kapsamında değerlendirilmesi sağlanmış ve 3 uzmanın görüşü alınmıştır. Ön test ve son test performansları video ile kayıt altına alınmış ve kayıtlar araştırmacı dâhil toplam üç puanlayıcı tarafından izlenerek değerlendirilmiştir. Her öğrenci için puanlayıcıların verdikleri puanların ortalaması alınmış ve analizlerde bu ortalama puanlardan yararlanılmıştır.

Üç puanlayıcının değerlendirmeleri ayrıca puanlayıcılar arası güvenilirlik açısından incelenmiştir. İki yönlü rastgele etkiler ve mutlak uyum esas alınarak hesaplanan ortalama ölçüm ICC(2,k) katsayıları ön testte 0,709, piano son testinde 0,971, forte son testinde 0,985, crescendo son testinde 0,979 ve decrescendo son testinde 0,984 olarak bulunmuştur. Buna göre özellikle son test değerlendirmelerinde üç puanlayıcı arasında çok yüksek düzeyde tutarlılık elde edilmiştir.

3.4. Deneyisel Uygulama Süreci

Ön test ve son test uygulamalarının tamamı bireysel biçimde yürütülmüştür. Ölçümlerde mümkün olduğunca aynı koşulların korunmasına çalışılmış; aynı piyano, günün aynı saati ve yaklaşık 40 dakikalık çalışma süresi gibi ortak koşullar sağlanmıştır. Bu düzenleme, ölçüm sonuçlarını etkileyebilecek çevresel farklılıkların azaltılması bakımından önemli bir kontrol unsuru olarak değerlendirilmiştir. Ön test için araştırmacı tarafından 16 ölçülük bir eser hazırlanmış ve katılımcılarla çalışılmıştır. Sol majör tonunda ve kısa bir bölümde sol el, genelde ise sağ el melodili olup, sol elin eşlik ettiği ve öğrencilerin bildiği notalar ve nota değerleri kapsamında bir eserdir. İlgili eser ilk olarak deşifre edilmiş, sonrasında ise klasik tekrarlar yapılarak çalışılmıştır. Hatalı ritim ve nota durumlarında uyarılar yapılmış, başka müdahale olmadan süreç tamamlanmıştır.

Kontrol grubunda öğretim süreci, ön testteki çalışma biçimine benzer şekilde klasik tekrarlar üzerinden sürdürülmüştür. Deney grubunda ise hedef nüans terimleri gündelik yaşamdan seçilen benzetimler aracılığıyla işlenmiştir. Öğrencilerin her terimin işitsel ve devinişsel niteliğini daha kolay kavrayabilmesi amacıyla aynı kavram için birden fazla örnek kullanılmıştır. Son test süreci için de eser yazılmış ve ön test eseri ile aynı özelliklerde (sağ/sol el eşlik ve melodi, ton, nota kümeleri vb.) 4 farklı eser oluşturulmuştur. Eserlerin denkliliği için iki uzmandan görüş alınmıştır. Kontrol grubu ile bu aşamalarda yapılan çalışmalar ön test ile aynıdır ve klasik tekrarlar ve basit uyarılara dayalıdır. Deney grubunda da aynı çalışma düzeni takip edilmiş, sadece nüans terimleri için açıklama yapıldıktan sonra benzetimler yapılmış ve ilgili kısımlardaki notalar için bu benzetimler düşünülerek örnekler verilmiştir. Kontrol

grubunda bu örnekler sadece terimin ne olduğu anlatılarak yapılmıştır. Deney grupları için benzetimler aşağıdaki tabloda açıklanmıştır.

Deney sürecinde ilgili konunun ilerleyen haftalarda kontrol grubuna da daha iyi öğretilmesi için çalışma bittikten sonra ek öğretim çalışması planı yapılmıştır. Kontrol gruplarının sonradan oluşabilecek eksiklerinin giderilmesi önemlidir. Bu nedenle planın daha az zahmetli olması, hep aynı gruba çalışma yapmanın veri doğruluğu için tartışma yaratabilmesi ve toplanacak deneysel verinin sağlaması, dinamizmi ve farkın uygulamadan kaynaklı olması durumunun daha etkin ispatı için her bir nüans terimi uygulamasında deney ve kontrol grupları yer değiştirilmiştir. Gruplar zaten başlangıçta denk olduğu için problem oluşmamış, çalışma sonrası destek dersi daha zahmetsiz ve kontrol grubu için daha kazanımlı olmuştur. Çalışmada deney gruplarından elde edilebilecek olası iyi durumun sağlaması açısından bu desenin önemli olduğu da ilaveten düşünülmüştür. Bu yolla hem veri daha destekli bir yapıya kavuşmuş, hem de sonrasında yapılacak destek derslerinde bir gruba dört hafta zaman ayırmak ekonomisi telafi edilmiştir.

Tablo 2. Deney grubunda kullanılan nüans terimleri ve benzetimler

Nüans terimi	Temel anlam/yön	Benzetim 1	Benzetim 2
Piano (p)	Hafif/yumuşak ses	Bir çiçeğe dokunmak	Kedi miyavlaması
Forte (f)	Kuvvetli/güçlü ses	Aslan sesi	Gemi düdüğü
Crescendo	Ses şiddetini giderek artırma	Merdiven tırmanma	Sesi yavaşça açma
Decrescendo	Ses şiddetini giderek azaltma	Merdiven inme	Sesi yavaşça kısma

3.5. Verilerin Analizi

Her öğrencinin analiz puanı, üç puanlayıcının verdiği puanların aritmetik ortalaması alınarak hesaplanmıştır. Deney ve kontrol gruplarının ön test ve son test puanlarının karşılaştırılmasında Mann-Whitney U testi kullanılmış, anlamlılık düzeyi $p < ,05$ olarak kabul edilmiştir. Test sonuçlarında sıra ortalamaları ve sıra toplamlarıyla birlikte U, z ve p değerleri raporlanmıştır. Küçük örneklem büyüklüğü ve iki bağımsız grubun karşılaştırılması dikkate alındığında parametrik olmayan bu yaklaşım çalışma düzenine uygun görülmüştür. Bursal (2017) küçük örnekleme yapılan çalışmalarda normalliğin sağlanmasının zor olacağını ve doğrudan parametrik olmayan testlerin yapılmasını önermiştir.

Ön testte grupların başlangıç düzeylerinin denk olup olmadığı; son testte ise dört nüans teriminin her biri ve dört son testin genel ortalaması ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Grup içi ön test-son test karşılaştırmaları bu bölümde temel analiz olarak kullanılmamış, çalışma grupları arasındaki farklılaşmaya odaklanılmıştır. Betimsel sonuçların yorumlanmasında öğrenci bazındaki üç puanlayıcı ortalamaları ile grup ortalamaları ve medyanları birlikte dikkate alınmıştır.

4. Bulgular

Bu bölümde üç puanlayıcının verdiği puanların öğrenci bazında ortalamaları, grup düzeyindeki betimsel değerler ve Mann-Whitney U testi sonuçları birlikte sunulmuştur. Böylece hem bireysel puan değişimleri hem de deney ve kontrol grupları arasındaki farklılaşma görülebilmektedir.

Tablo 3. Üç puanlayıcının ortalamasına göre öğrenci puanları

Öğrenci	Ön Test	Piano	Forte	Crescendo	Decrescendo
Deney1	74,00	90,67	90,67	90,00	89,33
Deney2	74,67	86,33	87,00	87,00	86,00
Deney3	69,33	81,67	85,00	85,00	84,00
Deney4	68,67	84,33	86,00	84,33	86,00
Deney5	71,67	78,67	81,67	83,33	81,67
Kontrol1	73,33	69,33	68,67	68,67	68,00
Kontrol2	73,33	73,33	75,00	75,00	71,67
Kontrol3	76,00	72,33	70,67	74,00	70,67
Kontrol4	68,67	67,67	68,33	68,33	67,67
Kontrol5	72,33	68,33	68,33	67,67	67,00
Deney Ort.	71,67	84,33	86,07	85,93	85,40
Kontrol Ort.	72,73	70,20	70,20	70,73	69,00

4.1. Ön Test Bulguları

Araştırmanın başlangıcında deney ve kontrol gruplarının mevcut piyano performanslarını belirlemek ve grupların başlangıç düzeyi açısından denkliliğini incelemek amacıyla ön test uygulanmıştır. Üç puanlayıcının ortalamasına göre deney grubunun ön test puan ortalaması 71,67, kontrol grubunun puan ortalaması ise 72,73'tür. Mann-Whitney U testi sonucunda deney grubunun sıra ortalaması 5,10, kontrol grubunun sıra ortalaması 5,90 olarak belirlenmiş; gruplar arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ($U=10,50$; $z=-0,315$; $p=,753$). Bu sonuç, deneysel uygulama öncesinde iki grubun performans düzeylerinin birbirine yakın olduğunu ve başlangıç denkliliği açısından belirgin bir farklılaşma bulunmadığını göstermektedir.

Tablo 4. Deney ve kontrol gruplarının ön test Mann-Whitney U testi sonuçları

Grup	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	z	p
Deney	5	5,10	25,50	10,50	-0,315	,753
Kontrol	5	5,90	29,50			

Ön test sonucunda elde edilen fark anlamlı değildir ve etki büyüklüğü de oldukça düşüktür ($r\approx,10$). Dolayısıyla son testlerde ortaya çıkan grup farklılıklarının başlangıçtaki belirgin bir performans üstünlüğünden kaynaklandığını gösteren bir bulgu bulunmamaktadır.

4.2. Son Test Bulguları

Dört son testte elde edilen öğrenci ortalamalarının genel ortalaması alındığında deney grubunun puan ortalaması 85,43 (medyan=85,17), kontrol grubunun puan ortalaması ise 70,03 (medyan=68,67) olarak hesaplanmıştır. Grupların sıra ortalamaları deney grubu için 8,00, kontrol grubu için 3,00'dır. Mann-Whitney U testi, genel son test performansında deney grubu lehine anlamlı farklılık bulunduğunu göstermiştir ($U=0,00$; $z=-2,507$; $p=,012$). Etki büyüklüğünün $r=,793$ olması, gözlenen grup farklılığının yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir.

Tablo 5. Dört son testin genel ortalamasına göre Mann-Whitney U testi sonuçları

Grup	n	Sıra Ort.	Sıra Top.	U	z	p	Etki
Deney	5	8,00	40,00	0,00	-2,507	,012	$r=,793$
Kontrol	5	3,00	15,00				

4.3. Nüans Terimlerine Göre Bulgular

Nüans terimleri ayrı ayrı incelendiğinde deney grubunun tüm terimlerde kontrol grubundan daha yüksek puan aldığı görülmektedir. Deney grubunda ortalama puanlar piano için 84,33, forte için 86,07, crescendo için 85,93 ve decrescendo için 85,40; kontrol grubunda ise sırasıyla 70,20, 70,20, 70,73 ve 69,00'dır. Dört karşılaştırmanın tamamında deney grubunun tüm öğrencileri kontrol grubundaki öğrencilerden daha yüksek sıralara yerleşmiş ve Mann-Whitney U değeri 0,00 olarak gerçekleşmiştir.

Tablo 6. Nüans terimlerine göre deney ve kontrol grubu son test sonuçları

Nüans	Deney Ort./Medyan	Kontrol Ort./Medyan	U	z	p	Yorum
Piano	84,33 / 84,33	70,20 / 69,33	0,00	-2,507	,012	Deney lehine anlamlı; $r=,793$
Forte	86,07 / 86,00	70,20 / 68,67	0,00	-2,514	,012	Deney lehine anlamlı; $r=,795$
Crescendo	85,93 / 85,00	70,73 / 68,67	0,00	-2,507	,012	Deney lehine anlamlı; $r=,793$
Decrescendo	85,40 / 86,00	69,00 / 68,00	0,00	-2,514	,012	Deney lehine anlamlı; $r=,795$

Piano için $U=0,00$, $z=-2,507$, $p=,012$; forte için $U=0,00$, $z=-2,514$, $p=,012$; crescendo için $U=0,00$, $z=-2,507$, $p=,012$ ve decrescendo için $U=0,00$, $z=-2,514$, $p=,012$ bulunmuştur. Etki büyüklükleri $r=,793$ ile $r=,795$ arasında değişmektedir. Bu sonuçlar, eklemlleme temelli benzetimlerle gerçekleştirilen öğretimin dört nüans teriminin tamamında deney grubu lehine güçlü ve tutarlı bir farklılaşma oluşturduğunu göstermektedir.

5. Tartışma

Araştırmanın bulguları, nüans terimlerinin günlük yaşamdan seçilmiş somut benzetimlerle ilişkilendirilerek öğretilmesinin başlangıç düzeyindeki öğrencilerin uygulama performansını güçlü biçimde desteklediğini göstermektedir. Ön testte deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark bulunmamasına karşın, dört son testin tamamında deney grubu lehine anlamlı farklılık elde edilmiştir. Deney grubunun son test ortalamalarının 84,33 ile 86,07 arasında, kontrol grubunun ortalamalarının ise 69,00 ile 70,73 arasında değişmesi ve etki büyüklüklerinin yaklaşık $r=,79$ düzeyinde gerçekleşmesi, uygulamanın yalnızca istatistiksel değil, betimsel açıdan da belirgin bir ayrışma oluşturduğunu göstermektedir. Bu sonuç, nüans işaretlerinin hayvan sesleri gibi somut çağrışımlarla ilişkilendirildiği çalışmada deney grubu lehine elde edilen bulgularla örtüşmektedir (Kurtuldu & Süer, 2019). Benzer şekilde, nüans öğretiminde ön dinleme ve anlamlandırma yaklaşımlarının klasik çalışma biçimlerine göre daha yüksek performans üretebildiğini gösteren güncel bulgular da mevcut araştırmanın genel yönünü desteklemektedir (Kurtuldu & Ay Usta, 2026). Bununla birlikte bu çalışma, piano ve forte gibi sabit gürlük düzeylerinin yanında crescendo ve decrescendo gibi aşamalı değişim içeren nüans terimlerini de aynı öğretim mantığı içinde ele alması bakımından söz konusu çalışmalardan ayrılmaktadır.

Piano için “çiçeğe dokunma” benzetimi ses üretimindeki kontrollü ve nazik yaklaşımı; forte için “aslan sesi” veya “gemi düdüğü” örnekleri güçlü ses algısını; crescendo ve decrescendo için merdiven hareketi ise ses şiddetindeki aşamalı yön değişimini somutlaştırmaktadır. Bu benzetimlerin ortak özelliği, öğrencinin yaşantısında karşılık bulabilecek açık imgeler sunmalarıdır. Böylece sembol ile ses sonucu arasında tek aşamalı bir ezber bağlantısı yerine, sembol-çağrışım-hareket-ses zinciri kurulmuş olabilir. Erken yaş piyano eğitiminde gösterme,

benzetme, öyküleştirme ve öğrencinin gelişim düzeyine uygun somutlaştırma yollarının kullanılmasının öğrenmeyi desteklediğine ilişkin uzman görüşleri bu yorumu güçlendirmektedir (Burak vd., 2020). Ayrıca anlamlandırma stratejilerinin piyano dersinde öğrenme düzeyi ve tutum üzerinde olumlu sonuçlar üretebildiğini gösteren bulgularla da mevcut çalışmanın sonuçları benzerlik göstermektedir (Er & Kuş Özer, 2011). Mevcut araştırmanın farklı yönü ise benzetimleri yalnızca sözel ya da işitsel çağrışımlarla sınırlamayıp dokunma ve hareket gibi devinışsel öğelerle de benzetmesidir. Bu noktada özellikle crescendo ve decrescendo için kullanılan merdiven benzetimi bu çoklu çağrışım yapısını belirginleştirmektedir.

Bulguların bir diğer olası açıklaması, deney grubundaki öğrencilerin nüans kavramlarına daha fazla dikkat yöneltmiş olmalarıdır. Benzetimlerin kullanılması, öğrencinin derste aktif biçimde düşünmesini, sesi karşılaştırmasını ve beklenen işitsel sonucu zihninde önceden canlandırmasını sağlamış olabilir. Piyano eğitiminde belirli müzikal ayrıntılara dikkati yönlüten görsel uyarıcıların performans sürecinde işlevsel olabildiğini gösteren bulgular, dikkatin bilinçli biçimde yönlendirilmesinin önemine işaret etmektedir (Kurtuldu, 2012). Benzer biçimde, dikkat ve anlamlandırma stratejilerinin birlikte kullanıldığı uygulamalarda öğrenci performansının klasik anlatıma dayalı uygulamalara göre desteklenebildiği bildirilmiştir (Kurtuldu & Gönül, 2019). Bu açıdan mevcut araştırmanın sonuçları önceki çalışmalarla aynı doğrultudadır; ancak burada dikkat değişkeni doğrudan ölçülmemiş, benzetimlerin dikkat üzerindeki olası etkisi performans sonuçları üzerinden yorumlanmıştır. Bu nedenle dikkat, motivasyon, kalıcılık ya da öğrenci görüşlerine ilişkin açıklamalar doğrudan araştırma bulgusu olarak değil, ileride ayrı ölçme araçlarıyla sınanması gereken olası mekanizmalar olarak değerlendirilmelidir.

Araştırmanın küçük bir çalışma grubuyla gerçekleştirilmiş olması, sonuçların genellenebilirliği açısından temel sınırlılıklardan biridir. Beşer kişilik iki grup, öğretim uygulamasının ilk etkisini gözlemlemek için işlevsel olmakla birlikte, bireysel farklılıkların sonuçlar üzerindeki etkisini artırabilir. Küçük örneklemelerde parametrik varsayımların karşılanmasının güçleşebileceği ve bu tür durumlarda parametrik olmayan analizlerin tercih edilebileceğine ilişkin metodolojik açıklamalar, bu çalışmada Mann-Whitney U testinin kullanılmasını desteklemektedir (Bursal, 2017). Bununla birlikte uygun analiz yönteminin seçilmiş olması, küçük örneklemde kaynaklanan genellenebilirlik sınırlılığını ortadan kaldırmamaktadır. Benzer biçimde uygulama süresinin kısa olması, elde edilen kazanımın kalıcılığı konusunda kesin bir yargıya varmayı güçleştirmektedir. Bu nedenle sonuçların, benzer öğretim yaklaşımlarında olumlu etkiler bildiren önceki çalışmalarla birlikte değerlendirilmesi yararlı olmakla birlikte (Kurtuldu & Ay Usta, 2026), daha geniş örneklem, farklı yaş düzeyleri ve gecikmeli son testlerle yeniden sınanması gerekmektedir.

Puanlamanın üç değerlendirici tarafından video kayıtları üzerinden gerçekleştirilmiş olması, tek puanlayıcıya bağlı öznel değerlendirme riskini azaltan önemli bir güçlü yön olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada ortalama ölçüm ICC(2,k) katsayısı ön testte ,709; son testlerde ise ,971 ile ,985 arasında bulunmuştur. Özellikle son test uygulamalarındaki çok yüksek puanlayıcı uyumu, deney ve kontrol grupları arasında gözlenen belirgin farklılaşmanın puanlayıcıya özgü değişkenlikten ziyade performans farklılığıyla ilişkili olduğu yönündeki yorumu güçlendirmektedir. Piyano performansının puanlanmasında değerlendiricilere bağlı geçerlik ve güvenilirlik özelliklerinin ayrıca incelenmesi gerektiğini ortaya koyan Kurtuldu'nun (2010) çalışması da çoklu puanlayıcı kullanımının önemini desteklemektedir. Mevcut araştırmada üç puanlayıcı ortalamasının kullanılması bu bakımdan önceki ölçme yaklaşımıyla uyumlu bir güvence sağlamaktadır. Bununla birlikte ön testteki ICC değerinin son testlere

kıyasla daha düşük olması, başlangıç performanslarının değerlendirilmesinde puanlayıcılar arasında görece daha fazla değişkenlik bulunduğunu düşündürmekte; bu durum sonuçların yorumlanmasında ön test ölçümünün son testlere göre daha temkinli ele alınmasını gerektirmektedir.

6. Sonuç

Bu çalışma, başlangıç düzeyindeki piyano öğrencilerine piano, forte, crescendo ve decrescendo terimlerinin öğretiminde eklemleme temelli benzetimlerin etkisini incelemiştir. Üç puanlayıcının değerlendirmelerinden elde edilen ortalama puanlara göre deney ve kontrol grupları ön testte birbirine yakın düzeydedir; deney grubunun ortalaması 71,67, kontrol grubunun ortalaması 72,73'tür ve aradaki fark anlamlı değildir ($U=10,50$; $p=,753$). Bu sonuç, uygulama öncesinde grupların başlangıç performanslarının karşılaştırılabilir düzeyde olduğunu göstermektedir.

Dört haftalık uygulamanın ardından deney grubunda tüm nüans terimlerinde belirgin bir üstünlük ortaya çıkmıştır. Deney grubunun son test ortalamaları piano için 84,33, forte için 86,07, crescendo için 85,93 ve decrescendo için 85,40 iken, kontrol grubunda bu değerler 70,20, 70,20, 70,73 ve 69,00 olarak gerçekleşmiştir. Her dört karşılaştırmada da Mann-Whitney U değeri 0,00 olmuş ve fark deney grubu lehine anlamlı bulunmuştur ($p\approx,012$). Etki büyüklüklerinin yaklaşık $r=,79$ düzeyinde olması, eklemleme temelli öğretimin etkisinin yalnızca istatistiksel olarak anlamlı değil, aynı zamanda güçlü olduğunu göstermektedir.

Sonuçlar birlikte değerlendirildiğinde, gündelik yaşıttan alınan ses, hareket ve dokunma benzetimlerinin öğrencilerin nüans kavramlarını piyano performansına aktarmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Dört nüans teriminin tamamında benzer büyüklükte ve aynı yönde sonuç elde edilmesi, yaklaşımın tek bir dinamik işarete özgü olmaktan çok, farklı nüans türlerine aktarılabilir bir öğretim desteği olabileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte toplam örneklem büyüklüğünün 10 öğrenci ile sınırlı olması nedeniyle bulguların daha geniş gruplarda, farklı yaş düzeylerinde ve gecikmeli kalıcılık ölçümleriyle yeniden sınanması gerekmektedir.

7. Öneriler

- Eklemleme temelli benzetimler farklı yaş ve piyano düzeylerindeki öğrenci gruplarında yeniden denenebilir.
- Çalışma daha geniş örneklemlemlerle tekrarlanarak sonuçların genellenebilirliği artırılabilir.
- Uygulamanın kalıcılığını incelemek amacıyla son testten birkaç hafta sonra gecikmeli son test uygulanabilir.
- Piano, forte, crescendo ve decrescendo dışında mezzo piano, mezzo forte, subito piano, sforzando gibi farklı dinamik terimleri için yeni benzetim setleri geliştirilebilir.
- Benzetimlerin yalnızca öğretmen tarafından verilmesi yerine öğrencilerin kendi benzetimlerini üretmelerine dayalı etkinlikler denenebilir.
- Gelecek çalışmalarda puanlayıcılar arası güvenilirlik farklı örneklemelerde de izlenmeli; video değerlendirme süreci mümkün olduğunca kör puanlama ilkeleriyle desteklenmelidir.
- Performans puanlarının yanında öğrenci görüşmeleri, kısa görüş formları veya ders gözlemleri kullanılarak yaklaşımın motivasyon ve kavramsal anlama üzerindeki etkisi incelenebilir.
- Kontrol grubunda kullanılan 'klasik tekrar' uygulaması ayrıntılı biçimde tanımlanarak deney ve kontrol koşulları arasındaki farkın açık biçimde gösterilmesi sağlanabilir.

8. Kaynakça

- Aydiner Uygun, M., & Kılınçer, Ö. (2012). Pişano repertuvarının öğrenilmesinde öğrenme stratejilerinin kullanılma düzeyleri ile başarı düzeyleri arasındaki ilişkilerin incelenmesi: Güzel sanatlar ve spor liseleri örneği. *Fine Arts*, 7(2), 199–213.
- Aydiner Uygun, M., & Kılınçer, Ö. (2018). Mesleki müzik eğitimi öğrencilerinin enstrümantal müziği çalışırken ve öğrenirken kullandıkları stratejilerin incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 47, 317–339. doi:10.21764/maeuefd.413863
- Bayırlı, A. U., & Yıldız, G. (2021). Müzik eğitimi anabilim dallarında görevli pişano eğitimcilerinin artikülasyon tekniklerinin öğretimi ile ilgili görüşleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 57, 306–335.
- Burak, S., Sezen, H., & Yaliođlu, D. (2020). 4–6 yaş çocukların pişano eğitiminde kullanılan öğretim yöntemlerine ilişkin uzman pişano eğitimcilerinin görüşleri. *Fine Arts*, 15(2), 127–153.
- Bursal, M. (2017). *SPSS ile temel veri analizleri*. Anı Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (25. bs.). Pegem Akademi.
- Er, K. O., & Kuş Özer, Z. (2011). Pişano dersinde kullanılan anlamlandırma stratejilerinin öğrencilerin öğrenme düzeylerine ve tutumlarına etkisi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(26), 47–66.
- Girente, B. N., & Aydiner Uygun, M. (2023). Müzik öğretmenlerinin derslerinde öğrencilerini öğrenme stratejilerini kullanmaya yönlendiren uygulamalarının incelenmesi. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(1), 1–27. doi:10.17860/mersinefd.1167706
- Gün, E., & Köse, H. S. (2012). Pişano eğitiminde müzikal terimler ve çalma tekniklerine ilişkin bilişsel düzey analizi. *Fine Arts*, 7(3), 246–257.
- Kurtuldu, K. (2010). Pişano sınavı değerlendirme ölçeğinin puanlayıcılara yönelik geçerlik ve güvenilirliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(31), 224–232.
- Kurtuldu, M. K. (2012). Dikkat stratejilerine yönelik uyarıcı işaretlerin pişano eğitiminde kullanılabilirliği. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(2), 233–254. doi:10.7822/egt149

- Kurtuldu, M. K., & Ay Usta, B. (2026). Piyanoda nüans terimlerinin öğretilmesinde ön dinleme ve anlamlandırma yaklaşımlarının etkisi. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(49), 114–128. doi:10.35675/befdergi.1679077
- Kurtuldu, M. K., & Gönül, S. (2019). Piyano eğitiminde dikkat stratejisi uygulamasının klasik anlatım ve anlamlandırma stratejileri çerçevesinde denenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 7(2), 121–134. doi:10.7816/sed-07-02-01
- Kurtuldu, M. K., & Süer, E. (2019). Piyano eğitiminde anlamlandırma ve dikkat stratejilerinin aynı konu-farklı gruplar kapsamında değerlendirilmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(98), 1–12. doi:10.29228/ASOS.36785
- Sezen, H. (2022). Piyano eğitiminde kaliteli ses üretiminin önemi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 62, 311–331. doi:10.21764/maeuefd.989521