

2024
Mart

Müzik Alanında
Araştırmalar ve
DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖRLER

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

İmtiyaz Sahibi • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni • Eda Altunel
Yayına Hazırlayan • Gece Kitaplığı
Editörler • Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Birinci Basım • Mart 2024 / ANKARA

ISBN • 978-625-425-570-0

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Adres: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt
No: 22/A Çankaya/ANKARA Tel: 0312 384 80 40

www.gecekitapligi.com
gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt
Bizim Buro
Sertifika No: 42488

Müzik Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

Mart 2024

Editörler:
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

SELAHATTİN İÇLİ'NİN KÜRDİLİHİCAZKAR MAKAMINDAKİ 20 ADET ŞARKISININ BİÇİMSEL ANALİZİ

Aydın ŞIK, Sema TAĞI.....1

BÖLÜM 2

NEYZEN EKREM VURAL'IN İCRÂSINI OLUŞTURAN TAVIR ÖZELLİKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU25

BÖLÜM 3

MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMLERİN ÂŞIKLIK GELENEĞİNE YANSIMALARI

Turgay AKDAĞOĞLU.....53

BÖLÜM 4

CUMHURİYET MARŞLARIMIZ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Ersan ÇİFTÇİ, Serap Yağmur İLHAN71

BÖLÜM 5

SAYISAL ORTAMDA TÜRK HALK MÜZİĞİ MİKSAJI: BAĞLAMA ÖRNEĞİ

Bekir TANYERİ.....103

BÖLÜM 6

POP MÜZİĞİ ÜZERİNDEN CAZ'IN TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK STİLLERİNE ETKİSİ

Ahmet Turan YILMAZ.....125

BÖLÜM 7

NEŞET ERTAŞ'IN HİKÂYELİ TÜRKÜLERİNİN MÜZİKAL VE
EDEBİ BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Kemal ÖZAVCI..... 137

BÖLÜM 8

PSİKEDELİK MÜZİK AKIMININ EVRENSEL KİMLİĞİ VE
ANADOLU MÜZİĞİNDE YENİDEN ŞEKİLLENME

Mustafa OFLAZ..... 159

BÖLÜM 9

SON SERHANENDE NURETTİN ÇELİK VE FASIL İCRASI
ÜZERİNDE BİR İNCELEME

Atalay DURMAZ 173

BÖLÜM 10

ÖZEL GEREKSİNİMLİ ÇOCUKLARIN DENİZ FENERİ: MÜZİK
EĞİTİMİ LIGHTHOUSE FOR CHILDRENS WITH SPECIAL
NEEDS: MUSICAL EDUCATION

Tolga YAMAN..... 187

BÖLÜM 11

MESUD CEMİL'İN HİCÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ İCRÂSINDA
KULLANDIĞI SÜSLEMELERİN İCRÂYA OLAN ETKİLERİNİN
İZİNDE, TANBÛRUN İCRÂSINDA SÜSLEMELERİN
MÂHİYETİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Emre DÜZÜN 203

BÖLÜM 12

WILLIAM SHAKESPEARE'İN OPERAYA ÇEVİRİLMİŞ
ESERLERİNDEKİ ÜSLUPSAL ÖZELLİKLER ÜZERİNDEN
GÜNÜMÜZDE MÜZİK, TİYATRO VE OPERA ALANINDAKİ YENİ
YAKLAŞIMLAR, TARTIŞMALAR

Damla YILDIZ..... 233

BÖLÜM 1

SELAHATTİN İÇLİ'NİN KÜRDİLİHİCAZKAR MAKAMINDAKİ 20 ADET ŞARKISININ BİÇİMSEL ANALİZİ

*Doç. N. Yeşim ALTINEL ÇOBAN**

*Doç. Dr. Şirin KARADENİZ ***

* Doç. N. Yeşim Altinel Çoban, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü, ORCID 0000-0002-5120-7330

** Doç. Dr. Şirin Karadeniz, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü, ORCID 0000-000-1932-0691

Giriş

Türk Musikisi tarihine baktığımızda ‘şarkı formu’ bestekarlar tarafından en çok rağbet gösterilen form olmuştur. Şarkı formu Türk Musiki repertuarının büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde değişiklikler göstererek ,Hacı Arif Bey ile zirveye taşınmış ve günümüze kadar gelmiş olan bu formun klasik yapısı genellikle A/B/C/B şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Şenocak, 2012:33-46).

Bu süreç içerisinde klasik şarkı yapısı dışında değişim göstermiş ve çeşitlenmiştir. Bu değişim aynı zamanda sözlü eserlerin yapı taşı olan güftenin, dolayısıyla edebiyatın ve zamanın değişimine uygun olarak devam etmiştir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren bu forma artan rağbetle birlikte edebiyatımızda gelişen romantik akımın etkileri şarkılara yansımıştır (Körükçü,1998:179).

Şarkılar üslup olarak büyük formdaki eserlerden farklı olarak daha hafif ve genellikle 10 zamanlıya kadar olan küçük usullerle ölçülmüşlerdir (Özkan,1987:87-88).

Şarkı formunun bir anlamda tarihi olarak kabul edilen Hafız Post ve Tanburi Hanende Mehmed Çelebi’nin Topkapı Sarayı Revan Köşkü’ndeki el yazması 1724 no’lu mecmualarında 17. yüzyılda bestelenen şarkıların örneklerini bulmaktayız. Bu mecmuada görüldüğü üzere o zaman bestelenen şarkıların sadece küçük usuller ile değil büyük usulleri de kullanarak da yapıldığı bilgisini elde etmekteyiz (Yavaşca,1992:123).

Genellikle 4 mısradan oluşan güftelerin kullanıldığı zemin -nakarat – meyan -nakarat şeklinde bir yapıyla oluşan şarkıların bazen başında bazen sonunda yer alan şarkının dörtte birinden yarısına kadar uzayabilen aranağmeleri (saz payları) vardır (Karadeniz,1965 : 173).

Dönemlere göre değişen ve yenilenen şarkı formunun Cumhuriyet dönemine gelindiğinde tüm bestekarlar arasında özel bir yere sahip olan Selahattin İçli, günümüz şarkı formunun en yeni ,en çeşitli örneklerini vermiştir. Selahattin İçli, Türk Musikisinin sözlü eser repertuarına büyük katkılar sağlamıştır. Bestekarın eserlerine baktığımızda en çok şarkı formunda bestelediği ortaya çıkmaktadır. Eserleri dinlenildiği zaman diğerlerinden hemen ayırt edilecek özelliklere sahiptir.

Türk Müziği şarkılarında yenilikçi üsluba sahip olan İçli, syllabique tarza uygun eserler bestelemeye dikkat etmiş ve şarkıları adeta konuşur gibi bir tavır içerisinde bestelemiştir. Aynı zamanda hem syllabique hem de melismatique tekniklerini bir arada kullanmaya da önem vermiştir (Çolakoğlu , 2003 : 205).

Prof. Dr. Selahattin İçli 1923' de İstanbul Beşiktaş'ta doğdu. 1949 yılında İstanbul Tıp Fakültesi'ni bitirdi. 1981 yılında bu hastanedeki Başhekim yardımcılığı vazifesinden ayrılarak İstanbul Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında Sanatçı Öğretim Görevlisi ve Başkan Yardımcısı oldu. Konservatuvarın İstanbul Teknik Üniversitesine bağlanması üzerine 1986 yılında Profesör unvanı alan İçli, Kompozisyon Bölümü Başkanlığı'na tayin edildi. İçli ilk bestesini 17 yaşında yapmıştır (İçli, 1997 :4-5). 1998 yılında Devlet Sanatçısı unvanını alan İçli, 14 Ekim 2006 günü İstanbul'da vefat etmiştir.

Selahattin İçli; Türk Musikisinin klasik anlayışı içerisinde eğitim almıştır. Şerif İçli'nin yeğenidir (Özalp, 2000 :44). Amcası Şerif İçli, nazariyat hocası Ekrem Karadeniz ve bestekarlık alanında örnek aldığı Selahattin Pınar ile çalışmıştır. Aldığı müzik eğitimi, yetiştiği meşk ortamından feyz alarak cesaretle kendi yenilikçi üslubunu klasik temeller üzerine inşa etmiştir. Bu alanda eserler vermeye devam ederken çeşitli eleştirilere maruz kalmasına rağmen ısrarla bestelerine devam etmiş ve kısa zaman sonra gereken ilgi ve alakayı görek çeşitli şarkı yarışmaların da ödülleri almış, medya ve halkın beğenisini kazanmıştır (Çolakoglu, 2006:40).

Yöntem

Çalışmanın evrenini Selahattin İçli'nin Kürdilihicazkar makamında bestelediği 20 adet şarkısı oluşturmaktadır. Çalışmada kullanılacak olan notalar için bir literatür çalışması yapılmış notalar Cumhurbaşkanlığı Korosu Nota Arşivi'nden temin edilmiş ve incelenerek biçimsel yönden analizleri yapılmıştır.

Biçim açısından yapılan analizlerde mısralar temel alınmış, bir mısraın başladığı yerden bittiği yere kadar olan müzikal ifade bir bütün olarak kabul edilmiştir. Her müzikal ifade bir büyük harf ile simgelenmiştir. Farklı müzikal ifadeler farklı bir harf ile gösterilmiştir. A-B-C gibi büyük harfler biçimi oluşturan bölmeleri meydana getirmiştir. Bu bölümlerin daha anlaşılır olması adına parantezler kullanılarak bölümler gösterilmiştir. Bir örnek üzerinde izah edecek olursak; $A^{1m}_4 B^{2m}_4 A^{3m}_6 X_2 C^{4m}_3 A-B-C$ gibi büyük harfler mısraların müzikal benzerlik ya da farklılığını göstermektedir. Büyük harflerin üzerindeki $1m - 2m$ gibi ifadeler o harfin hangi mısraının bestelenmesi ile meydana geldiğini, büyük harflerin altındaki rakamlar ise o bölümde kullanılan ölçü sayısını göstermektedir. $A^{1m \frac{1}{2}}$ birinci mısraının yarısının tekrar edildiğini göstermektedir Bir melodi geldikten sonra, ileride başka bir melodi benzer şekilde geliyor ise yeni melodiye benzediği melodinin harfi verilmiş ancak harfin yanına ' ' işareti konmuştur. Bunlara benzeyen yeni bir melodi geliyorsa harfin üzerine ' ' konmuştur X_2 ibaresi ise o bölümün iki kere tekrar edildiği anlamını taşımaktadır (Karadeniz, 2013: 37).

Bulgular

Tablo.1 Prof. Dr. Selahattin İçli'nin Kürdilihicazkar Makamındaki 20 adet Şarkısının Güfte, Usul ve Söz yazarı listesi

Güfte	Usul	Söz yazarı
Alnına Konan Buse	Sofyan	Cansın Erol
Aşkta Kaç,Deme Gönül	Aydın-Sofyan	Hüseyin Tan-sever
Bir Kız Sarı Saçlı Erik Gözlü Fidan	Aksak	Hüceste Aksavırın
Bir Sabah Bakacaksın Ki Birtanem	Serbest-Curcuna	Hüceste Aksavırın
Biraz acele et	Sofyan	Şule Özmen
Bitmez Tükenmez Bu Dert”	Curcuna	Selim Aru
Cimri Mi Cimri Bu Gönül Eğer Severse	Aksak	Cansın Erol
Çiçek Nedir Görmeden Bozkırlara Dalmış-san	Nim Sofyan	Sedat Ergintuğ
Durgun Suya Mehtap Gecenin Hüznünü Ağlar	Sengin Semai	Selim Aru
Evvel Zaman İçinde Bir Gün (İzmir’de Aşka Davet)	Sofyan -Oynak-Semai	Selahattin İçli
Gül Açılısın Dudağında Gülüver	Semai	Selahattin İçli
Güneşin Battığı Yerde	Düyek	Cansın Erol
Haramdır Sevdiğim İsrâf Haramdır	Curcuna-Sofyan	Cemal Safi
Hüzün Zaman Zaman Deli Dalgalarla Gelir	Nim Sofyan -Semai	Cansın Erol
Nice Gönüllerde Ümitler Soldu	Sofyan-Devr-i Turan	Uğur Gür
Senden Kalan Bir Busedir Derman Olan Bu Derde	Semai	Orhan Yüksel
Seni Dedin Seni Çok Dedin	Sofyan	İsmet Bozdağ
Sevgiler Var Biten Öpünce	Aksak	İlhami Karayalçın
Ver Kendini Bir Gün Deli Bir Rüzgâra Çık Gel	Semai- Aksak	Orhan Ete
Tül Kanatlı Bir Kelebek İki Dirhem Bir Çekirdek	Müsemmen -Nim Sofyan	Özgen Bilgisel

Kürdilihicazkar makamında 20 adet eserin listesine baktığımızda kullanılan usullerin tamamının küçük usullerden oluştuğu görmekteyiz. Bu eserler arasında en çok 7 şarkıda 4/4 zamanlı Sofyan usulünü kullanmıştır. Eserler arasında bir tanesinde ‘Bir sabah bakacaksın ki birtanem’ güfteli Curcuna usulündeki şarkının bir bölümünü serbest olarak bestelemiştir. Bu şarkıların 6 tanesinde usul değişmeli bir yapı vardır ve 2 usul kullanmıştır. (9/8) Aydın-Sofyan (4/4), (10/8) Curcuna-Sofyan (4/4), (2/4)Nim Sofyan -Semai (3/4), (4/4) Sofyan-Devr-i Turan(7/8), (3/4)Semai- Aydın (9/8), Müsemmen (8/8) – Nim Sofyan (2/4) usul geçkili olarak beste-

miştir. İçli Kürdilihicazkar makamındaki ‘Evvel Zaman İçinde Bir Gün’ güfteli şarkısında (4/4) Sofyan –(9/8) Oynak-(3/4) Semai olmak üzere 3 ayrı usul değişmeli olarak kullanmıştır. Kürdilihicazkar makamındaki şarkılarının 2 tanesinin güftesi kendine aittir.

20 Şarkının Biçimsel Analizi

1.Şekil

1) Durgun Suya Mehtap Gecenin Hüznünü Ağlar

A_{4}^{1m}

B_{4}^{2m}

C_{4}^{3m}

B_{4}^{4m}

2) Bitmez Tükenmez Bu Dert

A_{9}^{1m}

B_{9}^{2m}

C_{9}^{3m}

B_{9}^{4m}

3) Senden Kalan Bir Bûsedir

S_{15}^1 } A
 $A_{16}^{1m} \times 2$ }

B_{16}^{2m} } B
 $C_{16}^{3m} \times 2$ }

$D_{16}^{4m} \times 2$ } C

B_{16}^{5m} } B
 $C_{16}^{6m} \times 2$ }

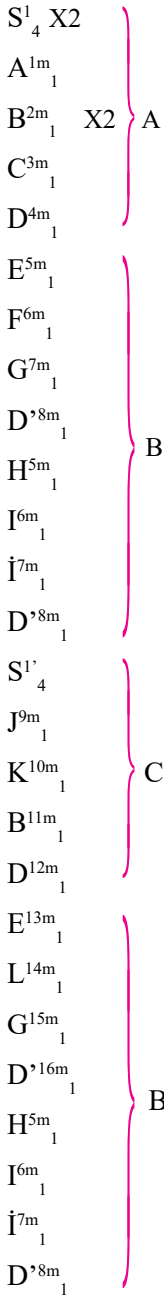
4) Cimri mi Cimri Bu Gönül Eğer Severse

$$\begin{array}{l}
 S^1_8 \\
 A^{1m}_4 \\
 B^{2m}_4 \quad X2 \\
 C^{3m}_2 \\
 D^{4m}_2 \\
 E^{5m}_2 \\
 F^{6m}_2 \quad X2 \\
 S^2_8 \\
 G^{7m}_2 \\
 H^{8m}_2 \\
 I^{9m}_2 \\
 \dot{I}^{10m}_2 \quad X2 \\
 C^{3m}_2 \\
 D^{4m}_2 \\
 E^{5m}_2 \\
 F^{6m}_2 \quad X2 \\
 A^{1m}_4 \\
 J^{2m}_4
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} S^1_8 \\ A^{1m}_4 \\ B^{2m}_4 \\ C^{3m}_2 \\ D^{4m}_2 \\ E^{5m}_2 \\ F^{6m}_2 \\ S^2_8 \\ G^{7m}_2 \\ H^{8m}_2 \\ I^{9m}_2 \\ \dot{I}^{10m}_2 \\ C^{3m}_2 \\ D^{4m}_2 \\ E^{5m}_2 \\ F^{6m}_2 \\ A^{1m}_4 \\ J^{2m}_4 \end{array}} \right\} \begin{array}{l} A \\ \\ \\ \\ B \\ \\ C \\ \\ B \\ A' \end{array}$$

5) Gül Açılsın Dudağında Gülüver

$$\begin{array}{l}
 S^1_{16} \\
 A^{1m}_4 \\
 B^{1m}_4 \\
 C^{2m}_4 \\
 D^{2m}_4 \\
 E^{3m}_4 \\
 F^{3m}_4 \\
 C^{4m}_4 \\
 D^{4m}_4
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} S^1_{16} \\ A^{1m}_4 \\ B^{1m}_4 \\ C^{2m}_4 \\ D^{2m}_4 \\ E^{3m}_4 \\ F^{3m}_4 \\ C^{4m}_4 \\ D^{4m}_4 \end{array}} \right\} \begin{array}{l} A \\ \\ B \\ \\ C \\ \\ B \end{array}$$

6) Alnına Konan Buse



7) Aşktan Kaç Deme Gönül

9/8

$S^1_4 \text{ X2}$

A^{1m}_4

B^{1m}_4

C^{2m}_3

D^{2m}_3

S^2_2

E^{3m}_4

F^{3m}_4

G^{4m}_3

H^{4m}_3

4/4

$S^3_2 \text{ X2}$

I^{5m}_2

J^{6m}_2

J^{7m}_2

K^{8m}_2

9/8

S^4_2

G^{4m}_3

H^{4m}_3

} A

} B

} C

} B*

* Şarkının sonunda B Bölümünün 4. Mısraını tekrar etmiştir.

2. Şekil

9) Sevgiler Var Biten Öpünce

$$\left. \begin{array}{l} S_6^1 \\ A_3^{1m} \\ B_3^{2m} \end{array} \right\} A$$

$$\left. \begin{array}{l} S_3^{1'} \\ C_2^{3m} \\ D_2^{4m} \\ E_2^{5m} \\ F_1^{6m} \end{array} \right\} B$$

$$\left. \begin{array}{l} S_3^2 \\ G_2^{7m} \\ H_2^{8m} \\ I_2^{9m} \\ \dot{I}_2^{10m} \end{array} \right\} C$$

$$\left. \begin{array}{l} S_3^{1'} \\ C_2^{11m} \\ D_2^{12m} \\ E_2^{13m} \\ F_1^{14m} \end{array} \right\} B$$

$$\left. \begin{array}{l} S_1^3 \\ J_2^{15m} \\ K_3^{16m} \end{array} \right\} D$$

3. Şekil

10) Nice Gönüllerde Ümitler Soldu

4/4

$S_4^1 \times 2$

A_2^{1m}

B_2^{2m}

C_2^{3m}

$\times 2$

} A

7/8

D_4^{4m}

E_4^{5m}

S_4^2

} B

4/4

F_2^{6m}

G_2^{7m}

C_2^{8m}

} C

7/8

D_4^{9m}

E_4^{10m}

S_4^2

} B

4/4

H_2^{11m}

I_2^{12m}

J_2^{13m}

} D

7/8

D_4^{14m}

E_4^{15m}

} B

11) Biraz Acele Et

$$S_6^1 \quad \left. \vphantom{S_6^1} \right\} A$$

$$A_2^{1m}$$

$$B_2^{2m}$$

$$C_2^{3m}$$

$$D_2^{4m}$$

$$E_2^{4m}$$

$$F_1^{4/2m}$$

$$S_2^2 \quad \left. \vphantom{S_2^2} \right\} C$$

$$G_2^{5m}$$

$$H_2^{6m}$$

$$C_2^{7m}$$

$$D_2^{8m}$$

$$E_2^{8m}$$

$$F_1^{8/2m}$$

$$S_2^3 \quad \left. \vphantom{S_2^3} \right\} D$$

$$I_2^{9m}$$

$$J_2^{10m}$$

$$C_2^{11m}$$

$$D_2^{12m}$$

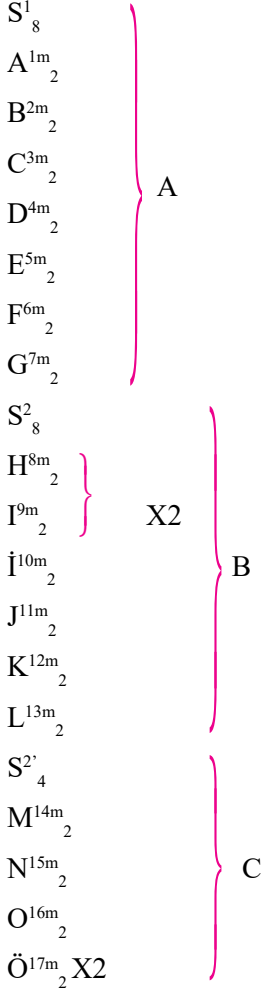
$$E_2^{12m}$$

$$F_1^{12/2m}$$

B

4.Şekil

12) Güneşin Battı Yerde Bir Dönülmez Ufka Gittin



5. Şekil

13) Hüzün

2/4

S^1_{16}
 A^{1m}_4
 B^{2m}_4
 A^{1m}_4
 B'^{2m}_4

A

C^{3m}_4
 D^{4m}_4
 E^{4m}_4
 F^{5m}_3
 G^{6m}_5
 H^{7m}_4
 I^{7m}_4

B

3/4

\dot{I}^{8m}_6
 J^9m_6
 K^{10m}_8

X2

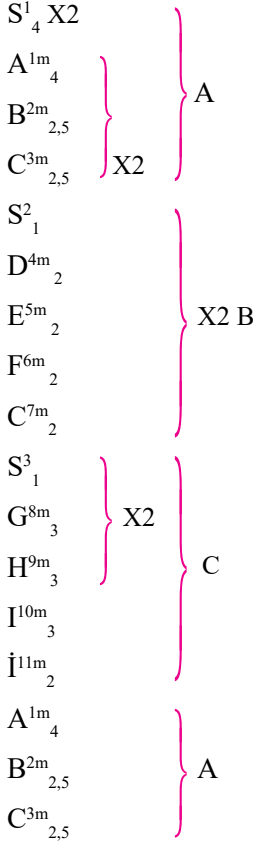
C

2/4

A^{11m}_4
 B'^{12m}_4
 A^{13m}_4
 L^{14m}_4

A'

14) Bir Kız Sarı Saçlı Erik Gözlü Fidan



15) Ver Kendini Bir Gün Deli Bir Rüzgara Çık Gel

 $3/4$ S^1_{16} A^{1m}_4 B^{1m}_4 C^{2m}_4 D^{2m}_4

A

 S^2_4 E^{3m}_8 F^{4m}_8 G^{5m}_8 H^{5m}_8

B

 $9/8$ S^3_2 I^{6m}_3 S^4_1 \dot{I}^{6m}_3 S^5_1 J^{7m}_4 K^{7m}_4

C

 $3/4$ A^{8m}_4 B^{9m}_4 C^{10m}_4 D^{2m}_4

A

16) Haramdır Sevdiğim İsrâf Haramdır

10/8

S^1_4
 A^{1m}_4
 A'^{1m}_4
 B^{2m}_4
 A''^{1m}_4

} A

4/4

S^2_4
 C^{3m}_2
 D^{4m}_2
 E^{5m}_2
 D'^{6m}_{2****}

} B

S^2_4
 F^{7m}_2
 G^{8m}_2
 H^{9m}_2
 D'^{10m}_2

} C

10/8

S^1_4
 A^{11m}_4
 A'^{12m}_4
 B^{13m}_4
 A''^{14m}

} A

6. Şekil

17) Tül Kanatlı Bir Kelebek İki Dirhem Bir Çekirdek

8/8

$$\begin{array}{l} S_4^1 \times 2 \\ A_4^{1m} \times 2 \\ B_4^{2m} \\ B_4^{2m} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} S_4^1 \times 2 \\ A_4^{1m} \times 2 \\ B_4^{2m} \\ B_4^{2m} \end{array}} \right\} A$$

2/4

$$\begin{array}{l} S_4^2 \\ C_4^{3m} \\ D_4^{4m} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} S_4^2 \\ C_4^{3m} \\ D_4^{4m} \end{array}} \right\} B$$

} X2

8/8

$$\begin{array}{l} S_4^1 \times 2 \\ A_4^{5m} \times 2 \\ B_4^{6m} \times 2 \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} S_4^1 \times 2 \\ A_4^{5m} \times 2 \\ B_4^{6m} \times 2 \end{array}} \right\} A$$

2/4

$$\begin{array}{l} C_4^{7m} \\ D_2^{****} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} C_4^{7m} \\ D_2^{****} \end{array}} \right\} B$$

} X2

7. Şekil

18) Seni Dedin

$$\begin{array}{l} S_4^1 \\ A_4^{1m} \\ B_4^{1m} \\ S_2^2 \\ C_7^{2m} \\ S_4^3 \\ D_4^{3m} \\ E_5^{4m} \end{array}$$

**** * Notanın üzerinde yazıldığı üzere, eserin sonunda yer alan “D Bölümü” ses yerine sazlar tarafından 2 ölçü olacak şekilde çalınacağı belirtilmiştir.

F^{5m}₃

G^{6m}₃

S⁴₂

H^{7m}₄

I^{8m}₂

İ^{9m}₃

19) Bir Sabah Bakacaksın Ki Birtanem

Serbest^{*****}

S¹

A^{1m}

B^{2m}

A^{1m}

C^{2m}

D^{3m} X2

E^{4m}

10/8

F^{5m}₅

G^{6m}₄

H^{7m}₅

I^{8m}₂

Serbest

A^{9m}

İ^{10m}

***** * Serbest şekilde bestelendiği için herhangi bir ölçü belirtilmemiştir.

20) Evvel Zaman İçinde Bir Gün İzmir'de Aşka Davet

4/4

S^1_4

A^{1m}_2

B^{2m}_2

C^{3m}_2

D^{4m}_2

E^{5m}_2

F^{6m}_2

S^2_2

G^{7m}_1

H^{8m}_1

I^{9m}_2

\dot{I}^{10m}_2

S^3_2

9/8

J^{11m}_2

K^{12m}_2

L^{13m}_2

M^{14m}_1 X2

3/4

S^4_4

N^{15m}_8

O^{16m}_8

\ddot{O}^{17m}_8

P^{18m}_8

S^5_4

R^{19m}_6

S^{20m}_6

\mathring{S}^{21m}_6

T^{22m}_6
 U^{23m}_6
 \ddot{U}^{24m}_8
 $\frac{9}{8}$
 J^{25m}_2
 K^{26m}_2
 V^{27m}_2
 Y^{28m}_3
 M^{*29m}_{3*****}

Sonuç

Selahattin İçli'nin 20 Kürdilihicazkar şarkısının biçim analizleri neticesinde, 7 farklı biçim şeması tespit edilmiştir. Bunlar arasında kronolojik olarak erken dönem besteleri olarak değerlendirilebilecek “Durgun Suya Mehtap Gecenin Hüznünü Ağlar” ve “Bitmez Tükenmez Bu Dert” güfteli şarkıları klasik şarkı biçiminde (A-B-C-B) bestelenmiş 2 eser olarak dikkat çekmektedir. Diğer eserleri incelediğimiz zaman, 1. Şekil olarak kabul ettiğimiz klasik şarkı biçiminde (A-B-C-B)şemasına uygun 6 eser daha olduğu görülmektedir. Ancak bu eserlerin biçim analizlerini baktığımızda, her bölümün kendi içerisinde genişletilmiş biçimde tasarlandığını ve bilinçli bir şekilde çeşitlendirildiğini görmekteyiz. Böylelikle şarkı formunun klasik yapısı içerisinde yenilikçi bir üslup oluşturan Selahattin İçli'nin bestecilik anlayışı hakkında somut bir bilgiye ulaşılmıştır. Kürdilihicazkar şarkılar arasında Selahattin İçli'nin üslubuna uygun olarak yine klasik şarkı biçimine ilaveten A-B-C-B-D şeklinde bir yapıyla da karşılaşılımıştır. Şarkıların 2 tanesinde A-B-C-B-D biçim şemasına ilaveten A-B-C-B-D-B şeklinde 2. bölümün 3 kez tekrarının olduğu şekil tespit edilmiştir. Şarkılardan 1 tanesinde sadece A-B-C şeması ortaya çıkmaktadır. 4 adet şarkıda A-B-C şemasına ilaveten A-B-C-A şeklinde ilk bölümün tekrar edildiği bir biçim görülmüştür. 1 şarkıda ise, A-B-A-B biçiminde 2 bölümlü bir yapı görülmektedir. Şarkıların 3 tanesini Klasik şarkı formu ve çeşitlendirdiği yeni yapılar dışında son derece özgün ve serbest anlayış içerisinde bestelediği görülmüştür. Aynı zamanda bu 3 şarkıda zengin bir melodik yapı ve genişletilmiş cümlelerden oluşan bir bestecilik tekniği de görmekteyiz.

***** * Eser bitimindeki M* harfi ile gösterilen melodik yapı normalde 2 ölçü olup 3. Ölçüde bir oktav yukardan da yazılmış bu nedenle 3 ölçü olarak görülmektedir.

Selahattin İçli'nin eserlerini , biçim olarak analiz ederken dikkatimizi çeken en önemli şeyin güfteye bağlı oluşan biçimsel özelliklerin varlığıdır. Diyebiliriz ki İçli için güfte; şarkı formunun değişik ,yeni ve farklı yapılarda yeniden şekillenmesi için bir araç olmuştur. Bestelerinde gerek aranağmeleri, gerekse güfteye hayat verdiği her melodik yapı büyük bir mozağinin vazgeçilmez güzellikte birer parçası halinde yerini almış ve her bir tekrarda yeniden doğmuşçasına yeni melodiler ve usul ile bezerek işlenmişlerdir. İncelenen eserlere baktığımızda usul yönünden de son derece zengin bir yapı mevcudiyeti ile karşılaşmaktayız. Bu mevcudiyeti oluştururken Türk Musikisinin usul zenginliğinden istifade etmiştir. Şarkılarındaki yenilikçi, özgür ve zengin nağmelerine, çeşitli ritmik özellikleri de ekleyerek geniş bir bakış açısı ile eserlerini meydana getirmiştir. Bu manada şarkılarında sadece formal yapı itibariyle değil, bestenin güfteden aldığı güç, estetik ve ilhamla adeta sonsuz bir ifade gücüyle sınırları zorlayan özgür bir besteleme tekniği ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Çetin, T. (2019). *Prof. Dr. Selahattin İçli" ye Ait TRT Repertuarında Yer Alan Kürdilihicazkâr Makamındaki Eserlerin Makam Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Çolakoğlu, G. (2003). *XX. Yüzyıl Türk Musikisinde Prof. Dr. Selahattin İçli*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çolakoğlu, G. (2006). *Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği ve Selâhattin İçli*, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, C.5 (16), 37-49. doi: ISSN:1304-0278
- İçli, S. (1997). *50. Sanat Yılında Selahattin İçli ve Besteleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Karadeniz, E. (1965). *Türk Musikisinin nazariye ve Esasları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karadeniz, Ş. (2013). *Mevlevi Ayinlerinin Kompozisyon Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Körükçü Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*, İstanbul: Hürriyet gazetecilik ve matbaacılık Anonim şirketi.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi* (II. cilt), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ.H. (1987). *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Şenocak, E. (2012). *Tarihi Süreç İçinde Türk Müziğinde Şarkı Formu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Elektronik Kaynaklar

Cumhurbaşkanlığı Korosu Nota Arşivi, <http://www.sanatmuziginotalari.com/default.asp>

BÖLÜM 2

NEYZEN EKREM VURAL'IN İCRÂSINI OLUŞTURAN TAVIR ÖZELLİKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ¹

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU²

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Burçin Uçaner ÇİFDALÖZ ve Doç. Dr. Muhammet Zinnur KANIK danışmanlığında tamamlanmış olan “Öğrencilerinin İcrâları Üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün Değerlendirilmesi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

² Öğr. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye. E-mail: ismailyorukcuoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7534-8963

1. Giriş

Ney, Türk müziğinin eski, kadîm çalgılarından olmakla birlikte günümüzde de önemini ve yerini korumaktadır. Önde altı, arkada bir perde deliği bulunan bu çalgı, sıcak iklim bölgelerindeki sulak alanlarda bulunan sazlıklarda yetişen, uygun niteliğe sahip kamışlardan/kargılardan imâl edilmektedir.

Ney çalgısının isminin, Sümerce’de bir nefesli sazın adı olan “nâ”dan geldiği düşünülmektedir. Farsça “nây” olarak anılan bu çalgı Türkçe’de “ney” olarak adlandırılmaktadır. Bu sazı icrâ edenlere de “neyzen” adı verilmektedir. Farsça “zeden” takısından oluşturulan “ney-zeden” kelimesinden bozularak günümüzde “neyzen” kelimesine dönüşmüştür. Arapça’da ise aynı anlamda “nâyî” kelimesinin kullanıldığı görülmektedir (Derya, 2015, s. 11).

Ney sazının IX. yüzyılda Orta Asya, Fars ve Arap toplumlarında farklı yapılarda ve formlarda yer aldığı görülmektedir. Hitay Türkleri’nin Orta Asya’da ney çalgısını eski zamanlardan beri kullandıkları ve yan flüte benzer şekilde üfledikleri aktarılmaktadır. Türklerin, İslâmiyeti kabulünden sonra da ney sazını icrâ ettikleri görülmektedir. Hatta ney çalgısı İslâm tasavvufu içerisinde zaman zaman bir metafor olarak da kullanılmıştır. Bu durum Mevlânâ Celâleddîn Rûmî’nin Mesnevî adlı eserinin başlangıcında da karşımıza çıkmaktadır (Derya, 2015, s. 11-13). Mevlânâ Celâleddîn Rûmî ney çalgısını kâmil insana, yani insan-ı kâmile benzetmiştir. Daha sonra Mevlâna’nın ney hakkındaki fikir ve düşünceleri kendisini sevenler, takip edenler ve bağlılık duyanlar tarafından da benimsenmiştir. Bu sebeple mevlevîler ney sazına ve mûsikîye önem vermişler ve kudsiyet atfetmişlerdir.

Mevlânâ’nın vefâtından sonra kurulan ve sistemleştirilen Mevlevî Tarikatı’nın içerisinde özellikle zikir esnasında mûsikîye ve ney icrâsına önem verilmiştir. Ney, rebâb, kudüm gibi sazlar mevlevîlik bünyesinde yapılan zikirler esnasında icrâ edilen mûsikînin önemli bir parçası olmuştur (Gölpınarlı, 2006, s. 418; Yenigün, 1960, s. 700). Hatta ney sazına atfettikleri önem ve kudsiyetin bir sonucu olarak mevlevîler bu çalgıyı “nây-ı şerîf” olarak anmış ve adlandırmışlardır.

Ney çalgısı icrâ imkânları bakımından zengin olduğu kadar teknik yönden de zor ve meşakkatli bir çalgıdır. Sağlıklı, nitelikli ve temiz sesler çıkarmak bu çalgıyı öğrenmeye başlayan adayların karşısındaki ilk engeldir. İcrâcısı olacak adayın kendi dudak ve diş yapısına göre uygun pozisyonu ve üfleme açısını deneme yanılma yoluyla keşfetmesi, güzel, temiz ve pürüzsüz bir ses çıkarması, tüm bunları her defasında yapacak alışkanlığı ve beceriyi kazanması gerekmektedir (Çolak, 2011, s. 8).

Türk müziği tarihi boyunca günümüze kadar pek çok ney icrâcısı yetişmiştir. Kutbü'n-nâyî Hamza Dede, Kutbü'n-nâyî Osmân Dede, Sultân III. Selîm Hân, Hammâmizâde İsmâîl Dede Efendi, Kuyumcu Oskiyam, Neyzen Emîn Dede, Neyzen Azîz Dede, Şeyh Hüseyîn Fahreddîn Dede, Neyzen Halil Dikmen, Kutbü'n-nâyî Niyazi Sayın ve Ekrem Vural bu icrâcılardan bazılarıdır.

Bu çalışmada, yukarıda ismi geçen ney icrâcılarında olan Ekrem Vural'ın taksîmleri üzerinden icrâsını oluşturan tavrı özellikleri incelenmektedir.

1.1. Problem Durumu

Neyzen Ekrem Vural, Türk müziği ney icrâcılığında önemli bir yere sahiptir. İcrâcının tavrı özelliklerinin incelenmesi ve ortaya çıkarılması amacıyla araştırmaya konu olan problem cümlesi “Neyzen Ekrem Vural'ın taksîm icrâlarında yer alan tavrı özellikleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

1.1.1. Alt Problemler

1. Ekrem Vural'ın taksîm icrâlarında kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?
2. Ekrem Vural'ın taksîm icrâlarında kullandığı ifâde unsurları nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmada, Ekrem Vural'ın taksîm icrâlarını oluşturan tavrı özelliklerinin neler olduğunun ortaya çıkarılması, elde edilen verilerin günümüz araştırmacılarının ve ney icrâcılarının hizmetine sunulması amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Ekrem Vural, günümüze yakın dönemde yaşamış önemli ney icrâcılarımızdandır. İcrâsı içerisinde yer alan tavrı özelliklerinin neler olduğu ve bu tavrı özelliklerini ne şekilde kullandığının ortaya çıkarılması da önem arz etmektedir. İcrâcının taksîmleri üzerinde yapılacak olan araştırmayla, tavrı özelliklerinin ortaya çıkarılarak somutlaştırılması, bu bulguların günümüz ney icrâcılarının ve araştırmacılarının hizmetine sunulması önem arz etmektedir.

2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, varsayımlar, evren, örneklem, sınırlılıklar, veri toplama teknikleri, verilerin analizi ve yorumlanmasında kullanılan yöntemlere ilişkin bilgiler verilmiş ve açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Çalışmada, Neyzen Ekrem Vural'ın taksîm icrâlarında yer alan tavır özelliklerinin incelenmesi amacıyla araştırmanın modeli “tarama modeli” olarak belirlenmiştir.

Tarama modeli, geçmiş zamanda var olmuş veya hâlen var olan ve devam eden bir durumu, olguyu değiştirmeden var olduğu haliyle belirlemeyi ve saptamayı amaçlayan çalışma modelidir (Karasar, 2022, s. 109).

2.2. Varsayımlar

Araştırmada;

1. Ulaşılan taksîmlerin Neyzen Ekrem Vural'a ait olduğu,
2. Taksîm seçiminde görüşüne başvurulmuş kişilerin verdikleri bilgilerin geçerli ve güvenilir olduğu,
3. Notaya alınan taksîm icrâlarının, taksîmleri ayrıntılı ve açık bir şekilde ortaya koyabilir nitelikte olduğu ve icrâcî ile ilgili yazılı kaynaklar ışığında gerekli tüm verilerin sağlanacağı varsayılmaktadır.

2.3. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, Ekrem Vural'ın icrâcılık hayatı boyunca yaptığı tüm taksîmler oluşturmaktadır. Ancak bu taksîm evreni ulaşılması mümkün olmayacak kadar büyük bir evrendir. Bu duruma bağlı olarak, ulaşılabilir bir çalışma evreni oluşturulmuştur.

Evren, yapılan araştırma ve inceleme sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Ancak evren soyut, tanımlanması kolay ancak ulaşılması güç bir kavramdır. Bu sebeple evren terimi yerine “çalışma evreni” kelimesinin kullanımı daha tutarlıdır. Çalışma evreni hedefteki ulaşılabilir evrendir. Çalışma evreni daha somuttur (Karasar, 2022, s. 147).

Ekrem Vural'ın icrâlarından oluşan çalışma evreni kümesi aşağıdaki gibidir.

Makâm	Süre
Segâh Taksîm	4.24
Sabâ Taksîm	3.32
İsfahân Taksîm (TRT'de yapmış olduğu icrâ)	3.42
Hüzzâm Taksîm	2.37
Sabâ Taksîm	3.09
Toplam Süre	17.24

Tablo 1. Ekrem Vural'ın taksîm icrâlarından oluşan çalışma evreni (Kişisel arşiv).

Yukarıda yer alan taksîm icrâlarından Sabâ taksîmin “48_Karcigar (Mansûr_E.Vural)” adıyla kayıtlı olduğu ancak taksîmin dinlendiğinde seyrinin Sabâ makâmında olduğu, kaydın sehven bu şekilde isimlendirildiği düşünülmektedir.

Örnekleme oluşturmak amacıyla taksîm seçimleri yapılırken ney icrâcısı üç uzmandan görüş alınmıştır. Araştırmanın örnekleme yöntemi olarak da “amaçlı örnekleme” olarak belirlenmiştir.

Amaçlı örnekleme zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumlar ve hususların derinlemesine ve ayrıntılı incelenmesine ve çalışılmasına olanak sağlamaktadır. Bu bakımdan amaçlı örnekleme yöntemi pek çok durumda, olguların ve olayların anlaşılmasında, keşfedilmesinde ve açıklanmasında yarar sağlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 69).

Uzman görüşü doğrultusunda oluşturulan örnekleme kümesi aşağıdaki gibidir.

Makâm	Süre
Segâh Taksîm	4.24
İsfahân Taksîm (TRT’de yapmış olduğu icrâ)	3.42
Sabâ Taksîm	3.09
Toplam Süre	11.15

Tablo 2. Ekrem Vural’ın taksîm icrâlarından oluşan örnekleme kümesi (Kişisel arşiv).

2.4. Sınırlılıklar

1. Bu çalışma Neyzen Ekrem Vural hakkında araştırmacının ulaşılabildiği yazılı kaynak ve taksîmlerle,
2. Taksîmler üzerinde uygulanan incelemelerle yöntemleriyle,
3. Örneklemede yer alan taksîmlerin süsleme teknikleri ve ifâde unsurları bakımından incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

2.5. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmada kullanılacak yazılı ve işitsel kaynaklara erişmek için doküman incelemesi ve belgesel tarama tekniklerinden faydalanılmıştır.

Doküman incelemesi, çalışılması, araştırılması amaçlanan olgu veya olgularla ilgili bilgileri, verileri içeren yazılı kaynaklar ve tüm yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Belge taraması ise var olan kayıt, belge veya dokümanlardan verileri toplama, elde etme ve bir araya getirme yöntemidir (Karasar, 2022, s. 229).

2.6. Verilerin Analizi

Çalışmada, doküman inceleme ve belgesel tarama yöntemiyle elde edilen veriler içerik analizi tekniği yoluyla tahlil edilmiştir.

İçerik analiziyle hedeflenen temel gaye toplanan, elde edilen verileri açıklayabilecek kavram ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizle özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizi yoluyla daha derinlemesine ayrıntılı bir incelemeye ve araştırmaya tabi tutulur. Betimsel analiz yaklaşımıyla fark edilemeyen, tespit edilemeyen kavram ve temalar bu yolla, içerik analiziyle keşfedilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Tarama ve doküman incelemeyle elde edilen veriler üzerinde içerik analizi uygulanmıştır. İçerik analizi yapılırken katagorisel analiz tekniği kullanılmıştır. Ekrem Vural'ın taksimleri süsleme tekniği ve ifâde unsuru kullanımı bakımından kategorilere ayrılarak alt problem başlıkları altında ele alınmıştır.

Çalışmada Yahya (2000) “Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri” adlı doktora tezi, Kaçar (2020) “Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri” adlı eseri, İlgar (2018) “Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes’ud Cemil” adlı doktora tezi, Gürel (2016) “Nubar Tekyay’ın Keman Taksimlerinin Tahlîli” adlı doktora tezi, Düzün (2019) “İzzettin Ökte’nin Tanbûr Taksimlerinin Tahlîli” adlı yüksek lisans tezi, Düzün (2024) “Tanbûrî Cemil Bey’den Günümüze Türk Mûsikîsi’nde Tanbûr Üslûbu” adlı doktora tezi ve Bükülmez (2017) “Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılây’ın Keman İcralarının Tahlîli” adlı yüksek lisans tezinde kullanmış olduğu süsleme tekniği, ifâde unsuru icrâ inceleme yöntemleri dikkate alınmış, çalışmada faydalanılmıştır. Bu çalışmalarda kullanılan süsleme tekniği ve ifâde unsurlarının varsa Türkçe karşılıkları da dikkate alınarak çalışmada yer yer kullanılmıştır.

2.6.1. Taksîmler Notaya Alınmasında ve İncelenmesinde Uygulanan Ana Çalışma Basamakları

1. Taksîmler Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre, Finale 2014 nota yazım programı kullanılarak notaya alınmıştır.
2. Taksîmlerdeki anlaşılması güç olan kısımlar yavaşlatılarak ve ney sazıyla sağlaması yapılarak notaya alınmıştır.
3. İnceleme yapılırken “porte” kelimesi yerine “satr” kelimesinin kullanımı tercih edilmiştir. Her satırın başına satır numarası konulmuş anlatımlar satır numaraları üzerinden sürdürülmüştür.
4. İncelemede perde ve makâm isimlerinin karışmasını önlemek amacıyla perde isimlerinin baş harfi küçük harfle, makâm isimlerinin baş harfi büyük harfle gösterilmiştir.

5. Sonuç bölümünde icrâcının kullandığı süsleme teknikleri, ifâde unsurlarına ilişkin kullanım sayıları toplanarak, sıklık sıralama tabloları oluşturulmuştur. Yapılan tespitlerle birlikte tablolar da bu bölümde verilmiştir.
6. Tablolarda icrâcının taksimleri için hazırlanan sıklık sıralama tablosunun yanına ilâve bir sütun eklenerek, taksimler bir bütün olarak ele alındığında oluşan toplam sıklık sıralaması da gösterilmiştir.

3. Neyzen Ekrem Vural

Neyzen Ekrem Vural Şanlıurfa'nın Halfeti ilçesinde 1940 yılında dünyaya geldi. Ankara'da Ticari İlimler Akademisi'nde öğrenimini sürdürdüğü yıllarda, Neyzen Şevki Sezgin ve Neyzen Selami Bertuğ'dan ney meşk etti. 1966 yılında Ankara Radyosu'nun açtığı sınavı başarıyla kazanarak ney sanatçısı oldu. Ankara Radyosu'nda Kütüphane Şefliği ve Neyzenlik görevlerini yürüttü. Ankara Radyosu'nun Türk Müziği Müdürlüğü görevinde bulundu. Neyzen Niyazi Sayın ile ney icrâcılığı üzerine çalıştı ve ney sazının inceliklerini öğrendi. Ankara Radyosu'nda 40 yıl ney sanatçısı olarak görev yaptı. 2006 yılında emekli olan Ekrem Vural, 12 Temmuz 2012'de vefât etti (<https://www.neyzenim.com/index.html>, (27.02.2024)).

4. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan taksimlerine ilişkin bulgular, alt problem başlıkları altında incelenerek yorumlanmıştır.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Aşağıda Ekrem Vural'ın Segâh, Isfahân ve Sabâ taksiminde yer alan süsleme tekniklerine ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

4.1.1. Değerini Kendisinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Kendisinden önce gelen notaya bağlı ve değerini bağlı olduğu notadan alan çarpmadır. Bu tür çarpmalar asıl nota üzerinde daha yumuşak bir duyum ve etki meydana getirir (Toz, 2014, s. 39).

İcrâcının Segâh taksiminde tüm satırlarda olmak üzere, 214 defa, Isfahân taksiminde 1, 2 ve 5. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere 51 defa, Sabâ taksiminde 14 ve 15. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere 90 defa değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir.

Segâh taksimde yer alan değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 1. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma örnekleri (Kişisel Arşiv).

İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımını üç taksiminde de icrâsının geneline yaydığı, aynı ve farklı değerde notalar ve perdeler arasında kullandığı görülmektedir. Bu yöndeki kullanımlarıyla bol çarpmalı, revnaklı bir icrâ yapısı ortaya çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmaları makâmı oluşturan güçlü, karar ve yeden gibi perdeler üzerinde de kullanıldığı görülmektedir. Şekil 1’de uzunca duyurulan segâh perdesi sonrasında, icrâcının yeniden segâh perdesini kullandığı görülmektedir. Aynı iki perde arasında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımıyla ezgisel akış içerisinde segâh perdesinin ön plana çıkarılmasının amaçladığı söylenebilir. İcrâcının seyrin devamında yeden, kürdî perdesi üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Bu kullanımla makâmın yeden perdesinin de ön plana çıkarıldığı söylenebilir. İsfahân ve Sabâ taksimlerde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımlarının olduğu görülmektedir. İcrâcının değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma kullanımlarıyla genel olarak ezgisel akışı süsleyerek revnaklı ve bol çarpmalı bir icrâ ortaya çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

4.1.2. Değerini Kendisinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Kendisinden sonra gelen notaya bağlı ve değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmadır. Çarpmanın bağlı olduğu asıl nota bu şekilde yapılan çarpmada vurgulu olarak duyulur (Toz, 2014, s. 39).

Ekrem Vural’ın Segâh taksiminde 6, 7, 10, 12, 14, 16, 19, 21, 25, 26, 27, 28, 29 ve 30. satırda olmak üzere, 16 defa, İsfahân taksiminde 2, 4, 5, 12 ve 20. satırda olmak üzere, 5 defa değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayı kullandığı görülmektedir. Çarpmaların tümü yeni başlayan ezgisel yapıların başında yer almaktadır.

Segâh taksimde yer alan değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 2. Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 2’de sıralı 16’lık notalardan oluşan dinamik seyrin başlangıcında kullandığı değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpmayla, güçlü nevâ perdesini ön plana çıkarmayı ve zengin bir nağme yapısı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının genel olarak değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla, ezgisel hareketlerin başlangıcında canlı bir anlatım oluşturmayı ve icrâdaki canlılığı ezgisel hareketlerin başlangıcında sistemli olarak desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İsfahân taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

4.1.3. Vurkaç çarpma

İcrâ esnasında, ezgisel akış sürerken tizden peste doğru, sıra ile inilen perdelerin, icrâ edilen makâmın seyir yapısına uygun olarak bir üst perdeye çarpılarak duyurulmasıyla yapılan bir süsleme tekniğidir (Gönül, 2010, s. 41).

Ekrem Vural’ın Segâh taksîminde 2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30 ve 31. satırda olmak üzere, 40 yerde, İsfahân taksîminde 6, 7, 8 ve 16. satırda olmak üzere, 5 yerde, Sabâ taksîminde 1, 6, 7, 9 ve 10. satırda olmak üzere, 6 yerde vurkaç çarpma kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki vurkaç çarpmalar 16’lık değerdeki notalar arasında olduğu gibi daha uzun ve farklı değerdeki notalar arasında da yer almaktadır.

Segâh taksîmde yer alan vurkaç çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 3. Vurkaç çarpma örnekleri (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 3’te acem perdesinden, makâmın karar perdesi olan segâh perdesine kadar seyreden inici nağme boyunca vurkaç çarpma süsleme tekniğinden faydalanarak ezgisel akışı süslediği, aynı zamanda ardından gelen yeden perdesi ve karar perdesi kullanımı için uygun, canlı bir seyir yapısı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla genel olarak Türk müziği icrâ üslubunu koruyarak inici nağmelerde ezgisel akışı tımsal açıdan zenginleştirdiği ve iniş cazibesindeki nağme yapısını süsleme tekniği kullanımıyla güçlendirdiği söylenebilir. İsfahan ve Sabâ taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

4.1.4. Çarpma Kaydırma

Çarpma notasıyla asıl nota arasında glissando kullanılarak yapılan bir çeşit çarpma yöntemidir (Gürel, 2016, s. xv).

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 4, 5, 11, 13, 15, 17, 20, 30 ve 32. satırda olmak üzere, 9 defa, İsfahân taksîminde 3, 8, 11, 13, 16 ve 17. satırda olmak üzere, 7 defa, Sabâ taksîminde 12. satırda olmak üzere, 1 defa çarpma kaydırma süsleme tekniği kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan çarpma kaydırmaların genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında kullanıldığı görülmektedir.

Sabâ taksîmde yer alan çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımı örneği aşağıdaki gibidir.



Şekil 4. Çarpma kaydırma örneği (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 4'te Sabâ taksîmde pest bölgede, dem seslerde kaba hicâz perdesi öncesinde kullandığı çarpma kaydırma süsleme tekniğiyle, makâmın pest bölgedeki seyrini icrâ içerisinde belirginleştirmeyi ve pest bölgedeki tınısal zenginliği desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının çarpma kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak ezgisel akıştaki canlılığı korumayı ve süsleme tekniği kullanımı bakımından zengin bir icrâ oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Segâh ve İsfahân taksîmde yer alan kullanımların da benzer doğrultuda oldukları görülmektedir.

4.1.5. Çift Çarpma

Asıl notadan sonra veya önce kullanılan ikili çarpmadır. Asıl notaya bağ işaretiyle bağlanarak gösterilir (Gürel, 2016, s. xiv).

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 1, 3 ve 30. satırda olmak üzere 3 defa, İsfahân taksîminde 18 ve 21. satırda olmak üzere 3 defa, Sabâ taksîminde 16. satırda olmak üzere 1 defa çift çarpma kullandığı görülmektedir. İcrâcının taksîmlerdeki çift çarpmaları kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı olarak iki şekilde de kullandığı görülmektedir.

Segâh taksîmde yer alan çift çarpma örneği aşağıdaki gibidir.



Şekil 5. Çift çarpma örneği (Kişisel Arşiv).

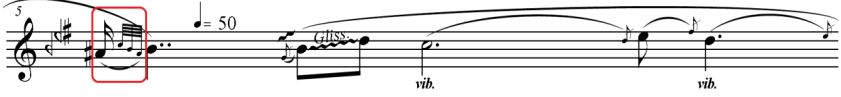
İcrâcının şekil 5'te Segâh taksimde ezgisel hareketin başlangıcında, rast ve segâh perdelerini çarpma içerisinde kullanarak ardından nevâ perdesini duyurduğu, bu kullanımla yeni başlayan ezgisel hareket içerisinde canlılığı desteklemeyi ve güçlü nevâ perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı düşünülmektedir. İcrâcının çift çarpma kullanımıyla genel olarak, seyir yapısını güçlendirdiği ve icrâ ettiği makâmın seyrini desteklediği söylenebilir. İsfahân ve Sabâ taksimde yer alan kullanımların da benzer yapıda ve doğrultuda olduğu söylenebilir.

4.1.6. Üçlü Çarpma

Değerini kendisinden önce veya sonraki notadan alan üç adet çarpma notasının birleşiminden meydana gelen üçlü çarpmadır (Gürel, 2016, s. xiv).

Ekrem Vural'ın Segâh taksiminde 5. satırda olmak üzere, taksim boyunca 1 defa, kendisinden önceki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullanıldığı görülmektedir. İsfahân taksiminde 12. ve 19. satırda olmak üzere, taksim boyunca 2 defa, kendisinden önceki veya sonraki notaya bağlı yapıda üçlü çarpma kullandığı görülmektedir.

Segâh ve İsfahân taksimde yer alan üçlü çarpma örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 6. Üçlü çarpma örneği Segâh taksim (Kişisel Arşiv).



Şekil 7. Üçlü çarpma örneği İsfahân taksim (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 6'de yer alan üçlü çarpma kullanımıyla, kalış hissiyatını desteklediği ve seyir içerisindeki âhengi zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Şekil 7'de yer alan üçlü çarpma kullanımıyla icrâcının ezgisel hareketin başlangıcında güçlü nevâ perdesini duyurmadan önce düğâh, segâh ve çargâh perdesini üçlü çarpma içinde kullanarak, nevâ perdesini zengin bir yapı içerisinde ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Üçlü çarpma süsleme tekniği kullanımıyla genellikle icrâ içerisinde makâmın karakteristik perdelerinin ön plana çıkarıldığı ve zengin bir ezgisel akış oluşturulmasının amaçlandığı söylenebilir.

4.1.7. Kümeleme

Asıl notanın bir üst veya alt notasından/perdesinden başlayarak küme-lenen üç veya dört notadan meydana gelen süsleme tekniğidir (Gazimihal, 1961, s. 104).

Ekrem Vural'ın Segâh taksiminde 11. ve 33. satırda olmak üzere, tak-sîm boyunca 2 defa, İsfahân taksiminde 11. satırda olmak üzere 1 defa, Sabâ taksiminde 8. satırda olmak üzere 1 defa kendisinden önceki notaya bağlı yapıda kümeleme süsleme tekniği kullandığı görülmektedir.

İsfahân ve Sabâ taksimde yer alan kümeleme örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 8. Kümeleme örneği İsfahân taksim (Kişisel Arşiv).



Şekil 9. Kümeleme örneği Sabâ taksim (Kişisel Arşiv).

Şekil 8'de yer alan eviç perdesi üzerinde, ezgisel akış içerisinde kullanılan kümeleme süsleme tekniğiyle icrâdaki âhengın desteklendiği ve eviç perdesi üzerinde zengin bir duyumun oluşumunun amaçlandığı söylenebilir. Şekil 8'de kümeleme süsleme tekniği kullanımıyla, seyrin devamında eviç perdesi üzerinde yapılacak kalış hissiyatına da katkı sağlandığı düşünülmektedir. Şekil 9'da ezgisel hareketin başlangıcında, Sabâ seyir içerisinde, kaba çargâh perdesi üzerinde yapılan kümeleme süsleme tekniğiyle, kaba çargâh perdesinin vurgulandığı ve rast perdesine yapılacak atlama için çargâh perdesinin icrâda desteklendiği düşünülmektedir. Segâh taksimde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Kümeleme süsleme tekniği kullanımlarıyla ezgisel akış içerisinde genel olarak, oluşturulan âhengın desteklendiği ve nağme yapılarının güçlendirildiği söylenebilir.

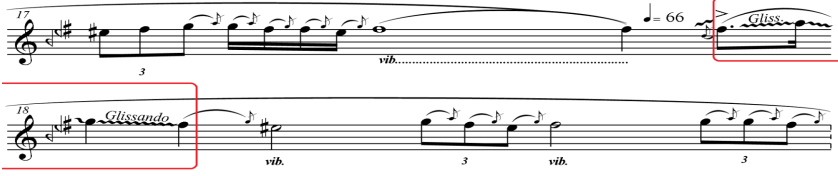
4.1.8. Kaydırma / Glissando

Kaydırma / glissando inici veya çıkıcı bir sestem diğerine geçilirken aralık içerisindeki seslerin kesintisiz olarak tamamının duyurularak icrâ edilmesidir (Gunca, 2007, s. 50, 52; Gürel, 2016, s. xv).

Ekrem Vural'ın Segâh taksiminde 5., 9., 13., 16., 17., 18., 20., 22., 24. ve 26. satırda olmak üzere 17 defa, İsfahân taksiminde 3., 6., 7., 9.,

10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 19., 20. ve 21. satırda olmak üzere 29 defa, Sabâ taksîminde 1., 3., 7., 11., 16., 18. ve 20. satırda olmak üzere 9 defa kaydırma süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kaydırmalar inici veya çıkıcı yapıdadır.

Segâh taksîmde yer alan kaydırma süsleme tekniği kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 10. Kaydırma / glissando örnekleri (Kişisel Arşiv).

İcrâcının ezgisel akış boyunca çıkıcı kaydırmalarla atlamalı perdelerde duyumu zenginleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Şekil 10'da evic ve muhayyer perdeleri arasında kullanılan kaydırma süsleme tekniği ile ezgisel akış içerisinde makâmın yapısına uygun, zengin bir duyum oluşturulduğu düşünülmektedir. İcrâcının, hemen ardından gelen nağme içerisinde de inici nağmeyi kaydırma süsleme tekniği ile sürdürerek ezgisel akışı güçlendirdiği söylenebilir. Sabâ ve Isfahân taksîmde yer alan kullanımların da benzer yapıda oldukları görülmektedir. İcrâcının genel olarak icrâlarında inici nağmelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla müzikal akışı güçlendirildiği, ezgisel yapıyı tınısal açıdan zenginleştirildiği söylenebilir. Çıkıcı nağmelerde atlamalı perdelerde kaydırma süsleme tekniği kullanımıyla ezgisel akıştaki canlılığı koruduğu ve desteklediği söylenebilir.

4.1.9. Trill

Asıl notayla bir üzerindeki ses arasında hızlı ve eşit değerde gidip gelerek ve bu seslerin duyurulmasıyla ortaya çıkarılan süsleme tekniği uygulamasıdır. Trill yapılan notanın üzerine konulan (tr.) veya (tr...) gibi işaretlerle gösterilir (Gunca, 2007, s. 62).

Ekrem Vural'ın Segâh taksîminde 21. satırda olmak üzere 1 defa, Isfahân taksîminde 16. ve 18. satırda olmak üzere 2 defa, Sabâ taksîminde 21. satırda olmak üzere 1 defa trill süsleme tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Isfahân taksîmde yer alan trill kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Şekil 11. Trill örneği (Kişisel Arşiv).

Şekil 11’de yer alan nim hicâz perdesinin, trill süsleme tekniği ile ezgisel akış içerisinde âhengi destekleyici, nağme yapısını çeşitlendirici şekilde ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Segâh ve Sabâ taksimde yer alan trill süsleme tekniği kullanımlarının da makâmın yapısına uygun perdeler üzerinde âhengi destekleyici nitelikte olduğu söylenebilir. İcrâcının trill kullanımıyla icrâlarını süsleme tekniği kullanımı bakımından zenginleştirdiği ve ezgisel akış içerisindeki nağme yapısını çeşitlendirdiği söylenebilir.

4.1.10. Vibrato

Perdenin / sesin dalgalı olarak uzatılmasıdır (Toz, 2014, s. 35).

Ekrem Vural’ın Segâh taksiminde 1., 2., 3., 4., 5., 6., 8., 12., 15., 17., 18., 19., 22., 23., 24., 26., 27., 28., 30., 32. ve 33. satırda olmak üzere 31 defa, İsfahân taksiminde 9. 16. ve 20. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere 33 defa, Sabâ taksiminde 3., 6., 13., 20., 21. ve 22. satır haricinde tüm satırlarda olmak üzere, 27 defa vibrato süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Taksimlerde yer alan vibratoların ezgisel akış içerisinde uzunca duyurulan, makâmın karakteristik özelliklerini ön plana çıkaran perdelerde ve kalış perdelerinde yer aldığı görülmektedir.

Segâh taksimde yer alan vibrato kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 12. Vibrato kullanım örnekleri (Kişisel Arşiv).

Şekil 12’de Segâh taksimde makâmın karar segâh, güçlü nevâ gibi perdelerinde vibrato süsleme tekniğinin kullanıldığı, bu perdelerin ezgisel akış içerisinde tınısal zenginlikle desteklenerek ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Kalış yapılan perdeler üzerinde de vibrato süsleme tekniğinin yer aldığı, bu yöndeki kullanımla kalış hissiyatlarının desteklendiği söylenebilir. Şekil 12’de kalış yapılan rast perdesi üzerinde vibrato süsleme tekniğinin yanı sıra yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının birlikte kullanıldığı ve yarım kararın güçlendirilmesinin amaçlandığı düşünülmektedir. Vibrato süsleme tekniği kullanımıyla genel olarak icrâcının ezgisel akışa tınısal zenginlik sağladığı, kalış hissiyatlarının belirginleştirdiği ve desteklediği söylenebilir. İsfahân ve Sabâ taksimde yer alan kullanımların da benzer yapıda oldukları görülmektedir.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

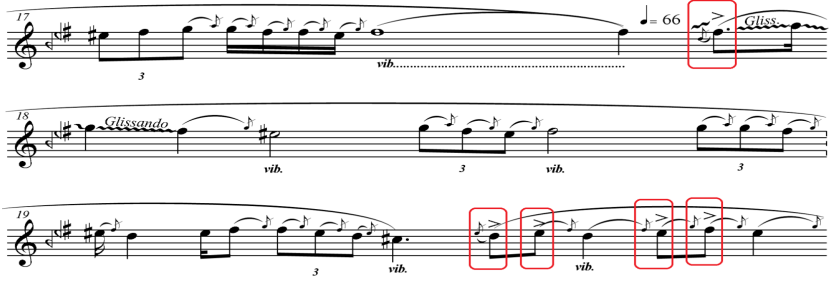
Aşağıda Ekrem Vural'ın Segâh, Isfahân ve Sabâ taksimlerinde yer alan ifâde unsurlarına ilişkin bulgular yorumlanmıştır.

4.2.1 Vurgu

Bir perdeyi başka bir perdeden daha kuvvetli çalmak, okumak veya icrâ etmektir. İcrâ esnasında bazı perdelerin belirginleştirilmesi kuvvetlendirilmesidir. Vurgu yapılan notanın üzerine konulan (>) işaretiyle gösterilir (Düzün, 2024, s. 39; Gunca, 2007, s. 70).

Ekrem Vural'ın Segâh taksiminde 9., 10., 13., 16., 17., 19. ve 20. satırda olmak üzere 15 defa, Isfahân taksiminde 8., 10., 13., 14., 16., 17. ve 21. satırda olmak üzere 14 defa, Sabâ taksiminde 7. ve 18. satırda olmak üzere 8 defa vurgu kullandığı görülmektedir. Vurgu kullanımları genellikle ezgisel hareketlerin başlangıcında veya ezgisel akış içerisinde yer almaktadır.

Segâh ve Sabâ taksimde yer alan vurgu kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 13. Vurgu kullanım örnekleri Segâh taksim (Kişisel Arşiv).



Şekil 14. Vurgu kullanım örnekleri Sabâ taksim (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 13'te vurgu ifâde unsurunu ezgisel hareketlerin başında kullanarak, yeni başlayan nağme yapılarını güçlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İcrâcının şekil 13'te, 19. satırda nevâ perdesi üzerinde kullandığı vurgu ifâde unsuruyla, makâmın güçlü perdesini icrâ içerisinde, ezgisel hareketin başlangıcında ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının şekil 14'te Sabâ taksimde ezgisel akış içerisinde, uzunca duyurulan kaba çargâh perdeleri üzerinde, vurgu ifâde unsurunu kullanarak pest bölgede makâmın güçlü perdesini ön plana çıkarmayı amaçladığı söylenebilir. Vurgu ifâde unsuru ve vibrato süsleme tekniğinin bir arada

kullanımıyla, uzunca duyurulan perdeler üzerinde tınısal zenginliğin desteklendiği, uzun değerdeki notalar üzerinde oluşabilecek durağan duyumun da bu yolla engellediği düşünülmektedir. İsfahân taksimde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir.

4.2.2. Vakfe / Puandorg

Vakfe / puandorg, icrânın eserin akışını bozmayacak şekilde yaptığı duruşlar, duraklamalar veya kısa kalışlar olarak tanımlanmaktadır (Kaçar, 2020, s.181).

Ekrem Vural'ın Segâh taksiminde 3., 11. ve 23. satırda olmak üzere 3 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfelerin tamamı kalış yapılan perdeler üzerinde yer almaktadır. İcrâcının İsfahân taksiminde 1., 3., 9., 10., 11., 14., 19. ve 21. satırda olmak üzere, taksim boyunca 8 defa vakfe kullanıldığı görülmektedir. Vakfelerin ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdelerde yer aldığı görülmektedir. Ekrem Vural'ın Sabâ taksiminde 1., 9. ve 13. satırda olmak üzere 3 defa kalış yapılan perdeler üzerinde vakfe kullanıldığı görülmektedir.

Segâh taksimde yer alan vakfe kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Şekil 15. Vakfe/puandorg kullanım örneği (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 15'te Segâh taksimde, râst perdesi üzerinde vakfe kullanımıyla, kalış hissiyatını desteklemeyi ve kalış yapılan perdeler üzerinde ifâde unsuru kullanımını çeşitlendirmeyi amaçladığı söylenebilir. İsfahân ve Sabâ taksimde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının vakfe kullanımıyla taksimlerinde genel olarak kalış hissiyatlarını desteklediği ve ifâde unsuru kullanımını çeşitlendirdiği söylenebilir.

4.2.3. Kesik icrâ / Staccato

Notaların birbirinden ayrı bir şekilde kesintili olarak tane tane seslendirilmesi staccato / kesik icrâ olarak tanımlanmaktadır (Gazimihal, 1961, s. 237).

Ekrem Vural'ın İsfahân taksiminde 20. satırda olmak üzere 4 defa kesik icrâ ifâde unsuru kullandığı görülmektedir.

İsfahân taksimde yer alan kesik icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 16. Kesik icrâ kullanım örnekleri (Kişisel Arşiv).

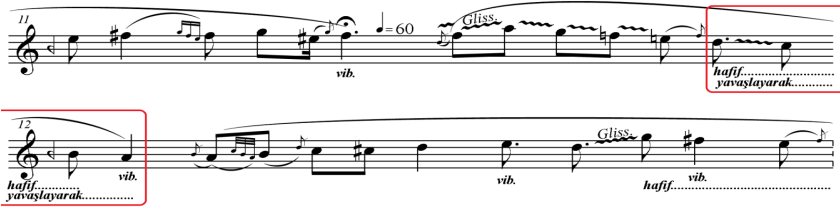
Şekil 16’da icrâcının kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, dinamik yapıdaki çıkıcı seyri güçlendirmeyi ve nağme yapıları içerisinde ifâde zenginliği oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. İcrâcının kesik icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini çeşitlendirdiği söylenebilir.

4.2.4. Yavaşlayarak icrâ

Ezgisel akışın yavaşlama eğilimi gösterdiğini belirtmek amacıyla kullanılır (Düzün, 2024, s. 40). Avrupa müziğinde kullanılan “ritardando” nun karşılığı olarak çalışmada kullanılmıştır.

Ekrem Vural’ın Segâh taksîminde 2. ve 33. satırda olmak üzere 2 yerde, Isfahân taksîminde 11., 16., 18. ve 21. satırda olmak üzere 4 yerde, Sabâ taksîminde 12., 17. ve 19. satırda olmak üzere 4 yerde yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerdeki kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Isfahân taksîmde yer alan yavaşlayarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örneği aşağıdaki gibidir.



Şekil 17. Yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanım örneği (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 17’de Isfahân taksîmde, yavaşlayarak icrâ ifâde unsuruyla, inici yapıdaki seyirde ezgisel akışı güçlendirmeyi ve karar düğâh perdesinde yapılacak olan kalış hissiyatını desteklemeyi amaçladığı söylenebilir. Yavaşlayarak ve hafif icrâ ifâde unsurlarının bir arada kullanımıyla kalış hissiyatı üzerindeki ifâde zenginliğinin de arttırıldığı düşünülmektedir. Benzer yapıda ve doğrultudaki kullanımların Segâh ve Sabâ taksîmde de yer aldığı görülmektedir. İcrâcının taksîmlerinde yavaşlayarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla genellikle kalış hissiyatlarına katkı sağladığı ve ezgisel akış içerisindeki ifâde zenginliğini arttırdığı söylenebilir.

4.2.5. Hızlanarak icrâ

Avrupa müziğinde kullanılan “accelerando”nun karşılığı olarak çalışmada hızlanarak icrâ terimi kullanılmıştır.

Ekrem Vural’ın Segâh taksîminde 7., 13., 20., 29. ve 31. satırda olmak üzere 5 yerde, Isfahân taksîminde 3., 9. ve 20. satırda olmak üzere 3 yerde, Sabâ taksîminde 4., 5., 9. ve 14. satırda olmak üzere 4 yerde hızlanarak icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir.

Segâh ve Sabâ taksîmde yer alan hızlanarak icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 18. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanım örneği Segâh taksîm (Kişisel Arşiv).



Şekil 19. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanım örneği Sabâ taksîm (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 18’de yeden kürdî perdesinden, güçlü nevâ perdesindeki kalışa kadar hızlanarak icrâ ifâde unsuruyla icrâyı dinamikleştirildiği ve güçlü perdesinde yapılan kararı vurgulamayı amaçladığı söylenebilir. Şekil 19’da ise hızlanarak icrâ edilen kısımda perdelerin, vibrato süsleme tekniğiyle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Böylelikle dinamikleşen icrânın tınısal olarak da zenginleştirilmesinin amaçlandığı söylenebilir. Isfahan taksîmde de benzer yapıda kullanımların olduğu görülmektedir. Hızlanarak icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, icrâcının taksîmlerinde devamlılık hissiyatını sürdürdüğü ve ezgisel akış içerisindeki dinamikliği desteklediği söylenebilir.

4.2.6. Hafif icrâ

Ezgisel akışın daha nahif bir seslendirmeye sürdürülmesidir (Düzün, 2024, s. 33).

Ekrem Vural’ın Segâh taksîminde 1., 3., 10., 12., 15., 28., 30. ve 33. satırda olmak üzere 13 yerde, Isfahân taksîminde 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 11., 13., 15., 17., 18., 19., 21. ve 22. satırda olmak üzere 20 yerde, Sabâ taksîminde 4., 9., 10., 12., 14., 15., 19., 20., 21. ve 22. satırda olmak üzere

13 yerde hafif icrâ ifâde unsurunu kullandığı görülmektedir. Taksîmlerde yer alan kullanımların bazıları uzun yapıda olup ardından gelen satırda da aralıksız olarak devam etmektedir. Taksîmlerde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun ezgisel akış içerisinde veya kalış yapılan perdelerde yer aldığı görülmektedir.

Segâh ve Isfahân taksîmde yer alan hafif icrâ ifâde unsurunun kullanım örnekleri aşağıdaki gibidir.



Şekil 20. Hafif icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri Segâh taksîm (Kişisel Arşiv).



Şekil 21. Hafif icrâ ifâde unsuru kullanım örnekleri Isfahân taksîm (Kişisel Arşiv).

İcrâcının şekil 20’de râst perdesi üzerinde kalış yapılan kısımda, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla yarım kararı desteklemeyi ve zarif bir kalış hissiyatı oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Bu kısımda üçleme tartımı ile oluşturulan ifâde zenginliğinin, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla çeşitlendirildiği düşünülmektedir. Şekil 21’de taksîmin karar nağmesi içerisinde, hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, karar düğâh perdesinin desteklenmesinin ve ön plana çıkarılmasının amaçlandığı söylenebilir. Böylelikle belirgin bir bitiş hissiyatı oluşturulduğu ve kararın desteklendiği düşünülmektedir. Sabâ taksîmde de benzer yapıda ve doğrultuda kullanımların olduğu görülmektedir. İcrâcının hafif icrâ ifâde unsuru kullanımlarıyla genel olarak seyir içerisinde zarif bir icrâ yapısı ortaya çıkardığı ve kalış hissiyatlarını belirginleştirdiği söylenebilir.

5. Sonuç

Bu bölümde incelenen alt problemlere ilişkin sonuçlar verilmiştir.

5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Ekrem Vural’ın taksîmlerinde kullandığı süsleme tekniklerine ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Segâh taksîm	Isfahân taksîm	Sabâ taksîm	Toplam Kullanım
1	DKÖ ¹	DKÖ	DKÖ	DKÖ
2	Vurkaç çarpma	Vibrato	Vibrato	Vibrato
3	Vibrato	Kaydırma	Kaydırma	Kaydırma
4	Kaydırma	Çarpma kaydırma	Vurkaç çarpma	Vurkaç çarpma
5	DKS ²	Vurkaç çarpma	Çarpma kaydırma	DKS
		DKS	Çift çarpma	
			Kümeleme	
			Trill	
6	Çarpma kaydırma	Çift çarpma		Çarpma kaydırma
7	Çift çarpma	Üçlü çarpma		Çift çarpma
		Trill		
8	Kümeleme	Kümeleme		Kümeleme
			Trill	
9	Üçlü çarpma ³			Üçlü çarpma
	Trill			

Tablo 3. Ekrem Vural'ın süsleme tekniği kullanımı sıklık sıralaması (Kişisel Arşiv).

Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan taksîmlerinde sıklıkla ve benzer sıklık sıralamasıyla kullandığı dört süsleme tekniğinin değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma, vibrato, kaydırma ve vurkaç çarpma olduğu tespit edilmiştir.

Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan tüm taksîmlerinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının makâmın karakteristik güçlü, yeden, karar gibi perdeleri üzerinde de değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmaları kullandığı, böylelikle bu perdeleri ön plana çıkarmayı amaçladığı da saptanmıştır. Örnekleme yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme

1 Değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma.

2 Değerini kendisinden sonraki notadan alan çarpma.

3 Eşit kullanım sıklığına sahip unsurlar aynı satır içerisinde gösterilmiştir.

teknîği olarak değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmayı, sıklık bakımından, birinci unsur olarak kullandığı tespit edilmiştir. Örnekleme yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun yine değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma olduğu saptanmıştır. Tüm bu tespitler dikkate alındığında değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmanın, Ekrem Vural'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında, en önemli unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan tüm taksîmlerinde vibrato süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı perdeler ve nota değerleri üzerinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Örnekleme yer alan taksîm icrâlarının tümünde önemli bir süsleme tekniği olarak vibratonun farklı sıklıklarda kullanıldığı saptanmıştır. Örnekleme yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından ikinci sırada yer alan unsurun vibrato süsleme tekniği olduğu tespit edilmiştir. Vibrato süsleme tekniğinin Ekrem Vural'ın icrâlarında, ezgisel akış içerisinde veya kalış perdelerinde yer aldığı saptanmıştır. Vibrato süsleme tekniğinin ezgisel akış içerisinde kullanımıyla, tınısal zenginliğin artırıldığı, karar ve yarım karar perdelerindeki kullanımıyla kalış hissiyatlarının desteklendiği ve belirginleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Vibrato süsleme tekniğinin, örnekleme yer alan taksîmlerde genellikle hafif icrâ ifâde unsuruyla birlikte yer aldığı tespit edilmiştir. Ezgisel akış içerisinde vibrato süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanımıyla var olan tınısal zenginliğe incelik sağlandığı, kalış perdelerinde vibrato ve hafif icrâ ifâde unsuru kullanımıyla, desteklenen kalış hissiyatlarının ifâde zenginliği bakımından güçlendirildiği sonucuna varılmıştır.

Tüm bu tespitler dikkate alındığında vibratonun Ekrem Vural'ın ney icrâsında, süsleme teknikleri arasında en önemli ikinci unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Vibrato süsleme tekniği ve hafif icrâ ifâde unsurunun birlikte kullanılmasından yola çıkılarak, bu yönde kullanımın da Ekrem Vural'ın ney icrâsında önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan tüm taksîmlerinde kaydırma süsleme tekniğini önemli bir unsur olarak, farklı sıklıklarla, ezgisel akış içerisinde inici ve çıkıcı yapıda kullandığı tespit edilmiştir. İcrâcının inici kaydırmalarla, tekdüze inici nağme hissiyatını engellediği, çıkıcı kaydırmalarla atlamalı perdelerde icrâ içerisinde canlılığı desteklediği ve duyumu zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Örnekleme yer alan tüm taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan unsurun kaydırma süsleme tekniği olduğu saptanmıştır. Tüm bu tespitler dikkate alındığında kaydırmanın Ekrem Vural'ın ney ic-

râsında, nağme yapılarını zenginleştiren ve destekleyen önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Ekrem Vural'ın örneklemede yer alan tüm taksîmlerinde vurkaç çarpmayı farklı sıklıkta kullandığı tespit edilmiştir. Örneklemede yer alan taksîmler bir bütün olarak incelendiğinde, vurkaç çarpmanın toplam kullanım içerisinde dördüncü sırada yer aldığı saptanmıştır. Vurkaç çarpmanın inici yapıdaki nağmelerde, 16'lık değerinde notalar arasında olduğu gibi daha uzun ve farklı değerinde notalar arasında da yer aldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurkaç çarpma kullanımıyla, inici yapıdaki nağmeleri, oluşabilecek bir tekdüze duyumdan kurtardığı ve iniş cazibesi içerisinde desteklediği tespit edilmiştir. Vurkaç çarpmanın Ekrem Vural'ın ney icrâsında süsleme teknikleri içerisinde tüm taksîmlerinde yer alan önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme teknikleri bakımından Ekrem Vural'ın ney icrâsı içerisinde değerini kendisinden önceki notadan alan çarpma ve vibrato süsleme tekniğinin önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. İkincil olarak kaydırma ve vurkaç çarpma unsurunun Ekrem Vural'ın taksîmlerinde icrâyı oluşturan diğer önemli süsleme tekniklerinden olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâlarda yer alan, daha az kullanım sıklığına sahip, diğer süsleme teknikleri ile ezgisel akışın canlı yapısının desteklediği ve seyirdeki âhenge katkı sağlandığı sonucuna varılmıştır.

5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Ekrem Vural'ın taksîmlerinde kullandığı ifade unsurlarına ait sıklık sıralama tablosu aşağıdaki gibidir.

Kullanım Sıklığı	Segâh taksîm	Isfahân taksîm	Sabâ taksîm	Toplam Kullanım
1	Vurgu	Hafif	Hafif	Hafif
2	Hafif	Vurgu	Vurgu	Vurgu
3	Hızlanarak icrâ	Vakfe	Hızlanarak icrâ	Vakfe
			Yavaşlayarak icrâ	
4	Vakfe	Kesik icrâ	Vakfe	Hızlanarak icrâ
		Yavaşlayarak icrâ		
5	Yavaşlayarak icrâ	Hızlanarak icrâ		Yavaşlayarak icrâ
6				Kesik icrâ

Tablo 4. Ekrem Vural'ın ifade unsuru kullanımı sıklık sıralaması (Kişisel Arşiv).

Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan taksîmlerinde sıklıkla ve benzer sıklık sıralamasıyla kullandığı iki ifâde unsurunu hafif ve vurgu olduğu tespit edilmiştir.

Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan tüm taksîmlerinde hafif icrâ ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örnekleme yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında, kullanım sıklığı bakımından birinci sırada yer alan unsurun hafif icrâ ifâde unsuru olduğu saptanmıştır. Hafif icrâ ifâde unsurunun taksîmlerde ezgisel akış içerisinde ve kalış yapılan kısımlarda genellikle vibrato süsleme tekniğiyle birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yolla ezgisel akışa tınısal zenginlik ve ifâde zenginliği sağlamayı, kalış hissiyatlarını belirginleştirmeyi amaçladığı saptanmıştır. İcrâcının yer yer bu kullanımlarıyla, makâmların güçlü, karar, yeden gibi karakteristik perdelerini de öne çıkardığı saptanmıştır. Hafif icrâ ifâde unsurunun, Ekrem Vural'ın ney icrâsı içerisinde, ifâde unsurları arasında en önemli unsurlardan olduğu tespit edilmiştir.

Ekrem Vural'ın örnekleme yer alan tüm taksîmlerinde vurgu ifâde unsurunu farklı sıklıklarda kullandığı tespit edilmiştir. Örnekleme yer alan taksîm icrâları bir bütün olarak ele alındığında kullanım sıklığı bakımından, ikinci sırada yer alan unsurun vurgu olduğu saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun ezgisel hareketlerin başlangıçlarında veya ezgisel akış içerisinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının vurgu kullanımlarıyla seyir boyunca canlılığı desteklediği saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun yer yer az sayıda vibrato süsleme tekniği ile bir arada kullanıldığı tespit edilmiştir. İcrâcının bu yöndeki kullanımıyla, icrâsındaki canlılığı tınısal zenginlikle desteklediği, uzunca duyurulan vurgulu notaların icrâsında oluşabilecek durağan duyumu da bu yöndeki kullanımla engellemeyi amaçladığı saptanmıştır. Vurgu ifâde unsurunun, Ekrem Vural'ın ney icrâsı içerisinde, kullanım sıklığı ve biçimi bakımından en önemli ifâde unsurlarından olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu doğrultuda tavır özelliği bakımından, Ekrem Vural'ın ney icrâsının bol çarpmalı ve vibratolu bir yapıya sahip olduğu, icrâ içerisindeki bu çarpmaların ise önemli bir bölümünün değerini kendisinden önceki notadan alan çarpmadan oluştuğu sonucuna varılmıştır. İcrâcının taksîmlerinde tavır özelliği olarak, nüans unsurlarına da önem verdiği, vurgu ve hafif icrâ ifâde unsurunu sıklıkla kullandığı, icrâsının nüans bakımından da zengin bir yapıya sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Teşekkür: Bu kitap bölümü Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda tamamlanmış "Öğrencilerinin İcrâları Üzerinden Niyazi Sayın Ekolü'nün Değerlendirilmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Çalışmamın hazırlanmasında emeği geçen danışmanlarım Prof. Dr. Burçin Uçaner ÇİFDALÖZ ve Doç.

Dr. Muhammet Zinnur KANIK'a, her aşamada çalışmamı takip eden ve yön veren Prof. Dr. Vasfi HATİPOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÇIPAN hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Çalışma yürütülürken taksîmlerin seçimi ve örneklemin oluşturulmasında uzman görüşü vererek yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Selman BENLİOĞLU, Öğretim Görevlisi Ömer BİLDİK ve Öğretim Görevlisi Onur ÜSTÜNKAYA'ya teşekkür ederim.

Kaynakça

- Bükülmez, H. (2017). *Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılay'ın Keman İcralarının Tahlili*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Çolak, V. (2011). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ney Sazı ve Neyzen Niyazi Sayın'ın Müzikal Yaşantısındaki Ney Tavrı Üzerine İncelemeler*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Derya, S. (2015). *Aşkın Sesi Ney Öğretim Kitabı*. (3. Basım). (Haz. A. Şenol Filiz). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Düzün, E. (2019). *İzzettin Ökte'nin Tanbûr Taksimlerinin Tahlili*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Düzün, E. (2024). *Tanbûri Cemil Bey'den Günümüze Türk Müsikisi'nde Tanbûr Üslûbu*. Doktora Tezi. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gunca, A. (2007). *Kemençe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- İlgar, K. (2018). *Türk Müziği Viyolonsel İcracılığında Mes'ud Cemil*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- İnternet: <https://www.neyzenim.com/ekremvural.html>, Erişim Tarihi: 27.02.2024.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. (1. Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (İkinci yazım 37. Basım). Ankara: Nobel Yayınları.
- Toz, A. İ. (2014). *Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu*. (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yahya, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yenigün, H. (1960). Mevlevî Müsikisi. *Musiki Mecmuası*, 13(154), 679-681, 700-701.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Ekler: Taksîm notaları**İsfahân Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi**

Neyzen: Ekrem Vural

Musical score for İsfahân Ney Taksîmi Mansûr Âhengi, measures 1-15. The score is written in 2/4 time and features a single melodic line on a staff. The tempo is marked with a quarter note equal to 45 (♩ = 45). The score includes various dynamics such as *mf*, *ff*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at measure 15.

**İsfahân Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi**

3

Musical score for İsfahân Ney Taksîmi Mansûr Âhengi, measures 16-30. The score continues from the previous page, maintaining the same tempo and dynamics. It includes various articulation marks and concludes with a double bar line at measure 30.

**İsfahân Ney Taksîmi
Mansûr Âhengi**

2

Musical score for İsfahân Ney Taksîmi Mansûr Âhengi, measures 1-15. This is a two-staff version of the piece, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The tempo is marked with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The score includes various dynamics and articulation marks, and concludes with a double bar line at measure 15.

**Sabâ Ney Taksîmi
Kız Âhengi**

Neyzen: Ekrem Vural

Musical score for Sabâ Ney Taksîmi Kız Âhengi, measures 1-15. The score is written in 2/4 time and features a single melodic line on a staff. The tempo is marked with a quarter note equal to 38 (♩ = 38). The score includes various dynamics such as *mf*, *ff*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at measure 15.

Sâhî Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Sâhî Ney Taksîmi
Kız Âhengi

Segâh Ney Taksîmi
Şâh Mansûr Mâbeynî Âhengi

Neyzen: Ekrem Vural

Segâh Ney Taksîmi
Şâh Mansûr Mâbeynî Âhengi

Seğilî Ney Takımı
Şâh Mansûr Mîsbeynî Âhengi

3

Seğilî Ney Takımı
Şâh Mansûr Mîsbeynî Âhengi

4

Seğilî Ney Takımı
Şâh Mansûr Mîsbeynî Âhengi

5

BÖLÜM 3

MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ DEĞİŞİMLERİN ÂŞIKLIK GELENEĞİNE YANSIMALARI

Turgay AKDAĞOĞLU¹

¹ Doktor Öğretim Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Bölümü. turgayakdagoglu@ardahan.edu.tr

ÖZET

Genel olarak toplumsal yaşamda varlığını sürdüren ve bir bütünlük halinde tanım bulan kültür olgusu, kültür endüstrisi bağlamında üretimin ve tüketimin zamanın ihtiyaçlarına göre yaşamsal öğelerle birlikte değişmekte ve varlığını sürdürmektedir. İhtiyaç karmaşası içinde yaşayan insan, ihtiyaçlarının karşılanmasında kültür yapısına önemli görülecek roller yüklenmiştir. İhtiyaçların dinamikleri ve zamansal olarak farklılık gösteren bakış açıları kültürün aktif ve zengin bir yapısının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu nedenle, değişikliklerin öncelikle bu kültürel unsuru yok ettiği varsayımı, tıpkı toplumsal yaşamdaki bir kültür öğesinin, değişmesine izin vermeden, orijinal haliyle korunması ve yaşatılması için boş bir çaba olduğu gibi, bazı hatalara da yol açmaktadır. Gelişim ve değişim gösteren ekonomik faaliyetler, eğitim durumundaki gelişmeler bireylerin var olan yaşamı anlamlandırma biçimi de kültürel etkileşimin sınırlarını değiştirmekte ve çevreye uyum sağlamaya zorunlu bırakmaktadır. Bu adaptasyon son derece kültürel bir ürün olmuştur. Varlığını sürdürmesi açısından önemlidir. Hızla değişen dünyada müzik alanındaki değişimler aşıklık geleneğine de yansımaktadır.

Anahtar Kelimeler: müzik, gelenek, âşık geleneği, kültürel değişim, kültür endüstrisi.

ABSTRACT

The phenomenon of culture, which generally maintains its existence in social life and is defined as an integrity, changes and continues to exist with vital elements according to the needs of the time in production and consumption in the context of the culture industry. People living in a confusion of needs have assigned important roles to their cultural structure in meeting their needs. The dynamics of needs and temporally varying perspectives have paved the way for the formation of an active and rich structure of culture. For this reason, the assumption that changes primarily destroy this cultural element leads to some mistakes, just as it is a futile effort to preserve and maintain a cultural element in social life in its original form without allowing it to change. Developing and changing economic activities, developments in educational status, and the way individuals make sense of existing life change the boundaries of cultural interaction and force adaptation to the environment. This adaptation has become an extremely cultural product. It is important for its continued existence. In a rapidly changing world, changes in the field of music are also reflected in the minstrelsy tradition.

Key Words: music, tradition, minstrel tradition, cultural change, cultural industry.

GİRİŞ

İnsanın kendi dıŐındaki dÜnyayla karŐılaŐması, karşılaştığı duruma göre tepki vermesine yol aĉmıŐtır. İletişim, bu yanıtları ortaya ĉıkarmak iĉin elindeki en etkili araĉlardan biriydi. İnsanlar baŐkalarıyla iletişim kurarak ĉeŐitli işbirlikleri yoluyla toplumsal yapılar oluşturmuş ve bu yapıların etrafında oluşturulan anlamlarla kendi dÜzenlerini oluŐturmuŐlardır. İhtiyaĉlara göre oluşturulan bu dÜzen, zamanla yeni Şekillere bÜrÜnmÜŐ ve değişim kavramının toplumsal hayatta her zaman var olmasını sağlamıştır. Değişim olgusunun toplumsal yaşamda giderek daha belirgin hale gelmesiyle birlikte bireyler buna karşı bazı tutumlar benimsemiŐler ve bu tutumlar toplumun ayakta kalması, bir başka ifadeyle toplumular iĉin temel bir nitelik taŐıması geleceğin bir yansımaya olması bakımında bÜyÜk bir Önem teşkil etmektedir. Bu durum araştırmacıların odak noktası haline gelmekte ve değişimin derinlemesine incelenmesi gerektiğini gÖstermektedir. Toplumsal hayata dâhil olan kişinin ĉevresinde ve kendi iĉinde oluşturduğu anlamın bÜtÜnlÜğüne karşılık gelen kÜltür olgusu, değişim kavramına karşı bir duruş sergileyen Öğelerden biri olarak karŐıımıza ĉıkmaktadır. Bu noktada toplumların kÜltürlerini koruma konusundaki hassasiyeti, değişimlerin nasıl ele alınması gerektiği sorusunu gündeme getirmiş ve dolayısıyla bireyin tutumu son derece Önemli bir durum haline gelmiştir. Bu durumun toplumsal yapıdaki Önemini farkına varılarak iki kavramın bir ĉatı altında toplanması “kÜltÜrel değişim” konusu etrafında toplandığını söyleyebiliriz. ĉalıŐmalarına yön vermeye ĉalıŐan araştırmacılar kÜltürün zengin iĉerięe ve yapıya ait olması ve bu nedenle daimi bir akış ve sÜreklilik iĉerisinde olduğu konusunda aynı fikir etrafında toplanmıŐtır diyebiliriz. Avrupa’nyı yaşamsal formları ve toplumun ŐekilleniiŐine yön veren sanayileşme olgusu ile daha da ileriye taşınmıştır. YaŐamları etkileyen değişimleri anlamlı bir yere koymak, kavrayabilmek ve kontrol altında tutabilme durumu geĉmiŐten buyana günümüz ĉalıŐmalarına kaynak niteliğindedir. Bu nedenle yeni bilim dallarına ve bu yönde ĉalıŐmalara ağırlık verildiği gÖrÜlmektedir. Değişim iĉerisinde yer edinmeye ĉalıŐan kÜltür olgusu KÜltÜrel yapıdaki değişim olgusu sosyal bilimlerin tüm dallarında farklı Özelliklerle incelenirken sosyoloji ve kÜltÜrel antropoloji disiplinlerinde detaylı bir Şekilde ele alındığı gÖrÜlmektedir. Sosyolojide toplumsal değişim “Değişim Sosyolojisi” konusunun iĉerisinde tüm kategorileri ele alınmaktadır. Fakat kÜltÜrel antropolojide “KÜltÜrel Değişim” konusu ayrı bir başlık altında incelenerek, değişimin nedenleri ve sonuĉlarını detayları vurgulanmaktadır. Genellikle bu alanla alakalı yapılan ĉalıŐmalarda sosyal yapının gÖrÜnÜmÜ ortaya ĉıkarılır, hedef nokta ve değişim sonucunda mevcut durum ortaya konulur, hedef noktaya ulaŐmaya ĉalıŐırken ortaya ĉıkan olumlu veya olumsuz durumlar ortaya ĉıkarılır. Bir terminoloji oluŐturularak bazı teoriler ortaya atılır. Sosyal Bilimler, 18.

ve 19. Avrupa’da yüzyıllar boyunca yaşanan seri ve dirençli değişimleri yorumlama ihtiyacı ve desteğinden ortaya çıkmış ve alana ait çalışan birçok uzman, sundukları farklı ve çeşitli hipotezleri ile amaca en doğru şekilde hizmet etmektedirler. Kavram arasındaki farklılaşmalara dikkat çekmektedir teorilerin ilk basamağındaki değişim ardından evrim, gelişme ve ilerleme kavramlarının aynı anlam yerine kullanılmasının yanı sıra farklı anlam olması birbirinin yerine geçebilme özelliğine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu yaklaşım doğrultusunda toplumdaki alanı ne olursa olsun ortaya çıkan değişim, bir kısım araştırmacılar tarafından sosyal evrim, bazıları tarafından sosyal ilerleme ya da gelişme, bazıları tarafından da sosyal ilerleyiş olarak açıklanmaktadır. Bu kavramlar, ima ettikleri değer yargılarımızın sorunsal nedeniyle tartışmalara yol açmıştır. Evrim, gelişme veya ilerleme kavramlarına karşı yapılan bu tartışmaların sonucunda artık toplumsal değişim kavramının birçok araştırmacı tarafından toplumdaki değişimleri kapsayacak şekilde gündeme getirildiği görülmektedir. Bu kavramın popülaritesi W. F. Ogburn’ün 1922 yılında yayınladığı “Sosyal Değişim” adlı çalışmasıyla artarken, kavramın diğerlerine göre daha az değere sahip olması ve dolayısıyla önyargılı olması bu terimin yüksek düzeyde kabul görmesini sağlamıştır.

Müzik Kültüründe Meydana Gelen Değişimin Âşıklık Geleneğine Etkileri

Modernizemin en yaygın unsurlarından biri müziktir. O dönemin popüler müzik anlayışı toplumları etkilerken, bu akımı takip edemeyen diğer müzik türleri de değişmeye veya yok olmaya başladı. Temel yapısı müzik olan âşık şiiri geleneğinde toplumdaki değişen müzik zevklerinin dile getirilmesi kaçınılmazdır. Toplumun lezzet kültüründeki değişim burada da görülüyor.

“Avrupa’dan çıkma rock ile cazı

Biliriz pop denen zevksiz marazı

Kullara yaşatır sahte bir yazı

Yürekten sevgimiz bol bizim bizim

Para para deyip ona taparlar

Şaşırarak doğru yoldan saparlar

Sevgiler dururken kini kaparlar

Kalplerde açılan gül bizim bizim...” (Kozan 2012: 28)

Çorumlu Âşık Kozanoğlu'na (Salih Kozan)'ın şiirinde yeni var olan müzik türlerini değerlendirmek mümkündür. Buradaki değişim alanı toplumun müzik kültürüdür. Bu alan içerisinde göze çarpan değişim unsurları arsında rock, caz, pop gibi batı kökenli müzik türleri yer almaktadır. Âşıklar buna benzer müziklere karşı katı bir tutum, tavır takınmakta, tatsız, hastalıklı ve yanlış, duygu uyandıran türler olarak tepki göstermektedirler.

Batı müziği türü, Batı kültürünü de beraberinde getirdiğinden, değişen diğer unsurlarla aynı tepkileri uyandırır. Buna göre yeni dönemde kalplerde sevgi azalıyor, insanlar kötülüğe kapılıyor, maddi şeylere bağımlı hale geliyor. Gördüğümüz gibi tek bir değişen unsur gibi görünen şeyler, toplumu farklı dinamiklerle etkileyebiliyor.

“Kokain çekerek in inlemeyi

Jiletle dağlayıp döş enlemeyi

Eroin içerek pop dinlemeyi

Türkiye'ye televizyon getirdi...” (Taşkaya 2006: 69)

Feymânî'nin buradaki dörtlüğünde müzik ve televizyon arasındaki ilişki kuruluyor. Söylenenlere göre pek çok olumsuzluğun sebebi olarak görülen televizyon, popüler müziğin kitlelere yayılmasını sağlamaktadır. Müzik türüne karşı değişik katı bir tutum sergileyen Âşığın bu görünümü, diğer taraftan genel bir bozulmayı ifade ettiğini göstermektedir.

“Yozlaşmaya aday panoda yazı

Yerli diye çalman kemanı sazı

Başına taç ettin müzikte caz'ı

Kendine gel senin dilin Türkçedir....” (Yıldırım 2011: 158)

Âşık Şahinî'nin (Hülya Yıldırım) yazdığı dörtlük, müzik alanında yerelden uzaklaşmayı eleştirir. Buna göre âşıkların yerel müzik olarak keman ve sazdan uzaklaşıp yabancı caz müziğine yöneldiklerini tespit ediyor. Dile duyarlılığını dile getirir ve âşık müziği kültürünün yanında iki unsuru da ele alarak toplumun kültürel yapısında her bir ögenin değerli ve önemli olduğunu vurgular.

“Sazı sulandırdık tarı katlettik

Halayı horonu barı katlettik

Bizim olan oyunları katlettik

Gitar mitar çaldık batıya uyduk...” (Şefkati ve Büyükdik TY: 16)

Uruşlu Âşık Şefkati'ye ait bu dörtlükte yöresel müzik kültürü vurgulanmaktadır. Değişimin nedeni olarak Batı'ya âşık olmayı gösteriyor. Değişimin alanı müzik malzemeleri yani müzik aletleri ve müziğin icra boyutunda karşıya aktarılmaya çalışılan eğlence kültür türüdür. Bu ahenk arayışında gitarın saz ve tar çalgılarının yerine geçtiği görülmektedir. Dahası modern zamanlarda Halay, Horon, Bar ve benzeri yöresel halk oyunlarından zaman içerisinde uzaklaşmıştır. Âşığın müzik kültürüne ilişkin değerlendirmesi aslında kendi mesleğiyle ilgilidir. Geleneksel müzik ve danslardan vazgeçilmesi aynı zamanda âşıklık geleneğinden de vazgeçilmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle âşık öncelikle geleneğin simgesel çalgısı olan saz üzerinde yoğunlaşır. Gitarlı âşığın Batı müziğini simgelediği anlaşılmaktadır. Buna göre saz ve gitar arasındaki mücadele, âşıklık geleneği ile Batı müziği arasındaki mücadeleye benzer; Gitarın yerini sazın alması Batı müziğinin hâkimiyetinin bir göstergesidir. Geleneksel dansın gün geçtikçe uzaklaşması bu tarz oyunların müziğini icra eden ozanların içinde bulunduğu negatif durumu yansıtmaktadır.

“Durun açıklandı jüri başından

İtiraz çoğaldı hemen peşinden

Akbabalar memnun bu gidişinden

Tekrarları için girişmesi var

Hafif batı diye ibibik öttü

Çekirge caz dedi sahneye gitti

Ayı kahdı kanguruyla dans etti

Elele belbele sarışması var

Ödülü kargayla sinek kazandı

Arı çok üzgündü gitti uzandı

Çıkarman da buna desten yazandı

Halkın kervanına karışması var...” (Çırakman 1992: 154)

Çorumlu Âşık Hüseyin Çırakman'ın şiirinden, toplumun müzik zevkindeki kaosun doğa yaşamında ki hayvanlar üzerinden anlatılmaya çalışılması değişmeceli bir yaklaşım ile tartışılmasıyla mizahi bir eleştiri diline yönelimin olduğunu açıkça göstermektedir. Bu duruma göre tüm müzik türün icracıları, dinleyicileri, o müzik eşliğinde eğlenen insanlar bir hayvan figürüyle temsil edilmektedir. Dolayısıyla âşığın icracısından dinleyicisine kadar bu kültürü tüm boyutlarıyla ele aldığı ve karşılık verdiği anlaşılmaktadır. Böyle bir yaklaşım şekli müzik alanında ki tüm değişim ve gelişimleri kapsayarak toplumların bu değişimlere ayak uydurma nok-

tasındaki iddiasını içermektedir. Ortaya çıkan bu nedenlerden dolayı sevgilinin değişim süreci bozulmayı nitelendirdiği düşünülmektedir.

“Hayran imiş şu İstanbul İnsanı

O Maykıl Ceksin denilen popçuya

Sevgi duymaz taşır ise Türk kanı

O Maykıl Ceksin denilen popçuya

Fatih ki uyansa bu nesle şaşar

Tabi İstanbul’da yiğit de yaşar

Kimisi gene de şafakta koşar

O Maykıl Ceksin denilen popçuya

Sığmadı sıtada kız erkek karı

Sahneye fırlamış bakın soytarı

Tutup da verdiler otuz milyarı

O Maykıl Ceksin denilen popçuya

Yorgan alıp stadyumda yattılar

Bu aydınlık diye hava attılar

Giderken ardından çok can yaktılar

O Maykıl Ceksin denilen popçuya

Devai’ye var mı sözde yalanlar

Yurdumuzda hâlâ cahil kalanlar

Size ne verdi ki hayran olanlar

O Maykıl Ceksin denilen popçuya....” (Coşkun 2009: 106-107)

Kahramanmaraşlı Âşık Devai’nin (Mustafa Buğrahan) şiirinde, Batı müziğinin popüler yorumcularından birinin değerlendirmesi yer alıyor. Aslında bu sevgilinin yerini kaybettiği kişiye yönelik eleştirisidir. Pop müzik sanatçılarının kitleleri arkalarında toplayabilmeleri toplum üzerindeki etkilerinin bir göstergesidir. Âşık, bu tarz müziğin hayranlarını eleştirerek tepkisini gösteriyor. Buradaki değişime neden olan faktörün popüler müziğin yayılmasına önemli katkı sağlayan ünlü kişi olduğu anlaşılmaktadır. Bu yön değişikliğiyle âşık, neslin ahlaksızlığını, kökeninden kopuşunu ifade eder. Burada âşık aslında kent yaşantısında karşılaştığı rakibini eleştirebilmektedir. Dolayısıyla âşık olgusu yerel kültürlerde önemli bir yerde olma özelliğini ve eylemlerin merkezinde olma durumunu başka geleneklere

veya türlere bırakmıştır. Temel nedenleri arasında yerel kitlelerin kentsel çevrede yaşadığı değişimdir. Âşık, kentsel ortamda dinleyicisinin sorunlarını dile getirirken ve yerelde gördüğü ilgiyi önceden tahmin ederken, bu yeni toplum düzeninde hedef kitlesi farklı müzik türleriyle tanışmış ve popüler müzik ile farklı müzik türlerini ve icracılarını takip etmeye başlamıştır. Bu süreçte ozanın yeni var olmaya çalışan aynı iş için uğraş sarf eden rakiplerini negatif bir şekilde eleştirdiğini görebilirsiniz.

*“Rayından çıktı tren
Diren kardeşim diren
Kim bu treni süren
Eylen fren patladı
Yok mu makinisti gören
Hop hop hoppala
Hoppala yavrum hoppala
Uçuruma gidersen
Kefenlik bez arkala
Bugün hava çok sıcak
Çalışmak ne olacak
Olalım kucak kucak
Ağaç gölgesi serin
Oynayalım salıncak
İp ip ippala
İppala yavrum ippala
İp kırılır düşersen
Altın üstün ufala
Öteden gel öteden
Beynimizi kıt eden
Gençliği berbat eden
Daha bize ne olur
Çalıyor TRT’den
Pop pop poppala
Poppala yavrum poppala*

Müzik ruhun gıdası

Bakma paraya pula

Ruhani sen hep boşa

Yoruldun koşa koşa

İşin düştü kalleşe

Günde on şişe yetmez

Emingilin sarhoşa

Küp küp küppala

Küppala yavrum küppala

İçer sarhoş olursan

Anan baban sopala.....” (Düzgün 1997b: 31-33)

Erzurumlu Âşık Mustafa Ruhani'nin mizahi dille yazdığı şiirde toplumun durumu değerlendirilmekte, müziğin durumu da bu değerlendirmeye dâhil edilmektedir. Âşık, değişimi bir raydan çıkma olarak ifade eder ve şiirlerinde kullandığı karmaşık tekrarlarla toplumsal kaosu temsil etmeye çalışır. Burada âşık gençlere odaklanıyor ve pop müziğin bireyler üzerindeki etkisi ve baskısından bahsediyor. İnsan hayatının önemli bir parçası olan müzik her zaman ruhumuzu tatmin eden, ruhumuza iyi gelen ifadeye karşılık gelmesiyle birlikte paranın önemsizliğini dile getirmektedir. Batı kültürünün özdeşleşen materyalist yaklaşımı müzikte etkili bir görünüme sahip olduğunu açıkça ortaya koyuyor.

Modern toplumsal yapının önemli bir unsurunu temsil eden maddiyat temelli hareketler müzik endüstrisinde de tartışmalıdır. Bu bağlamda Frankfurt Okulu, kültür endüstrisinin bir dalı olan müzik endüstrisini eleştiren etkinlik sahasına liderlik etmektedir. Bu ekolün öncülerinden biri olan Theodor Adorno, popüler müzik üzerine yazdığı literatürde popüler müziğin standartlaştırılmış bir durumu temsil ettiğini, pasif bir dinleyici yarattığını ve sosyal bir yapıyı gördüğünü belirtmektedir. Âşık'ın modern müzik kavramını da olumsuz etkileriyle değerlendirdiği ortaya çıktı.

Popüler müzik toplumun geniş kitlelerini etkilerken aynı zamanda âşıklık geleneğinin temsilcilerinin icralarının tüketimini de caydırmaya çalışmıştır. Bu olayın devamında geleneğin liderleri kitlelere ulaşamadı ve terk edilme tehlikesiyle yüzleşmek zorunda kaldı. Yeni müzik anlayışı içerisinde âşıkların değişmeye zorlandığı ve kendi müziklerinin statüsünün sarsılmaya başladığı varsayılabilir. Bazı âşıklar şiirlerinde olayları eleştirel yapı ile incelemektedirler.

*“Dededen atadan kalma sazımı
 Caz, müzik, pop müzik susturdu kardaş
 Sanat müziğimi halk müziğimi
 Arabesk yoz müzik bastırdı kardaş
 TRT’de orkestra çalınca
 Kalın sesler kulağıma dolunca
 Sazların yerine gitar alınca
 Ozanın kökünü kestirdi kardaş
 Oyunu alışmış dansınsan caymaz
 Batur ne söylerse kulağı duymaz
 Birini sevdiği birine uymaz
 Dedeyi toruna küstürdü kardaş....”* (Batur 2014: 237)

Şanlıurfalı Âşık Mehmet Batur’un şiirinde Batı müziğinin toplumsal köklerden yabancılaştırıcı yönü vurgulanmaktadır. Âşık’a göre arabesk müzik, caz ve pop müzik türleriyle aynı işlevi görüyor. Değişim alanı buna göre toplumun geleneksel müzik yapısıdır. Bunu sağlayan unsurlar, Batılı ya da Doğulu olmasına bakılmaksızın, ülkenin kendi kültüründe bulunmayan müzik türleridir. Âşık’a göre bu değerlerin gün geçtikçe yaygınlaşması geleneksel değerlerin terk edilmesine yol açıyor. Buna bağlı olarak dinlenen müziğin yanı sıra çalgı aleti ve çalınma şekli de değişti, nesiller boyunca iletişimsel sıkıntılar göze çarpmaktadır. Bu yapı değişim gösteren müzik kültür alanındaki toplum üzerindeki farklı etkilerinin farkına varılması açısından önemlidir.

Âşıklık geleneği belki de kentsel ortamlarda izleyiciyi arabesk müziğe en çok çeken şey olmuştur. Kent yaşantısını benimseyemeyen ve merkez hayatında uzak kalan ve uyum sorunu yaşayan hatta seçenekleri sınırlı olan ve hiç bir şeyin görüldüğü gibi olmadığını ve bireyler için arabesk müzik, âşıklık geleneğinin yerini alarak sorunların ifadeye çıktığı bir tür haline gelmiştir. Bu durum âşık kitlelerinin bu tür müziğe yönelmelerinin yolunu açmıştır. Koşullar geliştikçe Arap müzik kültürünün giderek uzaklaştığı düşünülüyor. Bu durum âşıklık geleneğine dönüşe işaret eder ve bu gerçekleştiğinde âşık kendisini ve geleneği hatırlamaya çalışır. Belki de bu nedenle şiirde sazlı âşıklık geleneğinden de bahsedilmektedir. Burada âşıkların asıl odak noktası bu geleneğin kökenleri üzerindedir. Bu nedenle geleneğin yok olmasını istemektedir. Fakat farklı müzik türlerinin birbirine rakip olma durumu konuya farklı boyut kazandırmaktadır. Var olan

çeşitlilikte yöresel olarak çok sık rastlanmayan geleneğin zaman içerisinde aksadığı gözle görülebilmektedir.

“Tarihlerden beri çalar söyleriz

Öz Türkçe seslenen müziğimiz var

Halkın ozanınız ayrılamayız

Ustamızdan kalma tüzüğümüz var

Şimdi öne çıkmış üç çatal sesli

Kimileri şamataya hevesli

Giderek batıyor ozanın nesli

Bunu görmeye yazığımız var

Okutmazlar gerçek türkü yazanı

Söyletirler öz deyişi bozanı

Terete çok zıttır sevmez ozanı

Bazı mayaları bozuğumuz var...” (Çırakman 1992: 107)

Çorumlu Âşık Kerem Salâhın şiiri, Batı müziği türlerinin ülkeye girişiyle geleneksel müziğin geri plana itilmesi sorununu ele alıyor. Bu duruma göre değişimi niteleyen geleneksel müziğin toplumdaki statüsü olurken tüketim şeklinde değişime uğramaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bunun tetikleyicisi Batı müziğidir. Âşık bu duruma kendi müziğini en eski çağlara götürerek, geleneğin köklü yapısını ve ozanların toplumdaki işlevlerini hatırlatarak, onları halkın sözcüsü olarak sunarak karşılık verir. Burada değişen şey şairin toplumdaki konumu ve aşığın aforizma olarak tanımlandığı müziğin yenilmezliğidir. Bu noktada TRT'nin suçlandığı görülüyor. Âşığın, halk müziğine karşı yaptığı yorumlar ve halk ozanı olarak kullanımı hakkında söyledikleri dikkat çekmektedir. Anlaşılacağı üzere âşık, geleneksel halk müziğinde, toplumda önemli bir yeri teşkil etmektedir. Çeşitli araştırmacılar bu görüşte hemfikirdir. Örneğin Rosselson, kapitalist müzik endüstrisinin, kapitalizm öncesi kökenleri ve ticari olmayan ürünleri nedeniyle popüler müziğe bir alternatif temsil ettiğini savunuyor. Ona göre pop müzik, içinde yaşadığımız, sevdiğimiz ve çalıştığımız dünyaya dair önemli, değerli ya da samimi hiçbir şey söylemiyor. Halk müziği bunu yapabildiğine göre halkın doğru ve tek müziği olarak karşımıza çıkmaktadır (Storey2000:116)

“Kültür hayatımız felç oldu beyler

Muhteşem tarihim destan nerede

Kayboldu aradan hanedan köyler

*Kalktı izzet ikram Mihman nerede
Tarihim, mefkûrem engin mirasım
Perperişan oldu gönül kafesim
Yüksek idealde yoktur hevesim
Cephede can veren civan nerede
Batının şarkısı tepinme dansı
Örnek gösterildi gavurun Hansı
Ekkranda folklorun kalmadı şansı
Gönüller fetheden ozan nerede
Her gün ayrı âlem fuhuş rezalet
Utanır bakmaya büyük bir zillet
Nereye gitmekte bu asil millet
Terbiyem iffetim irfan nerede
Diskoda tepinmek en güzel oyun
Çıplak değil isen görünmez boyun
Tek dişli canavar olmuştur koyun
Sinsice saklanan düşman nerede...” (Özkılıç TY: 68)*

Erzurumlu Âşık Nurullah Özkılıç'a ait olan bu şiirde kişinin kendi kültürünün Batı kültürüyle karşılaştırıldığında durumu ifade edilmektedir. Durumu değerlendiren âşık, toplumunun kültürel yaşamının yeni kültürel yapılarla felce uğradığını, tarihinin yok olmak üzere olduğunu fark eder. Ozan, Batı müziğini sevmediğini ve bu müziğe eşlik eden dansı ayak vurma olarak değerlendirdiğini belirtiyor. Geleneksel kültürün ekranlara taşınmadığını dile getirirken, Batı müziği ve danslarının sergilendiği mekânlarda yaşanan ahlaki değerlere karşı duruş sergileyen değişimi de ifade etmektedir. Bir müzik türünün farklı etkilerini tanımak için önemlidir.

*“Bozuldu da bu dünyanın alemi
İçime döşendi köz oldu şimdi
Ne yazık ki bu şairin kalemi
Eski gelenekler söz oldu şimdi
Köyden göçtü tanyom hani onu
Sanatkâr olmuş da baksana bunu
Sahnede oynarken çıkarır donu*

Kırkındaki hanım kız oldu şimdi

Bu nasıl iştir bu nasıl tüzüğü

Nişanlanır hemen atar yüzüğü

Pop hafif yabancı batı müziği

Âşığın çaldığı caz oldu şimdi...” (Kaçar 1997: 46)

Âşık İmamoğlu'nun (Ömer Faruk Alyüz) bu şiiri Batı müziğinde toplum açısından etkisini tartışıyor. Yaşadığı farklılığı âşık olmaktan geçtiğini düşünüyor. Aşığa göre geleneklerden uzaklaşıyor ve ahlaki düzen zaman içerisinde bozuluyor. Evlilik kurumunun da bu ahlaki yapıya dâhil olduğu, değişimden en çok etkilenen kesimin ise kadınlar olduğu belirtiliyor. 20. yüzyılda zihniyet değişimiyle birlikte pek çok alanda olduğu gibi müzikte de gelenekselden uzaklaşma yaşandı. Türkiye’de batı etkisi süreciyle müzik, “muasır medeniyet” seviyesine varmanın teması ve rotası haline geldi. Bu çerçevede Batı müziği modernizeyi savunan ve dinlenmesi gereken bir müzik olarak popülerleşirken, Batı dışı saray müziği, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği kaçınılmaz olarak değersizleştirildi. “Günümüzde popüler müzik duyarlılığı batılaşma kültürünün bir parçası olan pazarlama isteği bir ideoloji haline gelmektedir” (Erdoğan 2004:8). Buda âşıklık geleneğinin yapısıyla bağdaşmayan anlayış yapısını da içerdiğinden, âşıkların Yeni sisteme uyum sağlamakta zorluk çekiyorlar. Geleneğin içyapısındaki değişkenlere göre bu uyumun oluşmaması gerekir.

“Dağılmış meclisler ötmüyor sazlar

Unutulmuş türküleri bu yerin

Nerde o sohbetler o şirin sözler

Unutulmuş türküleri bu yerin

Kızları huy kapmış yâdlar huyundan

Zehir sızmış içebilmem suyundan

Gitar çıkmış köroğlu'nun soyundan

Unutulmuş türküleri bu yerin

Poyrazoğlu nerde er havaları

Davul zurna sesi bar havaları

Âşıklar dilinde yar havaları

Unutulmuş türküleri bu yerin...” (Poyrazoğlu 2006: 82)

Âşık Ahmet Poyrazoğlu'nun bu şiirinde müzik kültürünün son hali bulunmaktadır. Bu duruma göre değişimin genel görünümü geleneksel

müzik yapısının eğlence kültüründe yatmaktadır. Ayrıca kızların yaşadığı değişim bu konu çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu değişim içeriğinin sebebini ortaya çıkaran faktörün topluma yabancılaşmış olan kültür unsurları olduğunu söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak çalgıyı çalma ortamı ve müziğin öncüleri de değişmiş ve unutulmanın eşiğine gelmiştir. Daha sonra enstrüman değişti ve artık türküler söylenmedi. Türküleri terk etmek aynı zamanda türküler etrafında oluşum gösteren kültürel bağlamı terk etmek anlamına gelmektedir. Buda vurmali çalgılardan davul üflemelilerden flüt ve benzeri geleneksel müzik aletlerinin terk edilerek gitar çalgısının ön plana çıkmasına neden olurken, ozan, bar havaları gibi geleneksel oyunların da kaldırıldığını belirtti. Bu durum geleneksel müzik ve eğlence kültürünün tüm boyutlarıyla değiştiğini ve istenilenin sağlanamaması halinde kısa sürede unutulacağını göstermektedir.

Naçari:

“Hep halkımdan yana sazımı çaldım

Bazı tenkit bazı plaket aldım

Ne çare popçulardan geri kaldım

Düzen tutmaz kemanımız yayımız....” (Baba 2005: 160)

Âşık Naçari ile Âşık Mahmut Sağlami'nin Tokat'ta yaşanan mücadelesinden alınan bu dörtlükte, âşık lirik geleneğinin temsilcilerinin popüler müzik karşısındaki durumu dile getirilmektedir. Burada âşık, toplumun müzik kültürü içindeki icralarıyla halka yakınlığını dile getirir. Bununla birlikte, yeniçağda pop müziğin arkasına düştüğünü belirterek geleneğin mevcut durumunu da değerlendirdi.

“Leylası yok Mecnun gezmez

Çöller yaralı yaralı

Turna ötmez ördek yüzmez

Göller yaralı yaralı

Halk aslına özenmiyor

Çoğu helal kazanmıyor

İnsanlığa uzanmıyor

Eller yaralı yaralı

Hasret kaldık gerçek söze

Hiç gerek yok itiraza

Pop müziği vurdu saza

Teller yaralı yaralı

Âşık Behram sazın çaldı

Âşık deryasına daldı

İlçeler köyler boşaldı

İller yaralı yaralı... ” (Aktemur 2003: 7)

Âşık Behramî'nin (Behram Aktemur) bu şiirinde pop müziğin sazaya, dolayısıyla âşık şiiri geleneğine etkisi dile getirilmektedir. Burada âşıkla-
rın aslını taklit etmediğini belirterek Batı müziğine yönelik tutumu eleştir-
mektedir. Ayrıca pop müziğin gerçek olmadığını düşünüyor. Son kıtada ele
aldığı kent olgusu ile buraya yapılan göçler dikkat çekmektedir. Gelenek-
sel müzik dinleyicilerinin kente göçü özel bir hale getiren ve yeni ortam-
da yeni bir müzik alanı tanışmanın önünü açmaktadır. Bu da geleneksel
müzik tüketimine yön veren üretim alanını da etkilemektedir.

“Bunlar paramızla gerdeğe girdi

Rapçılar ozanın sazını kırdı

Baba dövdü bizi anamız vurdu

Çok fena milletin durumu dayı... ” (Özsoy 2003: 155)

Karamanlı Âşık Hikmetî'ye (Hikmet Elitaş) ait olan bu şiirde bir baş-
ka müzik türünden yani rap müzikten bahsedilmektedir. Ayrıca müzik ya-
pısındaki bazı türlerin toplumda yaygın kullanımının âşık tarzı şiir gele-
ğini de olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir. Burada âşık, toplumsal
değişimi olumsuz değerlendirmekte ve müziğinin kendi toplumunda dış-
lanmasından şikâyetçi olmaktadır.

Araştırmanın Problemi: Müzik Kültüründeki Değişimlerin Âşıklık
Geleneğine Yansımaları ne şekildedir?

Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntem tekniği kullanılarak âşıklık ge-
leneğinin yansımaları üzerine durulmuştur. Model olarak tarihsel araştırma
modelinden faydalanılmış ve ikinci bir yöntem olarak literatür taraması
modeline başvurulmuştur.

SONUÇ

Sınırlı etkiden kaçınmanın yolu hedef kitleyi geniş tutmaktır. Bu da
mümkün olduğu kadar kapsamlı düşünme ve içerikle mümkündür. Âşık-
ların şiirlerine ve konuşmalarına baktığımızda toplumsal bir bakış açısını
temsil ettiklerini görüyoruz. Bunun gerçekleşebilmesi için içeriğin de bu
alana ulaşması gerekiyor. Bilgiye ulaşmanın kolay olduğu bir çağda yaşı-

yor olsak da modernizenin getirdiği karmaşık sosyal ve politik sorunlar, insanların doğru ve güvenilir bilgiye erişim ihtiyacını aşağıdaki gibi nedenlerle artırmıştır: Günlük hayatın koşuşturması, bilgi kirliliği. Bu açıdan düşünüldüğünde medya iletişim araçları ile ihtiyacı karşılayan bir bilgi kaynağı olma özelliğindedir. Özellikle haberleşme aracı, bilgi alma ve eğlence sektörüne hizmet eden araç olarak görüldüğünde televizyon kitleleri etkileme gücüne sahiptir. Bu durum daha sonra internetin kullanılmasıyla daha da kötüleşti. Burada vurgulanması gereken sorun, günümüz insanının gündemi kendisi adına yorumlayacak bir kaynağa ihtiyaç duymaya devam etmesidir. Sevgiliye ihtiyaç duyulabilecek yer burasıdır.

Pop müzik, bilinçli ya da bilinçsiz olarak günlük yaşamımızda en çok maruz kalan müzik türlerinden biridir. Bu müziği günlük yaşam becerilerimizde örneğin; seyahat halindeyken, alışveriş yaparken, çalışırken, yemek yerken vb. dinleyebilirsiniz. Bu dağılım kitleler tarafından sık tüketildiğini bize göstermektedir. Öncelik pop müzik olmak üzere Batı kökenli pek çok müzik türü Anadolu'ya yayılarak toplumun önemli bir bölümünü etkilemiştir. Bu da geleneksel müziğin engellenmesine yol açtı. Bu durumu dile getiren geleneksel müziğin temsilcisi olan âşıkların negatif bir tutum sergilemesi normal nitelendirilmektedir. Değişimin alanını temsil eden toplumun müziklerinde kültürel dokular yer almaktadır. Değişimi sağlayan faktörler Batı kültürü ve temsilcileriyle temastır. Bu etki kitle iletişim araçları ve kentsel çevre gibi araçlar aracılığıyla gerçekleşir.

Âşıkların değişime karşı tutumu olumsuz olup, o anda yaşanan değişimin nedenlerini gelenekten ve kökenlerden bir ayrılma olarak gördüklerini söyleyebiliriz. Şiirlerinin içeriğine baktığımızda Batı müziğinin topluma yabancı olduğuna ve bu tür müzikleri tüketmenin olumsuz sonuçlara yol açacağına inandıklarını görürsünüz. Bunlar Batı kültürel dokunun izlerini taşıyor. Bu durumda toplumun var olan kültüründen uzaklaşması beklenen bir sonuç olarak görülmektedir. Bu gelişmeyle ilgili uyarılar yapan âşıklar, öncelikle kadınları ve gençleri bu değişimden etkilenenler olarak görüyor ve uyarılarını genellikle onlara yöneltiyor. Bu uyarıların ana alanı ahlaki yapıyla ilgilidir. Öyle görünüyor ki pek çok âşıktaki hâkim olan görüş, müzik kültüründeki değişikliklerin ahlaki yapıyı bozduğu yönündedir. Uyarıların içeriği de kişinin kendi kültüründen ve geçmişinden uzaklaşmasının insanları yabancılaştıracağı ve bu durumda nesiller arasında iletişim sorunları yaşanacağı yönündedir. Toplumun müzik kültüründeki değişimin bir başka boyutu da âşıklık geleneğiyle ilgilidir. Batı popüler müziğinin geniş kitleler üzerindeki etkisi, âşıkların icra ve ürünlerine olan talebi azaltmış, bu da geleneğin temsilcilerinin tepkisine yol açmıştır. Bu noktada caz, rap, pop, arabesk vb. ozanlardan bahsetmek gerekir. Müzik türlerini eleştirdiklerini görüyorsunuz. Daha çok pop müziğe yönelik eleştiri ve tartışmaların merkezinde yer alıyor. Âşıklar, ortaya çıkan, yapılanan bu müzik türünün

halkın kökenlerine yönelik bir içeriğe sahip olmadığını ve toplum tarafından yabancı görüldüğünü, bu tür müzikleri dinleyici kategorisinde yer alan kitlenin kendi kültürlerinden uzaklaştığını iddia ediyor. Çalgı geleneğinin temsilcisi olan gitarın aynı zamanda Batı müziğinin de temsilcisi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

- Aktemur, Behram (2003), *Türkülerde Buldum Kendimi*, Ankara: Kalem dâr Matbaacılık.
- Baba, Naçari (2005), *Anadolu'yu Gezen Ozanlar*, Ankara: Kuloğlu Matbaacılık.
- Batur, Mehmet (2014), *Âşık Mehmet Batur Hayatı ve Şiirleri*, Şanlıurfa: Elif Matbaası.
- Bekki, Salahaddin (2008), “Âşık Şiirinin Siyasallaşması Üzerine Bir Deneme (1960-1980)”, *Folklor/Edebiyat*, S. 55: 267-286.
- Coşkun, Nilgün Çıblak (2009), *Âşık Devaî Hayatı Sanatı ve Şiirleri*, Mersin: Ajansfener Reklam Matbaa.
- Çırakman, Hüseyin (1992), *Çorumlu Halk Ozanları*, İstanbul: Alev Yayınları.
- Goody, Jack (2009), “Sözlü Kültür”, *Milli Folklor*, Yıl 21, Sayı 83: 128-132.
- Görkem, İsmail (2009), “Dünden Bugüne Türk Sözel Edebiyatı: Değişim Ve Dönüşüm” Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 39 :411-422.
- Kaçar, Burhan (1997), *Âşık İmamoğlu*, Tokat: Tokat Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kozan, Salih (2012), *Yüreğimin Dili*, Ankara: Atalay Matbaası.
- Özkılıç, Nurullah (TY), *Gönül Tezgâhı,-: Evren Ofset A.Ş.*
- Özsoy, Bekir Sami (2003), *Gönlüm Karalar Bağladı*, Karaman: Dizgi Ofset Matbaacılık.
- Poyrazoğlu, Ahmet (2006), *Bir Heybe Şiir*, İstanbul: Erguvan Yayınevi.
- Şefkati Âşık ve Büyükgedik Muhammed Reşat, (TY) *Yaradana İltica*, Ankara: Gümüş Matbaacılık.
- Yıldırım, Servet (2006), *Şiir Antolojisi 2006*, Ankara: Ozanlar Birliği Kültür Serisi.
- Sadıç, Gülsüm (2014), *Sözlü Kültürden Âşıkların Hazırlayıp Sunduğu Radyo Programlarına Aktarılan Unsurlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

BÖLÜM 4

CUMHURİYET MARŞLARIMIZ ÜZERİNE BİR İN- CELEME

Ersan ÇİFTÇİ¹

Serap Yağmur İLHAN²

1 Ersan ÇİFTÇİ, Prof. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, 0000-0001-9889-3078

2 Serap Yağmur İLHAN, Dr. Öğr. Üyesi Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, 0000-0002-1383-3576

Giriş

Marşlar, belli amaçlar doğrultusunda, belli fikri/fikirleri ya da düşünceleri benimsetmek amacıyla oluşturulmuş olan sözlü/sözsüz bir müzik türüdür. İçerisinde birçok müzikal öğeyi barındırması ve duyguları harekete geçirmesi ile akılda kalıcılığı kolay olan bir türdür. Bu da marşların bireyler üzerindeki etkisini arttırmaktadır.

Fransızca “marche” sözcüğünden türetilmiş Türkçe karşılığı ise “marş” olan bu tür (Uzun, 2021: 572), yürüyüş ritminde, sözlü-sözsüz ya da eşlikli şekillerde yazılırlar. Bu müzik türü genellikle, bandolar ya da fanfar toplulukları için bestelenmiş olan bir türdür (Yurga, 2005: 57). Bu kapsamda, marşların birçok şekilde yazılmış ve konusu ile ritmik ya da müzikal yapısı bağlamında değişkenlik gösterebilen özelliklere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Sosyal anlamda birleştirici özelliğe sahip olan müzik türlerinden biri olan marşlar, bireylerde, vatanseverlik, sevgi, aidiyet gibi bir takım güçlü duyguları uyandırmaktadır. Ayrıca türüne ya da kapsamına göre toplumsal veya ulusal yönden de sosyalleşmeye katkı sağlamaktadır (Kolstø, 2006: 677; Gilboa ve Bodner, 2009: 459). Özellikle topluluk ile ve aynı amaçla okunan marşların birleştirici gücünün daha fazla olduğu ve sosyalleşmeye etkisinin daha büyük olduğu söylenebilir.

Marş Türleri ve Özellikleri

Marşlar, çeşitli amaçlara göre yazılabilmekle beraber konuları ve hızlarına göre değişkenlik gösterebilmektedir. Hızlarına göre marşlar dört kategoride incelenebilir; *marcia funebre* olarak bilinen *cenaze marşları* ağır marşlardır ve 4/4'lük bir ritmik yapıya sahiptir. Hızlı marşlar ise 2/4'lük veya 6/8'lik bir ritmik yapıya sahiptir. Bir de 2/2'lik (sebare) gibi çok hızlı ritmik yapıya sahip marşların mevcut olduğundan bahsedilebilir. 3/4'lük (İngiliz Kraliyet Marşı) ritmik yapıda olan marşlar da mevcuttur (Feridunoğlu, 2004; Yener ve Duran, 2011: 192).

Konularına göre marşlar ise çeşitli şekillerde incelenebilir; Milli marşlar, devletlerin resmi marşları olarak adlandırılan ve çeşitli törenlerde çalınıp söylenen marşlardır. Dünya müzik tarihinde bestelenmiş olan en eski marş Arbeau'nun 1589 yılında bestelediği “Orchestrophie”dir. Ülkemizde ise bestelenmiş ilk marş Giuseppe Donizetti'nin diğer bir adıyla Donizetti Paşa'nın “Mahmudiye Marşı”dır (Say, 1985: 799). Bu marş, Giuseppe Donizetti'nin, 1829 yılında Muzıka-ı Hümayün tarafından icra edilmek üzere, II. Mahmud'a ithafen yazmış olduğu (Kutlay Baydar, 2010: 286) ve Osmanlı Devletince on bir yıl boyunca milli (ulusal) marş olarak kullanılmış olan ve hala İsveç askeri bandosu repertuarında yer alan bir marştır (Baydar, 2011: 95). Her devletin kendine ait bir marşı bulunmak-

tadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin milli marşı ise "İstiklal Marşıdır". Ve bu, Türkiye Cumhuriyeti Anayasası (1982) 3. maddesine göre değiştirilemez bir madde niteliğindedir.

Marşlar, senfoni ve opera gibi çeşitli müzik türleri içerisinde de bölüm olarak bulunmaktadır. "Verdi'nin" "Aida Operasındaki" "Zafer Marşı" en ünlü marş bölümlerinden biridir. Bunun yanı sıra "Beethoven'in" "7. Senfonisinde" de bir marş bölümü bulunmaktadır (Hayat Ansiklopedisi, 1982: 752). Milli marşların, milleti oluşturan, bir ulusun ulus imajının belirlenmesine katkı sağlayan unsurların en önemlilerinden olduğu söylenebilir. Cerulo (1993: 244), ulusal semboller olan marşlar ve bayrakların, ulusal kimliğin en güçlü ve en açık öğeleri olduğundan söz etmektedir. Bu bağlamda, bu marşların, bireylerde milliyetçilik ve buldukları topluma olan aidiyet duygularını harekete geçirmek, gibi önemli birtakım işlevlerinin olduğundan söz edilebilir.

Askeri marşlar, askerlerin savaş dönemlerinde vatan-millet sevgisi gibi duyguların harekete geçirilmesi üzerine yazılan, kahramanlık ile ilgili duyguları doruğa çıkaran, barış zamanlarında ise askeri törenlerde ve devlet merasimlerinde icra edilmek üzere üretilmiş olan bir marş türüdür (Akdoğan, 2003: 527). Milli marşlar arasında bahsedilen "Mahmudiye Marşı" aynı zamanda Osmanlı Devlet'inde askeri marş olma niteliğini de taşımaktadır. (Kılıç, 2019: 559).

Okul marşları ya da eğitim öğretim konulu marşlar, bireylerin kimlik inşasını oluşturmak, onlara arzu edilen değerleri kazandırmak, ortak bir kültür ve belleğin oluşturulmasını sağlamak gibi birçok unsuru içermektedir. Bu marşların pedagojik bir yönünün de olduğu söylenebilir. Bu marş türü, okulun kimliğini, amaçlarını ve misyonlarını, kendine özgü sözler ve müzikleri ile ifade eden bir türdür. Bu marşlar, okulların (ilkokul, ortaokul ya da ortaokul) ya da yüksek öğretim kurumlarının öğrencileri, öğretmenleri/akademik personelleri ya da ve idari personelleri arasında birlik ve beraberlik algısı oluşturmaya çalışan bir okul ethosu meydana getirmeyi amaçlamaktadır (Atmaca ve Dağ, 2023: 1259-1260). Mehmed Zatî (Arca) Bey tarafından bestelenmiş ve notaları basılmış olan ve Türk yükseköğretim tarihinde ilk marş olma niteliği taşıyan Darülfünun Marşı (Dölen, 2008: 9), sözü Faruk Nafiz Çamlıbel, müziği Osman Zeki Üngör'e ait olan "Ankara Kız Lisesi Marşı", söz ve müziği Prof. Dr. Server Acim'e ait olan "İnönü Üniversitesi Marşı", söz ve müziği Prof. Dr. Muammer Sun'a ait olan "Erzincan Üniversitesi Marşı" okul marşlarına önemli örnekler olarak gösterilebilir.

Bahsedilen marş türlerinin yanı sıra, tören, savaş ve matem (cena-ze) marşları gibi marş türleri de mevcuttur. En ünlü matem marşlarına ise “Beethoven’in” “Op. 26 La Bemol Piyano Sonatı” ve “Eroica Senfonisi”, “Haendel’in” “Saul” eseri, “Chopin’in” “Op. 35 Si Bemol Piyano Sonatındaki” marşları örnek olarak verilebilir (Cangal, 2021: 83).

Savaş marşlarına “Kızıl Ordu Korosu” tarafından seslendirilen “Kutsal Savaş Marşı” örnek olarak gösterilebilir. (Çalışkan ve Karaburun Doğan, 2020: 276). “Wagner’in” “Tanhauser” eserindeki marşlar, “Mendelson’un” “Prophet” eserindeki “Taç Giyme Marşı” ve Peter İliç Tchaikovsky’nin ve Giacomo Meyerbeer’in ayrı ayrı bestemiş oldukları “Taç Giyme Marşları” ise tören marşlarına örnek olarak gösterilebilir (Yener ve Duran, 2011: 192; Eyüboğlu, 2023: 80).

Kurum ve kuruluşlar için yapılmış olan marşlar ise belli bir amaç doğrultusunda bahsedilen kurum ve kuruluşlar veya buraların işlevleri ile ilgili farkındalık yaratmak veya dikkat çekmek üzerine yazılmış olan marşlardır. Sözü F. Fuat Çelen, bestesi A. Şahap Öktem’e ait olan “Yeşilay Gençlik Marşı”, 1940’lı yıllara uzanan sözleri Behçet Kemal Çağlar, bestesi Ahmet Adnan Saygun’a ait olan ve köy enstitüleri için önem arz eden ve burada öğrenim gören öğrencilerin her sabah hep bir ağızdan söylemiş oldukları Ziraat Marşı (Yıldız ve Akandere, 2017: 297) kurum ve kuruluşlar (Üngör, 1966; akt: Selçuk, 2021: 83) için bestelenmiş olan marşlara örnek teşkil etmektedir.

CUMHURİYET ÜZERİNE YAZILAN MARŞLAR

1933’de Cumhuriyet’in 10. yıl kutlamaları için bir marş yarışması düzenlenmiştir. Cemal Reşit Rey de sözleri Behçet Kemal Çağlar ve Faruk Nafiz Çamlıbel’e ait olan şiir üzerine bir beste yapmaya karar vermiştir (Tunalı, 2014: 79). Bestesini yaptığı marşı ağabeyi Ekrem Reşit Rey’e beğendirememiştir. Sonunda, besteyi, mehter ritmi ile yapmaya karar vermiştir. Dönemin Milli Eğitim Bakanı, “cumhuriyet” marşında majörden minöre bir geçiş olduğunu bununla da Rey’in cumhuriyeti küçük düşürmeyi amaçladığını iddia etmiştir. Ancak Rey, “*minör*” ifadesinin müzikte “*küçük*” anlamına gelmekle beraber bestesindeki amacının bu olmadığını belirtmiştir ve büyük bestecilerin eserleri ile örneklendirerek bu durumu açıklamıştır. Jüri üyelerinden biri bir kahramanlık öyküsü olan *Marseillaise*’in de minör tonunda yazılmış olduğundan söz edince konu tatlıya bağlanmıştır. Böylelikle Türkiye Cumhuriyeti’nin 10. Yıl Marşı ortaya çıkmıştır (Star Gazetesi, 28. 10. 2016).

“Onuncu Yıl Marşı” ve Atatürk’ün Ankara Cumhuriyet Meydanı’nda verdiği “Onuncu Yıl Söylevi” Onuncu yıl kutlamaları ile sembolleşen etkinlikler olmuştur (BCA, 1933: 15-16, akt: Çanak,

2018: 204). Onuncu Yıl Marşı'nın tören ve şenliklerde okunması ve halka öğretilmesi amacıyla halkevlerinde haftanın belli günlerinde provalar alınmıştır (Hasırcı, 2010: 27). Cumhuriyet tarihi içinde birçok marş olmasına rağmen "İstiklal Marşı" haricinde kitlelere en çok ulaşan marş "Onuncu Yıl Marşı" olmuştur (Çuhadar, 2009: 200). Buradan hareketle, devlet yetkililerinin onuncu yıl kutlamaları ve onuncu yıl marşına verdiği önemin büyük olduğu ve halkevlerinin de dönemin halk ile devlet yetkilileri arasında köprü niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır.

Cumhuriyet'in 15. yıl kutlamaları için de çeşitli bürolar kurulmuştur. Bu bürolar "süsleme ve ışıklandırma, propaganda tirenleri, neşriyat ve afiş, sahne, film ve plak, söz, müzik, sergi ve dışta kutlama bürolarıdır." Bu bürolara, kutlamaların yürütülmesi için çeşitli görevler verilmiştir. Müzik bürosunun görevi ise kabul edilecek olan marş ve senfonileri bütün memleketteki saz heyetlerine çaldırmak amacıyla düzenlemelerde bulunmaktır. Müzik müsabakası düzenlenmiş bu müsabakalarda marş besteleri için birinciye 1000, ikinciye 500, güftesi için de birinciye 250, ikinciye ise 100 lira verilmesi planlanmıştır (Türkiye Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, 1933). Ancak nota dokümanları incelendiğinde 15. yıl marşı notalarına ulaşamamış ve bilinirliğinin olmadığı görülmüştür.

Cumhuriyet'in 50. yılı için 50. yıl marşı yazılmasının istenmesi üzerine "Cumhuriyet'in 50. Yılı Şiir Yarışması" yapılmıştır. Güftesi Bekir Sıtkı Erdoğan, bestesi ise Necil Kazım Akses'e ait olan (Çuhadar, 2023: 275) 50. yıl marşı oluşturulmuştur.

Cumhuriyet'in 60. yıl marşı bestesini ikinci kuşak çoksesli çağdaş Türk müziği bestecilerinden Nevit Kodallı (Artaç, 2011:142), güftesini ise Nejat Sefercioğlu yapmıştır. Ancak örneğin 10., 50, ya da 75. Yıl Marşlarına geçmişten günümüze kadar çeşitli kaynaklardan ulaşılabilmeyle beraber 60. Yıl Marşına ise bahsedilen marşlar kadar ulaşılmasının kolay olmadığı görülmüştür. Bunun nedeninin bahsedilen marşlar için beste yarışmaları yapılması ve bu marşların halka öğretilmesi için özel çaba gösterilmesi olduğu söylenebilir. Ancak 60. Yıl Marşı için bu minvalde bilgilere ulaşamaması marşın bilinirliği olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir.

1998 yılında Cumhuriyet'in 75. yılı için 75. yıl logosunun bulunduğu demir paraların piyasa sürülmesi ya da Türkiye'deki tüm camilerde 75. Yıl Hutbesinin okunması (Milliyet, 1998) gibi çeşitli hazırlıklarda bulunulmuştur. Bu hazırlıklardan biri de Cumhuriyet'in 75. yılı için Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen marş yarışmasıdır. Bu yarışmada, güftesi Prof. Dr. İhsan Özkaynak (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.) bestesi

ise Nejat Başeğmezler'e ait olan "75. Yıl Marşı" birinci olmuştur (Çelikçi, 2013: 32).

Çuhadar (2009), 10. Yıl Marşı heyecanının, 50. ya da 75. Yıl Marşlarında olmadığı görüşündedir. Bunun asıl nedeninin rejim değiştiren cumhuriyetin mevcudiyetinin ve sürekliliğinin ilk on yıl içerisinde devam edip etmeyeceğine olan merak ve bunun getirdiği heyecandır. Bunun sonucunda, kutlamaların uzun sürmesi ve coşkulu olmasının nedeninin cumhuriyet rejiminin devamlılığının ülkeye ve tüm dünyaya kendini kanıtlamış olması ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Bunun da ortaya çıkan marşı milli duyguları kabartan bir yapıya büründürdüğü ve coşkuyla okunmasını sağladığı söylenebilir.

Polat (2022), 10. yıl Marşının marş etkisinin 50. ve 75. Yıl Marşlarına göre daha fazla olduğu, 50. Yıl Marşında bu etkinin azaldığı, 75. Yıl Marşında ise bu etkinin neredeyse olmadığı ve güfte özellikleri bakımından marş geleneğine uygun olmadığından bahsetmektedir. Ona göre 10. Yıl Marşı bir millî kimlik sloganıdır. Ve bu marşın böylesi coşkun bir ruha sahip olmasında Atatürk'ün etkisinin büyük olduğunu Türklük Bilimi Araştırmaları takdiminde vurgulamıştır.

2023 yılı Cumhuriyetimizin 100. Yıl Kutlamalarına ilişkin "100. Yıl Marşı Yarışması"nın yapılması üzerine yeni bir proje yapılmıştır. Bu proje Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı koordinasyonunda Çekmeköy Belediyesi öncülüğünde olmuştur. Yarışmanın birincisi için 100.000 TL, güfte yazarı için 50.000 TL, ilk yüz'e giren güfteler için ise 2.500 TL ödül belirlenmiştir. 2020 yılından beri yani 3 yıldır üzerinde titizlikle çalışılan marş yarışması projesi için seçici kurullar belirlenmiştir. Bu kurullar tarafından birinci seçilmeye layık görülen marşın tanıtımı Cumhurbaşkanlığı Külliyesinde yapılmıştır (Yüzüncü Yıl Marşı, t.y.). Sözü ve bestesi Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarında görev yapan (İlker Kömürcü, t.y.) sözü ve müziği Doç. Dr. İlker Kömürcü'ye ait olan marş, birinci seçilmiş olup Cumhurbaşkanlığı Külliyesinde 1071 kişilik dev senfoni orkestrası tarafından ilk kez icra edilerek Cumhuriyetimizin 100. Yılı Marşı resmi olarak tüm dünyaya ilan edilmiştir (Yüzüncü Yıl Marşı, t.y.).

İlker Kömürcü'nün yazmış olduğu ve resmîyet kazanan 100. Yıl Marşının dışında da yine Cumhuriyet'imizin 100. Yılı için ünlü müzisyenlerce yazılmış olan birçok marşın da mevcut olduğu incelemeler sonucunda görülmüştür. Bunlardan biri ünlü besteci ve piyanist Fazıl SAY'ın yazmış olduğu sözleri Ayten MUTLU'ya ait olan 100. Yıl Marşı'dır. Bu marş İzmir Büyükşehir Belediyesi desteği ile kaydedilmiş olup Ahmet Adnan Saygun Orkestra ve Korosu ve Işıl Saygun Güzel Sanatlar Lisesi Korosunun eşlikleri ile çalınıp söylenmiştir (Fazıl Say, t.y.).

100. yıl için yazılan bir diğer marş, söz ve müziği ünlü sanatçı Soner ARICA'ya ait olan Cumhuriyet Marşı'dır (100. Yıl Marşı). Bu marş Fatsa Çocuk ve Gençlik Korosu eşliğinde söylenmiştir (<https://www.sonerarica.net/videos/soner-arica-fatsa-cocuk-ve-genclik-korosu-cumhuriyet-mar-si-100-yil/>).

Söz ve müziği Gazi Üniversitesi Öğretim Üyelerinden Prof. Dr. Enver Tufan'a ait olan Yüzüncü Yıl Marşı da Cumhuriyetimizin Yüzüncü Yılı için yazılmış olan marşlardan biridir. Tufan Yüzüncü Yıl Marşını Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencileri ile seslendirmiş ve kayıt almıştır (Tufan, 2023).

2018 yılında İnönü Üniversitesi tarafından Cumhuriyet'in 100. yılına ithafen düzenlenen 100. Yıl marşı şiir yarışması ile birinci seçilen sözleri şair Nihat Malkoç'a, bestesi ise Prof. Dr. Server Acim'e ait olan 100. Yıl Marşı da yüzüncü yıl için yazılmış olan marşlardandır (inuhaber, 2023).

100. Yıl Marşının bir diğer örneği ise ünlü piyanist Hakan Ali Toker'e aittir. Bu marşın kaydı Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarında gerçekleştirilmiştir. İzmir, Samsun, Zonguldak, Hatay, İstanbul, Yozgat gibi Türkiye'nin birçok şehrinden gelen müzisyen, Hakan Ali Toker'in sosyal medya hesaplarından duyurusu üzerine bu projede yer almıştır. Tamamen gönüllü esaslı olan katılım sağlanan ve topluluk tarafından icra edilen marşın prova çalışmalarına sabır ve özveri ile katılım sağlanmıştır (The Epoch Times, 2024).

Cumhuriyet Marşlarının Müzikal Özellikleri

Aşağıda, Cumhuriyet marşları müzikal özellikleri (bestecileri, söz (şiir/güfte), yazarları, tonal/makamsal yapıları, ritmik yapıları, müzikal anlatım özellikleri (hız terimleri ve diğer hız göstergeleri, nüans ifadeleri, müzikal anlatım terimleri, orkestrasyon yönleri ile incelenmiştir.

10. YIL MARŞI

Moderato

Söz: Behçet Kemal Çağlar-Faruk Nafiz Çamlıbel
Müzik: Cemal Reşit Rey

Ses Atlaması Örneği 1

A

Çık tık a çık a lın la on yıl da her sa vaş tan
Bir hız la kö tü lü ge ri li ği bo ğa rız

on yıl da on beş mil yon genç ya rat tık her yaş tan
ka ran lı ğın üs tü ne gü neş gi bi do ğa rız

baş ta bü tün dün ya nın say dı ğı baş ku man dan
Tür küz bü tün baş lar dan üs tün o lan baş la rız

A'

de mir ağ lar la ör dük a na yur du dört baş tan
ta rih ten ön ce var dık ta rih ten son ra va rız

B

Tür küz cum lu ri ye tin göğ sü müz tunç si pe ri
Tür ke dur mak ya raş maz Türk ön de Türk i le ri i le ri

Ses Atlaması Örneği 2

Kabul edilen Cumhuriyet marşları incelendiğinde 4 marşın olduğu saptanmıştır. 10. Yıl Marşı detaylıca incelendiğinde; sözlerinin Behçet Kemal Çağlar ve Faruk Nafiz Çamlıbel'e, müziğinin ise Cemal Reşit Rey'e ait olduğu ve tonunun fa majör olduğu görülmüştür. Marşın 4/4'lük bir ritmik yapıda ve moderato hızında olduğu, marşta herhangi bir nüans ifadesi ve müzikal anlatım tekniği olmadığı incelenmiştir Ses sınırının 9 ses olduğu, yazılmış olduğu aralığın Do4-Re5 olduğu incelenmiştir. Bunun yanı sıra marşta büyük aralıklı ses atlamalarının da olduğu görülmektedir.

10. yıl marşının sözlerinin iki şair (Behçet Kemal Çağlar ve Faruk Nafiz Çamlıbel) tarafından yazılmış olduğu bu durumun sözlerdeki etkileyiciliği daha da arttırdığı söylenebilir. Marşta kompleks bir müzikal yapının olmadığı görülmüştür.

Yukarıda marşta incelenen ses atlamalarına örnek verilmiştir. Ses atlaması örneği 1 incelendiğinde fa4 ile do5 sesleri arasında 5 ses, ses atlaması örneği 2 incelendiğinde ise sol4 ile do5 sesleri arasında 4 ses olduğu yani büyük bir ses atlamasının olduğu görülmüştür.

Marşın majör tonda (fa) yazılmış olduğu majör tonda yazılmasının marşın marş etkisini daha da arttırdığı düşünülmektedir. Karmaşık bir ton

yapısına sahip olmaması marşın söylenirliğini kolaylaştırdığı söylenebilir. Ayrıca marşın karmaşık bir notasyonu olmadığı görülmektedir.

Marşın form şeması incelendiğinde A+A¹+B şeklindeki 3 müzik cümlesinden oluştuğu ve karmaşık bir form şemasının olmadığı görülmektedir.

50. YIL MARŞI

Söz: B. Sıtkı Erdoğan
Müzik: Necil Kazım Akses

♩. 116 *f*

Ses Atlaması Örneği 1

Müj de ler var yur du mun
Ya şa sın hür u lu sun

Ses Atlaması Örneği 2

Er di sin Cum şan
Ya şa sın

top ra ğı na ta şı na
soy lu gen cim ben li ğim

hu ri ye tim el li şe ref ya şı na
lı or dum sar sıl maz gü ven li ğim

Bu rüz gar la şah lan mış dal ga dal ga bay ra ğım
Er sin el li yıl la rım ni ce mut lu çağ la rım

Baş ka bir tuğ ya raş maz Türk' le
Ör nek ol sun ci ha na dev le

ün öz gür ba şı na
tim dü zen li ğim

ff Cum hu ri yet öz gür lük in san ca var lık yo lu

lu A ta türk' ün çiz di ği çağ

daş uy gar lık yo lu A lık yo lu

A
B
C

50. Yıl marşı detaylıca incelendiğinde; sözlerinin B. Sıtkı Erdoğan, müziğinin ise Necil Kazım Akses'e ait olduğu ve tonunun sol minör olduğu görülmüştür. Marşın 4/4'lük bir ritmik yapıda ve 116 hızına denk gelen allegretto hızında olduğu incelenmiştir. Marşta, forte, fortissimo gibi nüans ifadelerinin kullanılmış olduğu ve bunun dışında herhangi bir müzikal anlatım ifadesi kullanılmamış olduğu görülmüştür. Ses sınırının 10 ses olduğu, marşın yazılmış olduğu aralığın re4-fa5 olduğu belirlenmiştir.

50. Yıl Marşının sözlerinin Türk edebiyatı şairlerinden Sıtkı Erdoğan tarafından yazılmış olduğu, kompleks bir notasyon görülmemesine rağmen büyük aralıklı ses atlamalarının yoğunlukta olduğu hatta bir oktav ses atlamalarının dahi olduğu saptanmıştır.

Yukarıda marşta incelenen ses atlamalarına örnek verilmiştir. Ses atlaması örneği 1 incelendiğinde re4 ile re5 sesleri arasında 8 ses, ses atlaması örneği 2 incelendiğinde ise sol4 ile mi5 sesleri arasında 6 ses olduğu yani büyük bir ses atlamasının olduğu görülmüştür. Marşın minör tonda (sol) yazılmış olduğu minör tonda yazılmasının marşın marş etkisini azaltabildiği düşünülmektedir. Marşın form şeması incelendiğinde A+B+C şeklindeki 3 müzik cümlesinden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca karmaşık bir notasyonu olmadığı incelenmiştir.

75. YIL MARŞI

Moderato (♩ = 108)

Söz: Prof. Dr. İhsan Özkaynak
Müzik: Nejat Başgömezler

Se lam yü ce mil le tim Se
Se ni son su za ka dar Min
Gü neş gi bi par lı yor Yür
Şan lı al bay ra gi muz Gu

lam e be di yur dum Se lam şan lı bay ra
net le a na ca göz Se nin c ser le ri
da muz da hür ri yet ol du biz le
rur la dal ga lan sın Se si miz her va tan

güm Se lam kah ra man or dum
ni Her an ya şa ta ca göz
re Kur du ğun Cum hu ri yet
da her za man yan kı lan sın

Bin ya şa sın mil le tim Bin ya şa sın dev le tim

Yet miş be şin ci yt la er di Cum hu ri ye

tim Yü cel di Türk mil le ti A ta tür kün se nin

le le Se Biz ler Cum hu ri ye
Gü
Şan

tin sa hi bi bek çi si yiz İş

te alt miş beş mil yon A ta tür kün se si yiz

**Ses Atlaması
Örneği 1**

75. yıl marşı detaylıca incelendiğinde; sözlerinin Prof. Dr. İhsan Özkaynak, müziğinin ise Nejat Başeğmezler'e ait olduğu ve tonunun sol majör olduğu görülmüştür. Marşın 4/4'lük bir ritmik yapıda ve moderato (108) hızında olduğu, marşta herhangi bir nüans ifadesi ve müzikal anlatım ifadesi kullanılmamış olduğu incelenmiştir. Ses sınırının 11 ses olduğu, marşın yazılmış olduğu aralığın ise re4-sol5 olduğu belirlenmiştir.

75. yıl marşının söz yazarı incelendiğinde yazarın ziraat alanıyla ilgili bir meslekle uğraşmış olduğu (İhsan Özkaynak, t.y.) ve alanının edebiyat olmamasından dolayı marş sözlerinin onuncu yıl marşı kadar etkileyici olmadığı görülmüştür. Büyük aralıklı ses atlamalarının yoğunlukta olduğu hatta bir oktavı aşan ses atlamalarının dahi olduğu saptanmıştır. Bu atlamaların da marşı okuyan kişi için zorluk teşkil edebileceği söylenebilir.

Yukarıda marşta incelenen ses atlamalarına örnek verilmiştir. Ses atlaması örneği 1 incelendiğinde re4 ile re5 sesleri arasında 8 ses yani büyük bir ses atlamasının olduğu görülmüştür. Marşın majör tonda (sol) yazılmış olduğu görülmüştür. Bu durumun marş etkisini artırdığı düşünülmektedir. Marşın form şeması incelendiğinde ise A+B+C şeklindeki 3 müzik cümlesinden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca karmaşık bir notasyonu olmadığı incelenmiştir.

100. YIL MARŞI

Söz & Müzik: İlker Kömürcü
Düzenleme & Orkestrasyon: Yusuf Yalçın

Tempo di marcia (♩ = 120) *deciso*

Par la yan yıl dı zı A na do lu nun
Öz gür lük tut ku su da mar la rım da **A**

Ses Atlaması Örneği 1

Çağ la yan sel gi bi şan lı u lu sun Tür ki ye yüz yı lı
Ce lik ten her ne fer se ma la rım da Sar ma şık dal gi bi

tit re ti yor dün ya yı Sar sıl maz bir i nanç la kalp te tut ku sun
sa rıl mı şız biz bi ze Tek yü rek bu mil let en zor a nın da

Bu top rak bu de niz bu bay rak bi zim Ta ri he siğ ma yan
Düş man lar bir ol sa yağ sa gök ler den De niz ler kö pür se

des tan lar bi zim Türk lü gün yaz gı sı ya zı lı yor koy nun da
taş sa dağ lar dan Kim se ye eğ me dik boy nu mu zu eğ me yiz **A1**

Kalp le re ka zın mış bu va tan bi zim Yüz yıl lar ca
Kah ra man ya rat tı Türk' ü ya ra tan

kut la na cak Cum hu ri ye ti miz **B**

Her za man ay dın lık ma vi gök le re U za na
D.C. al Fine

cak el le ri miz 1. miz 2.

100. yıl marşı detaylıca incelendiğinde; söz ve müziğinin İlker Kömürcü'ye ait olduğu ve tonunun si minör olduğu görülmüştür. Marşın 4/4'lük bir ritmik yapıda ve marş ritminde, 120 hızında yazılmış olduğu, fortissimo gibi hız terimleri olduğu ve deciso-maestoso gibi müzikal anlatım ifadelerinin kullanılmış olduğu incelenmiştir. Ses sınırının 13 ses olduğu ve marşın yazılmış olduğu aralığın la3-fa5 olduğu belirlenmiştir.

Büyük aralıklı ses atlamalarının yoğunlukta olduğu hatta bir oktav ses atlamalarının olduğu saptanmıştır. Bu atlamaların da marşı okuyan kişi için zorluk teşkil edebileceği söylenebilir. Ses atlama örneği 1 incelendiğinde si3 ile si4 sesleri arasında 8 ses yani büyük bir ses atlamasının

olduğu görülmüştür. Bu atlamaların da marşı okuyan kişi için zorluk teşkil edebileceği söylenebilir. Marşın minör tonda (si) yazılmış olduğu minör tonda yazılmasının marşın marş etkisini azaltabileceği düşünülmektedir. Marşın form şeması incelendiğinde A+A¹+B şeklindeki 3 müzik cümlesinden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca karmaşık bir notasyonu olmadığı incelenmiştir.

Cumhuriyetin Tarihsel Sürecinin Cumhuriyet Marşlarının Sözel Yönüne Yansımaları

Araştırmanın bu kısmında; Cumhuriyetin tarihsel ve sosyolojik sürecinin Cumhuriyet marşlarının sözel yönüne yansımaları incelenmiştir.

Onuncu Yıl Marşı

Söz: Behçet Kemal Çağlar-Faruk Nafiz Çamlıbel

Müzik: Cemal Reşit Rey

Çıktık açık alınla on yılda her savaştan
On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan
Başta bütün dünyanın saydığı Başkumandan
Demir ağlarla ördük Anayurdu dört baştan

Türk'üz, Cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri
Türk'üz, Cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri

Çıktık açık alınla on yılda her savaştan
On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan
Başta bütün dünyanın saydığı Başkumandan
Demir ağlarla ördük Anayurdu dört baştan

Türk'üz, Cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri
Türk'üz, Cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri

Bir hızla kötülüğü, geriliği boğarız
Karanlığın üstüne Güneş gibi doğarız
Türk'üz, bütün başlardan üstün olan başlarız;
Tarihten önce vardık, tarihten sonra varız.

Türk'üz: Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi;
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri!

Çizerek kanımızla öz yurdun haritasını,
Dindirdik memleketin yıllar süren yasını;
Bütünledik her yönden istiklâl kavgasını...
Bütün dünya öğrendi Türklüğü saymasını!

Türk'üz: Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi;
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri!

Örnektir milletlere açtığımız yeni iz;
İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz:
Uyduk görüşte bilgi, gidişte ülküye biz.
Tersine dönse dünya yolumuzdan dönmeyiz.

Türk'üz: Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi;
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri!

Türkiye'de 1912-1922 yılları arasında aralıksız süren savaşlar büyük çaplı bir nüfus kaybına neden olmuş olup ciddi bir nüfus krizini de beraberinde getirmiştir. Bu nedenle 1930'larda toplum sağlığı, çocuk yetiştirilmesi ve evlilikler gibi konular gündeme gelmiştir. 10. Yıl Marşında ise “Çıktık açık alınla on yılda her savaştan, On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan” dizelerinin savaş ve savaşa bağlı nüfus krizinin bir göstergesi olup (Fındık, 2022: 19) Türkiye'nin ilk on yıl içerisinde hedeflediği on beş milyon nüfusa ulaştığı anlaşılmaktadır.

Marşta geçen “*Demir ağlarla örtük anayurdu dört baştan*” ifadesi ile Cumhuriyetin ilanının ilk 10 yılı içerisinde demiryollarında millileştirme hamlesi başlatılmıştır (Keskin M. H., 2011a; akt. Gürol vd., 52). Millileştirme yolunda birbirini izleyen iki aşama olup ilk aşamasında, yabancı şirketlerin elindeki demiryolu hatları satın alınmış veya devletleştirilmiştir. İkinci aşamasında ise mevcut hatların büyük bir bölümü ülkenin batısında bulunduğundan, orta ve doğu bölgelerinin merkez ve sahil ile bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır (Keskin M. H., 2011b; akt. Gürol vd., 52).

Cumhuriyet’in ilanı sonrası 1933’e kadar olan süreçte Mustafa Kemal Paşa önderliğinde saltanatın ve halifeliğin kaldırılması, kıyafet devrimi, tekke ve zaviyelerin kapatılması, medreselerin kapatılması gibi hayata geçirilen pek çok devrim (Dönmez, 2020: 252) yapılmıştır. Bunun yanı sıra 1923 – 1932 yılları arasında ekonomide rekor büyümeler gerçekleşmiştir. Özel sektörü destekleyen ekonomik politikalar artmıştır. Teşvik-i Sanayi ile ihtiyaç duyulan hammaddelerin ithal edilmesi kolaylaşmıştır. İş Bankası ve Maadin Bankası gibi milli bankalar faaliyet göstermeye başlamıştır (Sönmez ve Şimşek, 2011: 95). Bu gelişmelerin yanı sıra kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. 1930 yılında belediye seçimlerine katılma, 1933 yılında muhtar seçme ve seçilme, 1934 yılında ise milletvekili seçme ve seçilme hakkı tanınmıştır (Özer, 2013: 159). Cumhuriyet’in ilk on yılı içerisinde 19 Şubat 1932’de kurulan halkevleri (Arıkan, 1999 :261) inkılabları ve düşünce sistemini halka aşılama ve halk ile devleti ve aydınları bütünleştirmek yanı sıra halkı pozitivist dünya görüşü doğrultusunda eğitmek amacıyla kurulmuştur (Özdemir ve Aktaş, 2011). Bu dönemde olan gelişmelerin “*Bir hızla kötülüğü, geriliği boğarız*” ve “*Karanlığın üstüne Güneş gibi doğarız*” dizelerini destekler nitelikte olduğu incelenmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk’ün “Bizim, başka milletlerden hiçbir eksikliğimiz yok. Cesuruz, zekiyiz, çalışkanız, yüksek maksatlar, hedefler uğruna ölmesini biliriz.” (Göçgün, 2011: 149) sözleri 10. Yıl Marşında geçen “*Türk’üz, Cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi, Türk’e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri*” Atatürk’ün düşüncesi ile marşta azim ve çalışma gibi konularda verilen mesaj birebir örtüşmektedir.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında, yönetim çatışmalardan arınmış ve toplumsal homojenitenin ve birliğin sağlandığı bir toplum yaratmak hedeflenmiştir. Toplumsal ayırım ve sınıflaşmayı yapabilecek her türlü öge, yasaklarla ortadan kaldırılmıştır (Kubilay, 2004: 66). Yapılan bu eylemler, marşta geçen “*İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz*” dizelerini destekler nitelikte olup bu dizelerden de anlaşılacağı üzere homojen, birlik ve beraberlikle hareket eden, toplumsal ayrıştırma ve sınıflaştırmadan uzak karaktere sahip olan bir toplum şekline büründürülmesi hedeflenmiştir.

Ellinci Yıl Marşı

Söz: B. Sıtkı Erdoğan

Müzik: Necil Kazım Akses

Müjdeler var, yurdumun toprağına taşına

Erdi Cumhuriyetim, elli şeref yaşına

Müjdeler var, yurdumun toprağına taşına

Erdi Cumhuriyetim, elli şeref yaşına

Bu rüzgarla şahlanmış, dalga dalga bayrağım

Başka bir tuğ yaraşmaz Türk'ün özgür başına

Bu rüzgarla şahlanmış, dalga dalga bayrağım

Başka bir tuğ yaraşmaz, Türk'ün özgür başına

Cumhuriyet, özgürlük, insanca varlık yolu

Cumhuriyet, özgürlük, insanca varlık yolu

Atatürk'ün çizdiği çağdaş, uygarlık yolu

Atatürk'ün çizdiği çağdaş, uygarlık yolu

Yaşasın hür ulusum, soylu gencim, benliğim

Yaşasın şanlı ordum, sarsılmaz güvenliğim

Yaşasın hür ulusum, soylu gencim, benliğim

Yaşasın şanlı ordum, sarsılmaz güvenliğim

Ersin elli yıllarım nice mutlu çağlara

Örnek olsun cihana devletim, düzenliğim

Ersin elli yıllarım nice mutlu çağlara

Örnek olsun cihana devletim, düzenliğim

Cumhuriyet'in 50. yılında TRT'nin kutlama programları ile ilgili planlar yapılmış olup ölkede konferans, festival ve seminerler düzenlenmesi ayrıca 50. yıla özel Türk Bayrakları, film, broşür kitap, pul basılması, madalya ve rozet dağıtımının yapılması gibi birtakım kararlar alınmıştır (Bolat, 2023: 296). Buradan Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamalarına verilen önem anlaşılmaktadır.

Cumhuriyet'in 50. Yıl marşı incelendiğinde, “*Müjdelere var, yurdunun toprağına taşına Erdi Cumhuriyetim, elli şeref yaşına*” ifadeleri ile Atatürk'ün hayatta olmamasına rağmen Cumhuriyet'in sürekliliğinin yönetim ve halk açısından aynı öneme sahip olduğunu, bu rejimden mutlu olduğu ve gururlu bir sürecin devam ettiği anlaşılmaktadır.

1970'lerde yani Cumhuriyet'in 50. yılında Çaycuma, Aksu Kağıt Fabrikaları ve Dalaman Kağıt Fabrikaları açılmıştır. 1973-1977 kalkınma planı hazırlanmıştır. Bu planda komşu ölkelerle olan ilişkilerin arttırılması sonucunda ölkede ekonomisi için yarar sağlanması amaçlanmıştır. Sanayi ağırlıklı ekonomik yatırımlar ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır (Doğan, 2013: 218). 1970'lerin başlarında, “kendi uçağını kendin yap” sloganı ile uçak yapma konusu gündeme gelmiş olup 1973 yılında Türk Uçak Sanayii Anonim şirketi (TUSAş) kurulmuştur (Yücel, 2015: 29). Cumhuriyet'in 50. yılında olan bu gelişmeler sözleri Erdoğan'a ait olan 50. yıl marşında, “*Bu rüzgarla şahlanmış, dalga dalga bayrağım*” ifadeleri ile belirtilmiştir.

Cumhuriyet'in 50 yılı içerisinde eğitimde de birçok gelişme meydana gelmiştir. Bu gelişmelerin en önemlilerinden biri yeni üniversitelerin kurulmasıdır. 1971 yılına kadar İstanbul, Ankara, Trabzon, İzmir Erzurum illerinde üniversiteler açılmıştır. 1973 yılında yani Cumhuriyet'in 50. yılında ise Diyarbakır, Adana ve Eskişehir'de de üniversiteler kurulmuştur (Sargin, 2007: 138). Bu bilgiler 50. Yıl marşında olan “*Atatürk'ün çizdiği çağdaş, uygarlık yolu*” ifadesini desteklemektedir. Sanayi, eğitim gibi çeşitli alanlarda olan bu gelişmelerin Atatürk'ten sonra da devam ettiğini göstermektedir.

Yetmiş Beşinci Yıl Marşı

Söz: Prof. Dr. İhsan Özkaynak

Müzik: Nejat Başeğmezler

Selam yüce milletim

Selam ebedi yurdum selam selam

Selam şanlı bayrağım

Selam kahraman ordum selam selam

Bin yaşasın milletim
Bin yaşasın devletim
Yetmişbeşinci yıla erdi Cumhuriyetim

Yüceldi Türk milleti
Atatürk'üm seninle
Armağan bıraktığın
En büyük eserine

Seni sonsuza kadar
Minnetle anacağız
Senin eserlerini
Her an yaşatacağız

Bin yaşasın milletim
Bin yaşasın devletim
Yetmişbeşinci yıla erdi Cumhuriyetim

Yüceldi Türk milleti
Atatürk'üm seninle
Armağan bıraktığın
En büyük eserine

Güneş gibi parlıyor
Yurdumuzda hürriyet
İnanç oldu bizlere
Ulu Cumhuriyet

Bin yaşasın milletim
Bin yaşasın devletim
Yetmişbeşinci yıla erdi Cumhuriyetim

Bizler Cumhuriyetin
Sahibi bekçisiyiz
İşte altmış beş milyon
Atatürk'ün sesiyiz

Cumhuriyetin 75. Yılı marşı incelendiğinde “*Bin yaşasın milletim, Bin yaşasın devletim, Yetmişbeşinci yıla erdi Cumhuriyetim*” dizeleri ile Cumhuriyet'in devamlılığı ile ilgili bilgiler verildiği görölmektedir. Cumhuriyetin 75. yılında (1995) nüfus yaklaşık 65.000.000 olmuştur (Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları, 1923-1995: 3, akt. Dönmez, 1998: 1118). Güftesi Mahmut Bağcı'ya ait olan 75. Yıl marşında bu gelişme “*İşte 65 Milyon Atatürk'ün sesiyiz*” dizeleri ile belirtilmiştir. Nüfus artışı ve ülkenin büyümesi kalkınmakta olan ülkeler adına sanayileşmenin henüz başlangıç döneminde olmaları ve geleceğe yönelik büyüme stratejilerinin oluşturulması açısından oldukça önemlidir (Telatar ve Terzi, 2010: 198).

75. yılda okul (ilkokul) sayısı 1923-1924 yılı ile kıyaslandığında 4894'ten 48.429'e, öğretmen sayısı 10,238'den 233.073'e, öğrenci sayısı 341.941'den 6.466.648'e, yüksekokul sayısı 9'dan 741'e, öğretim elemanı sayısı 307'den 44.086'ya, öğrenci sayısı ise 2914'den 1.170.320'e yükselmiştir. Okuma yazma bilen sayısı 2.476.000'ten 39.555.000'e yükselmiştir. Mevcut olan bu gelişmelerin Mustafa Kemal Atatürk'ün eğitimde yaptığı değişim ve gelişimler düşünöldüğünde 75. yıl marşındaki “*Senin eserlerini her an yaşatacağız, Bizler Cumhuriyetin sahibiyiz*” dizeleri ile örtüştüğü söylenebilir.

Yüzüncü Yıl Marşı

Söz -Müzik: İlker Kömürcü

Düzenleme-Orkestrasyon: Yusuf Yalçın

Parlayan yıldızı Anadolu'nun
Çağlayan sel gibi şanlı Ulus'un
Türkiye yüzyılı titretiyor dünyayı
Sarsılmaz bir inançla kalpte tutkusu

Bu toprak, bu deniz, bu bayrak bizim
Tarihe sığmayan destanlar bizim
Türklüğün yazgısı yazılıyor koynunda
Kalplere kazınmış bu vatan bizim

Yüzyıllarca kutlanacak Cumhuriyetimiz
Her zaman aydınlık mavi göklere uzanacak ellerimiz
Yüzyıllarca kutlanacak Cumhuriyetimiz
Gazi'nin açtığı bu kutlu yolda yürüyeceğiz hepimiz

Özgürlük tutkusu damarlarımda
Çelikten her nefer semalarımda
Sarmaşık dal gibi sarılmışız biz bize
Tek yürek bu millet en zor anında

Düşmanlar bir olsa yağsa göklerden
Denizler köpürse taşsa dağlardan
Kimseye eğmedik boynumuzu eğmeyiz
Kahraman yarattı Türk'ü yaratan

Yüzyıllarca kutlanacak Cumhuriyetimiz

Her zaman aydınlık mavi göklere uzanacak ellerimiz

Yüzyıllarca kutlanacak Cumhuriyetimiz

Gazi'nin açtığı bu kutlu yolda yürüyeceğiz hepimiz

Cumhuriyet'in 100. yılı incelendiğinde özellikle deniz, hava ve kara savunma alanlarında büyük çaplı gelişmeler olduğu görülmüştür. 100. yılda Türkiye, denizlerde bağımsız biçimde var olmak için yerli teknolojik imkânlarla savaş gemisi üreten, dünya çapında savaş gemisi ihraç eden sayılı ülkeler arasına girmiştir. Türk Deniz Kuvvetleri, milli olanaklarla güçlendirilen donanma alt yapısı ve NATO standartlarında oluşturulan kuvvet yapılanması sayesinde güçlü bir deniz gücü olma yolundadır. (Tutak, 2023: 120). Savunma alanının bir başka kolu olan hava savunmasında da diğer yıllarla kıyaslandığında önemli başarılar elde edildiği incelenmiştir. Bu konuda yerli ve özgün savunma ürünlerinin üretiminde bulunan devlet iradesinin vardığı, Türkiye'yi başarıya götüren önemli bir etkidir. Azerbaycan-Ermenistan ve Ukrayna-Rusya arasındaki mücadelelerde Türk İHA ve SİHA ürünlerinin kullanımı sonucu elde edilen başarılar, Milli Muharip uçağının Türk Havacılık ve Uzay Sanayi tarafından planlanması ve üretimin gerçekleşmesi gibi büyük projelerin varlığı ve Pakistan için üretilen ve teslim edilen savaş gemileri gibi örnekler, savunma alanında gösterilen önemli başarılardandır (Topbay ve Taşkın, 2023: 75). Türkiye kara savunma alanında da önemli başarılar elde etmiş olup Türk Savunma Sanayi tarafından üretilen silah ve mühimmatları yoğun bir biçimde kullanmıştır. Özellikle Fırat Kalkanı Harekatı'nda Türk Silahlı Kuvvetleri, başta insansız hava araçları olmak üzere füzeler, kısa menzilli hava savunma sistemleri, obüsler, radarlar, akıllı bombalar, helikopterler, zırhlı araçlar ve piyade tüfekleri gibi Türk Savunma Sanayi tarafından üretilen çok çeşitli silah ve mühimmatları yoğun bir biçimde kullanmıştır (Pınar, 2018: 2353). Türkiye, Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarını birbirine bağlayan jeopolitik açıdan önemli konumda olan ülkelere biridir. Savunma alanının ise Türkiye gibi jeopolitik öneme sahip olan bir ülke için önemli konulardan biri olduğu düşünülmektedir. Bu durumda, savunma alanında gösterilmiş olan bu gelişmelerin, Türkiye'nin dış politika karşısında daha güçlü ve etkili bir duruş gösterdiği ve dış politika karşısında saygınlığını daha da arttırdığı söylenebilir. Savunma alanında olan bu gelişmeler Kömürcü'nün 100. yıl marşında "*Türkiye yüzyılı titretiyor dünyayı*" şeklinde ifade edilmiştir.

100. yılda (2020) ulaşımda kolaylık sağlamak üzere çeşitli otoyollar yapılmıştır. Dünyanın en geniş tünelleri olma özelliğini taşıyan 4 şeritli tünelleri Kuzey Marmara Otoyolu'nun Asya ve Avrupa kıtasını birbirine

bağlamaktadır. Yapılan bu yatırım Marmara Bölgesi'nin ulaşımını rahatlatacak nitelikte olan yüksek standartlara sahip, kaliteli güvenli ve kesintisiz bir ulaşım yatırımıdır (Kuzey Marmara Otoyolu, t.y.). Türkiye'de olan bu gelişimler 100. Yıl marşında geçen “*Gazi'nin açtığı bu kutlu yolda yürüyeceğiz hepimiz*” dizelerini destekler niteliktedir.

SONUÇLAR

Halkın devletten ayrı tutulmaması, kişisel saltanata son verilmesi, egemenliğin kayıtsız şartsız millette olması düşüncesi ile kurulan Cumhuriyet'in Türkiye adına yapılan en önemli gelişme olduğu söylenebilir. Bu gelişme ile ülke rejim değişikliğine gitmiştir. Bunların yanı sıra ülkede milli iradenin sağlanması, halka seçme- seçilme hakkının verilmesi, çağdaş bir devlet anlayışının kurulması gibi birtakım önemli değişiklikler meydana gelmiştir (Uğurluoğlu, 1999). Bu büyük gelişme ülkede her yıl milli bayram olarak kutlanmaktadır. Ancak bazı yıllar bu bayramların kutlanması açısından daha büyük önem arz etmektedir. Bu açıdan bakıldığında cumhuriyetin bilhassa 10., 50., 75. ve 100. yıllarının önemli zaman dilimlerini ifade ettiği söylenebilir. Bahsedilen zamanlarda bu bayramlar daha büyük coşkuyla kutlanmış olup konu ile ilgili çeşitli söylevler, afişler ve marş yarışmaları düzenleyip marş besteleri yapılmıştır.

Cumhuriyetin 10., 50, 75. ve 100. yıl marşları incelendiğinde 4 marşın da karmaşık notasyonlarının olmadığı saptanmıştır. Ses sınırının en az olduğu marşın 10. yıl marşı (9 ses) olduğu bunun da marşın okunurluğunu kolaylaştırdığı söylenebilir. Ses sınırının 100. Yıl marşında (13 ses) diğer marşlardan daha fazla olduğu incelenmiştir. Vural ve Aslan (2023: 41) 20. yüzyıl şarkı biçimlerinin müzikal analizlerini yapmış olduğu kitap bölümü çalışmalarında 12'li ve 13'lü ses alanı içerisinde seyreden şarkıların icrasının ustalık gerektirdiğini vurgulamıştır. Buradan hareketle bireylerdeki ses sınırının farklılık gösterdiği düşünüldüğünde bu durumun marşın kolay okunabilirliğini azalttığı söylenebilir.

Marşlardaki ses atlamaları incelendiğinde; en az ses atlamalarının 10. yıl marşında (5 ses) olduğu 50., 75. ve 100. yıl marşlarında ise en fazla 8 ses aralığında ses atlamalarının olduğu görülmüştür. Cooksey (1997: 14) kişilerin ses değişim dönemlerini ele aldığı çalışmasında 4-5 aralıktan fazla ses atlamalarının kişilerin bazı dönemlerinde (orta okul çağlarındaki erkek çocukları) eserlerin seslendirmesini zorlaştırdığını belirtmiştir. Marşların da toplumun her yaştaki kesimine hitap ettiği düşünüldüğünde büyük aralıklı ses atlamalarının marşların seslendirilebilmesini zorlaştırdığı, buradan hareketle bu durumun 10. Yıl Marşını diğer marşlardan daha kolay bir şekilde seslendirilebileceğini göstermektedir.

10. ve 100. Yıl Marşlarının form şemalarının A+A⁺B, 50. ve 75. Yıl Marşlarının ise A+B+C form şemalarında olduğu incelenmiştir. İlk cümle ve ikinci cümlelerin birbirine yakın bir cümle yapısı göstermesinin marşın akılda kalıcılığını kolaylaştırdığı düşünülmektedir.

10., 50., 75. ve 100. Yıl Cumhuriyet Marşlarının 4/4'lük bir ritmik yapıda, 10. ve 75. Yıl Marşlarının majör, 50 ve 100. Yıl Marşlarının ise minör tonlarda olduğu incelenmiştir. Yener ve Duran (2011) çalışmalarında, marşların büyük çoğunluğunun majör tonlarda ve 2/4 ya da 4/4'lük ritmik yapılarda olmasının nedeninin insanlar üzerindeki coşku ve heyecan duygularını arttırması olduğunu belirtmiştir (Yener ve Duran, 2011). Bu durumda 10. ve 75. yıl marşlarının etkisinin 50. ve 100. yıl marşlarına göre daha fazla olduğu söylenebilir.

10. ve 75. yıl marşlarında herhangi bir nüans ifadesinin kullanılmamış olduğu 50. ve 100. Yıl Marşlarında ise bir ya da birden fazla nüans ifadesinin kullanılmış olduğu incelenmiştir. 100. Yıl Marşında deciso-maestoso gibi müzikal anlatım terimlerinin kullanılmış olduğu, 10 ve 75. Yıl Marşlarının moderato 50 ve 100. Yıl Marşlarının ise allegretto ve tempo di marcia (marş ritminde) olduğu görülmüştür. Bu bilgilerden hareketle 10. ve 75. Yıl Marşlarının okunabilirliğinin 50. ve 100. Yıl Marşlarından daha kolay olduğu düşünülmektedir. Bu durumda incelenen 4 marş içerisinde akılda kalıcılığı ve seslendirilmesinin en kolay olduğu marşın 10. Yıl Marşı olduğu belirlenmiştir.

29 Ekim 1923'te ilan edilen cumhuriyet ile (Alabay, 2009: 456) devralınan Türkiye, birçok savaş görmüş ve bu savaşlardan yorgun çıkmıştır. Cumhuriyet, ilk on yıl içerisinde, hukuk, eğitim sistemi, sanat, teknoloji, sanayi, tarım ve ticaret konusunda eldeki imkanları zorlayarak kendini geliştirmiştir. Bu yüzden Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamaları, devletin sorumluluğunu üzerine aldığı, üç gün boyunca tören ve şenliklerle (konferanslar, sergiler ve marş ile) kutlanma özelliğine sahip örnek bir milli bayram olmuştur (Demirhan, 1997). Bu kapsamda, 10. Yıl Marşı ise sözleri ve müzikal yapısı açısından incelendiğinde ülkenin uyanışını tüm dünyaya göstermek, sürmeyeceğine inanılan Cumhuriyet rejiminin hilafet ve saltanat yanlılarına rağmen sürdürüldüğünü, bu durumun Türkiye açısından kendini milletine ve dünyaya kanıtlayan bir süreç içerisinde olduğunu göstermektedir.

Savaştan yorgun çıkan bir ülke için ilk 10 yılda on beş milyona ulaşmak gibi büyük hedeflerin gerçekleştiği, bunun da marş sözlerinde “*Çıktık açık alınla on yılda her savaştan, On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan*” sözleri ile ifade edildiği görülmüştür. Bu anlamda bu ifadeler ile dönemde savaşa rağmen nüfusun arttığı, ulaşılmak istenen hedefe ulaşıldığı bunun da ülkenin geleceği adına olumlu gelişmelerden biri olduğu

söylenbilir. “*Demir ağlarla ördük anayurdu dört baştan*” ifadeleri ile ise demiryollarında millileşmenin sağlandığı ifade edilmiştir. Millileşme bir ülkenin dışa bağımlılığını azaltmak, kendi gücüne kavuşması açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Yapılan bu hareketlerin savaşlar görmüş ve bir takım ekonomik sıkıntılar çekmiş olan yorgun Türkiye adına büyük bir ayağa kalkma hareketi ve devasa adımlar olduğu düşünülmektedir.

Cumhuriyet’in ilanı sonrası 1933 yılına kadar devam eden süreçte birçok önemli devrim gerçekleştirilmiştir. Kıyafet devrimi; giyim-kuşam alanında, saltanatın kaldırılması; yönetim şeklinde, tekke, zaviye ve medreselerin kapatılması, halkı eğitmek, halk ile devlet yetkilileri ve aydınlarını bütünleştirmek amacıyla büyük atılımlardan biri olan ve içerisinde çok çeşitli şubeler olan halkevlerinin kurulması; eğitim alanında, kadınlara seçme ve seçilme (belediye, muhtar ve milletvekili) hakkı verilmesi; siyasi hayatta, özel sektörü destekleyen ekonomik politikaların artması, ihtiyaç duyulan hammaddelerin ithal edilmesi kolaylaşması, milli bankaların faaliyet göstermeye başlaması ise ekonomi alanındaki önemli gelişimlerden bazılarıdır. Bu dönemde olan bu olumlu ve devasa gelişmelerin “*Bir hızla kötülüğü, geriliği boğarız*” ve “*Karanlığın üstüne Güneş gibi doğarız*” dizelerini destekler nitelikte olduğu incelenmiştir. Bu bilgiler ışığında, bu alanlarda büyük atılımlar yapıldığı ve ülkenin muhasır medeniyetler seviyesine ulaştırıldığı bunun da marş sözlerine yansıdığı görülmüştür.

Cumhuriyet tarihinde Mustafa Kemal Atatürk Türk Milletini yücelten birçok kıymetli söz söylemiştir. Bu sözlerden biri “*Bizim, başka milletlerden hiçbir eksikimiz yok. Cesuruz, zekiyiz, çalışkanız, yüksek maksatlar, hedefler uğrunda ölmesini biliriz.*”dir. Bu söz 10. Yıl Marşında geçen “*Türk’üz, Cumhuriyetin göğsümüz tunç siperi, Türk’e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri*” Atatürk’ün düşüncesi paralelinde marşta azim ve çalışma gibi konularda verilen mesaj ile birebir örtüşmektedir.

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında yönetim, çeşitli toplumsal yapı ve homojeniteye sahip olan Türkiye’de homojeniteyi sağlamaya çalışmış olup bu bağlamda toplumsal ayırım veya sınıflaşmanın yapıldığı birçok ögeyi ortadan kaldırmıştır. Yapılan bu eylemler marşta geçen “*İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz*” dizelerini destekler nitelikte olup bu dizelerden de anlaşılacağı üzere toplumun homojen, birlik ve beraberlikle hareket eden, toplumsal ayırıştırma ve sınıflaştırmadan uzak bir karaktere büründürülmesi hedeflenmiştir.

10. Yıl Marşı sözleri genel itibari ile incelendiğinde; Cumhuriyetin tarihsel ve sosyolojik sürecinin marşın sözel yönüne doğrudan yansıdığı görülmüştür.

Cumhuriyet’in 50. Yıl Marşı incelendiğinde, “*Müjdeler var, yurdunun toprağına taşına Erdi Cumhuriyetim, elli şeref yaşına*” ifadeleri ile

Atatürk'ün hayatta olmamasına rağmen Cumhuriyet'in sürekliliğinin yönetim ve halk açısından aynı öneme sahip olduğunu, bu rejimden mutlu olduğu ve gururlu bir sürecin devam ettiği anlaşılmaktadır. Cumhuriyet'in 50 yılı içerisinde ülkede çeşitli fabrikalar (Çaycuma, Aksu Kağıt Fabrikaları ve Dalaman Kağıt Fabrikaları) açılmıştır. Bu anlamda komşu ülkelerle dış ilişkiler arttırılmıştır. 1970 yılında ülkede Türk Uçak Sanayii Anonim Şirketi (TUSAŞ) kurulması sanayi ve dolayısı ile ülke ekonomisi adına olan büyük gelişmelerdir. Bu da üreten bir Türkiye anlamına gelmektedir. Cumhuriyet'in 50. yılında olan bu gelişmeler, sözleri Erdoğan'a ait olan 50. yıl marşında, *"Bu rüzgarla şahlanmış, dalga dalga bayrağım"* ifadeleri ile belirtilmiştir.

Cumhuriyet'in 50. yılındaki önemli gelişmelerden biri de üniversitelerin sayısının arttırılmasıdır. Bu üniversitelerin sayısının doğu batı ayrımı yapılmaksızın arttırılması, halkın entelektüellik seviyesinin artması, ülkede bilinçli şekilde üretimin olması, bilimsel gelişmelerin artması anlamına gelmektedir. Bu bilgiler 50. Yıl Marşında olan *"Atatürk'ün çizdiği çağdaş, uygarlık yolu"* ifadesini desteklemektedir. Sanayi, eğitim gibi çeşitli alanlarda olan bu gelişmelerin Atatürk'ten sonra da devam ettiği görülmektedir. Cumhuriyet'in 50 yıllık sürecinde olan bilhassa sanayi, ekonomi, eğitim alanında büyük gelişmeler olduğu, ülkede ekonominin daha da canlandığı, halkın ve devlet yetkililerinin Cumhuriyet rejiminin sürekliliğinden mutlu olduğunu göstermektedir.

Cumhuriyetin 75. yılı marşı incelendiğinde *"Bin yaşasın milletim, Bin yaşasın devletim, Yetmişbeşinci yıla erdi Cumhuriyetim"* dizeleri ile Cumhuriyet'in devamlılığı ile ilgili bilgiler verildiği görülmektedir.

Cumhuriyetin 75. yılında (1995) nüfus yaklaşık 65.000.000 olmuştur (Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları, 1923-1995: 3, akt. Dönmez, 1998: 1118). Bu bağlamda bu dizelerle Atatürk'ün kurduğu sistem ile nüfus artışı olduğu belirtilmiştir. Bir ülkede olan nüfus artışı o ülke için aynı zamanda iş gücünün artması anlamına gelmektedir. Bunun da ekonomideki gelişmeyi beraberinde getirebileceği düşünülmektedir. Güftesi Mahmut Bağcı'ya ait olan 75. yıl marşında bu gelişme *"İşte 65 Milyon Atatürk'ün sesiyiz"* dizeleri ile belirtilmiştir.

Cumhuriyet'in 75. yılı eğitim açısından incelendiğinde, okul (ilkokul), yüksek öğretim kurumları, öğretmen ve öğretim elemanı sayılarında artış olduğu, incelenmiştir. Bunun yanı sıra okuma yazma bilen birey sayısında da artış meydana gelmiştir. Mevcut olan bu gelişmelerin Mustafa Kemal Atatürk'ün eğitimde yaptığı değişim ve gelişimler açısından düşünüldüğünde 75. yıl Marşındaki *"Senin eserlerini her an yaşatacağız, Bizler Cumhuriyetin sahibiyiz"* dizeleri ile örtüştüğü söylenebilir.

Cumhuriyet'in 75. yılındaki gelişmelere bakıldığında Mustafa Kemal Atatürk'ün kurmuş olduğu sistemin olumlu şekilde ilerlediği incelenmiştir. Ancak bu gelişmelerin 75. yıl Marşında tam olarak ifade edilemediği, genel ifadelerin kullanılmış olduğu görülmektedir. Örneğin tam olarak eğitim, ekonomi, siyasi hayat vb. gündemi yansıtmadığı belirlenmiştir. Marşta 75. yılda Cumhuriyet rejiminin devam ettiği, o dönemdeki ordu, bayrak, millet gibi öğeler vurgulanmış olup Mustafa Kemal Atatürk'e duyulan saygı belirtilmiştir.

Cumhuriyet'in 100. yılı incelendiğinde özellikle deniz, hava ve kara savunma alanlarında büyük çaplı gelişmelerin vurgulanmış olduğu görülmüştür. 100. yılda Türkiye, denizlerde bağımsız biçimde var olmak için yerli teknolojik imkânlarla savaş gemisi üreten ve dünya çapında savaş gemisi ihraç eden sayılı ülkeler arasına girmiştir. Hava savunmasında da yerli ve özgün savunma ürünlerinin üretiminde bulunan devlet iradesinin varlığı ön plandadır. Türkiye kara savunma alanında da önemli başarılar elde etmiş olup Türk Savunma Sanayi tarafından üretilen silah ve mühimmatları yoğun bir biçimde kullanmıştır. Türkiye, Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarını birbirine bağlayan jeopolitik açıdan önemli konumda olan ülkelere biridir. Savunma alanı ise Türkiye gibi jeopolitik öneme sahip olan bir ülke için önemli konulardan biridir. Bu durumda, savunma alanında gösterilmiş olan bu gelişmelerin, Türkiye'nin dış politika karşısında daha güçlü ve etkili bir duruş gösterdiği ve dış politikada saygınlığını daha da arttırdığı söylenebilir. Savunma alanında olan bu gelişmeler Kömürcü'nün 100. yıl marşında "*Türkiye yüzyılı titretiyor dünyayı*" şeklinde ifade edilmiştir.

Savunma alanında olan gelişmelerin yanı sıra ulaşımda da çeşitli kolaylıklar sağlanmak üzere otoyollar yapılmıştır. Türkiye'de olan bu gelişmeler 100. Yıl marşında geçen "*Gazi'nin açtığı bu kutlu yolda yürüyeceğiz hepimiz*" dizelerini destekler niteliktedir.

10., 50., 75. ve 100. Yıl Cumhuriyet Marşları, tarihsel ve sosyolojik açıdan genel anlamda değerlendirildiğinde; marşların hepsinde "Gazi Mustafa Kemal Atatürk", "Türk" ve "Cumhuriyet" kavramlarının vurgulandığı görülmektedir. 10., 75. ve 100. yıl marşlarında "Cumhuriyet'in ya da Cumhuriyet döneminde yapılan yeniliklerin sürekliliğini koruyacağına" dair ifadeler yer almaktadır. 4 marşın da sözlerinde geçen hedeflere süreç içerisinde ulaşıldığı ya da marş sözlerinin ülke adına büyük ve olumlu gelişmeleri yansıttığı görülmüştür. Bu konuda özellikle 10. yıl marşının hedefleri ve tarihi tam olarak yansıması açısından en öne çıkan marş olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, Onur. Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, İzmir: Meta Basım, 2003.
- Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin kuruluşu ve tarihsel işlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*, 6(23).
- Artaç, A. (2022). İkinci Kuşak Çağdaş Türk Bestecilerinden Mithat Akaltan'ın Hayatı ve Eserleri. Akdeniz ve Akdeniz (Ed.) *Müzik Eğitiminde Akademik Çalışmalar* (s. 137-150). Lıvre De Lyon.
- Atabay, M. (2009). Cumhuriyet kültürü. *Atatürk Yolu Dergisi*, 11(43), 455-466.
- Atmaca, T., ve Dağ, S. (2023). Okul Marşları ve Sloganlarında Yer Alan Değerlerin Okul Kültürü Oluşturma ve Kimlik İnşası Bağlamında İncelenmesi. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 13(2), 1256-1281.
- Baydar, E. K. (2011). 19.Yüzyıl Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler. *YDÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4/1 (92-111).
- Bolat, B. (2023). 1923'ten 2000'e Cumhuriyet Bayramı Kutlamaları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 284-306.
- Cangal, N. (2021). *Müzik Formları* (7. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Cerulo, K. A. (1993, June). Symbols and the world system: National anthems and flags. In *Sociological Forum* (Vol. 8, pp. 243-271). Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers.
- Cooksey, J. M. (1977). The development of a contemporary, eclectic theory for the training and cultivation of the junior high school male changing voice: Part II scientific and empirical findings; some tentative solutions. *The Choral Journal*, 18(3), 5-16.
- Creswell, J.W. (2014). Nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları araştırma deseni. (S. B. Demir, Çev. Ed.) Eğiten.
- Çalışkan, S., & Doğan, D. K. (2020). İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'ndeki Radyo Yayınlarında Propaganda Şarkılarının Kullanılması:» Kutsal Savaş» Şarkısı Üzerine İnceleme. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 263-280.
- Çanak, E. (2018). İçel'de Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamaları ve kutlamalar sırasında yaşanan müessif bir hadise: Çomuzade davası. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 34(97), 199-240.
- Çelikle, A. S. (2013). *Kemalizm'in "Ulusalçılık" Biçiminde Yeniden Üretimi: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. Kuruluş Yıldönümü Kutlamaları Örneği*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çuhadar, C. H. (2009). Türkiye'de Ulusalçılığın Değişmeyen Simgesi: Onuncu Yıl Marşı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 199-208.
- Çuhadar, C. H. (2023). Necil Kazım Akses'in 50. Yıl Marşı'nın Prozodi Bağlamında İncelenmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 9(17), 275-292.

- Demirhan, N. (1997). Türkiye Cumhuriyeti'nin Onuncu yıl Kutlamaları. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 8(37), 141-150.
- Doğan, M. (2013). Türkiye Sanayileşme Sürecine Genel Bir Bakış. *Marmara Coğrafya Dergisi*, (28), 211-231.
- Dölen, E. (2008). II. Meşrutiyet Döneminde Darülfünun. *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 10(1), 1-46.
- Dönmez, C. (1998). Atatürk ve 75. Yılında Cumhuriyet. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 14(42), 1100-1120.
- Dönmez, E. (2020, 2-4 Ekim). *Cumhuriyet'in onuncu yılında varlık dergisi ve inkılâp edebiyatı*. II. Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu (Toküad, 2020), Çanakkale, Türkiye.
- Eroğlu, H. (1989). Türkiye Cumhuriyeti'nin İlânı. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 19(56), 435-456.
- Eyüboğlu, Y. C. (2023). İstiklal Marşı'nın Yapısal Analizi. *International Anatolia Academic Online Journal Social Sciences Journal*, 9(1), 77-88.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol: Genç Müzisyenin El Kitabı*. İnkılap Kitabevi.
- Fındık, B. (2022). Öjeni kavramına genel bir bakış. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 22, 15-20.
- Forman, J. Ve Damschroder, L. (2008). Qualitative Content Analysis. *Empirical Research for Bioethics: A Primer*. Oxford, UK: Elsevier Publishing, 39-62.
- Gilboa, A., & Bodner, E. (2009). What are your thoughts when the national anthem is playing? An empirical exploration. *Psychology of Music*, 37(4), 459-484.
- Glaser, B. (1978). Theoretical sensivity. San Francisco: University of California.
- Gürol, P., Sezer, F., & Kara, K. (21-23 Mayıs 2015). *Türkiye'de demiryolu ile limanlardan taşınması gereken yük miktarlarının zaman serisi analiziyle tahmin edilmesi*. IV. Ulusal Lojistik ve Tedarik Zinciri Kongresi, Gümüşhane, Türkiye.
- Hasırcı, D. (2010). *Milliyetçilik-İcat Edilen Gelenekler ve Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlamaları Örneği*, Muğla **Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla**.
- Hayat Küçük Ansiklopedi; Şevket Rado, Hayat Yayınları, 1982.
- Kolstø, P. (2006). National symbols as signs of unity and division. *Ethnic and racial studies*, 29(4), 676-701.
- Kubilay, Ç. (2004) Türkiye'de Anadillere Yönelik Düzenlemeler ve Kamusal Alan: Anadil ve Resmî Dil Eşitlemesinin Kırılması. *İletişim Araştırmaları* 2(2): 55-85.

- Kutlay Baydar, E. (2010). Osmanlıda görevli iki italyan müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 2(1), 283-293.
- Milliyet, “Camilerde 75. Yıl Hutbesi”, Milliyet, 20.09.1998, s. 6
- Özdemir, Y., & Aktaş, E. (2011). Halkevleri (1932’den 1951’e). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (45), 235-262.
- Özer, S. (2013). Kadına Seçme ve Seçilme Hakkı Verilmesinin Türk Kamuoyundaki Yankıları. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 29(85), 131-168.
- Pınar, L. (2018). Türkiye’nin Savunma Sanayi Alanındaki Gelişiminin Türk Dış Politikasına Olan Etkisi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(4), 2344-2357.
- Polat, N. H. (2022). 100. Yıl Marşı (Takdim), *Türklük Bilimi Araştırmaları* 52, 7.
- Prasad, B.D. (2008). Content Analysis. A method in Social Science Research. Teoksessa: Lal Das, DK and Bhaskaran, V. (2008): Research methods for Social Work. New Delhi: Rawat, 173-193.
- Sargın, S. (2007). Türkiye’de Üniversitelerin Gelişim Süreci Ve Bölgesel Dağılımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (5), 133-150.
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Selçuk, S. (2021). Milli Aidiyet Duygusu Oluşumunda Askeri Müziğin Yeri: Türk Bandosu Örneği. Yöndem & Yılma Şakalar (Ed.), *Müzik Kimlik II* (s. 81-108). Gece Kitaplığı.
- Soral, B. (2009). *Türkiye’de Bitmeyen Ekonomik Kriz*. Kaynak Yayınları: 553, İstanbul.
- Sönmez, A., & Şimşek, F. (2011). Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze Türkiye ekonomisinde yaşanan gelişmelerin küçük ölçekli bir aile işletmesi üzerindeki etkileri. *Girişimcilik ve Kalkınma Dergisi*. 6(2), 93-114.
- Telatar, O. M., & Terzi, H. (2010). Nüfus ve eğitimin ekonomik büyümeye etkisi: Türkiye üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 24(2), 197-214.
- Topbay, A., & Taşkın, E. (2023). Savunma Sanayi Uygulamalarının ve Harcamalarının Savunma Performansına Etkisi: Türkiye Örneği. *Dumlupınar Üniversitesi İİBF Dergisi*, (12), 62-77.
- Tunalı, S. (2014). *Halkevlerinde Yürütülen Müzik ve Piyano Çalışmalarının İncelenmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Tutak, E. (2023). Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Deniz Kuvvetleri’nin Dış Politikada Artan Etkisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi*, 14(100. Yıl Özel Sayısı), 108-126.
- Türkiye Cumhuriyeti Anayasası (1982). Erişim adresi: <https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/anayasa/> Erişim Tarihi 25.09.2023.

- Uğurluoğlu, O. (1999). Atatürk, Cumhuriyet ve Milletleşme. *Erdem*, 11(33), 1013-1028.
- Uzun, C. D. (2021). Anayasalarda Milli Marşlar. *Çankaya Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 6(1), 581-603.
- Vural, T., & Arslan, Y. (2023). 20. Yüzyıl Türk Müziği Şarkı Biçimine Dair Bir Analiz. *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler XII*, 29.
- Yazıcı, A. G. (2002). *Atatürk Düşüncesinde Gençlik ve Eğitim*, Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Yener, S., & Duran, H. (2011). Avrupa Birliği Ülkelerinin Ulusal Marşlarının Sosyo-Kültürel ve Müzikâl Açından İncelenmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (24), 185-206.
- Yıldız, N., & Akandere, O. (2017). Köy Enstitülerinin İdeolojik Yapısı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 17(35), 275-316.
- Yurga, C. (2005). Dünya Coğrafyasında Uluslararası Sanat Müziği Türleri. *Ankara: Pegem A. Yayıncılık*.
- Yücel, T. F. (2015). *Cumhuriyet Türkiye'sinin Sanayileşme Öyküsü*. Türkiye Teknoloji Geliştirme Vakfı (TTGV).

İnternet Kaynakları

- Fazıl Say. (t.y.). Erişim Adresi: <https://fazilsay.com/100-yil-marsi/>
- İhsan Özkaynak. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.biyografya.com/biyografi/8769/>
- İlker Kömürcü. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.ilkerkomurcu.com/>
- İnuhaber. (2023). Erişim Adresi: <https://www.inonu.edu.tr/inuhaber/haber/3161/inonu-universitesinden-cumhuriyetin-100yilina-ozel-mars/>
- Kuzey Marmara Otoyolu. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.kuzeymarmaraotoyolu.com/proje-hakkinda>
- Soner Arıca. (t.y.). Erişim Adresi: <https://www.sonerarica.net/videos/soner-arica-fatsa-cocuk-ve-genclik-korosu-cumhuriyet-marsi-100-yil/>
- Star Gazetesi, (28. 10. 2016), Erişim Adresi: <https://www.star.com.tr/yasam/onuncu-yil-marsinin-bilinmeyenleri-haber-1119177/>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (t.y.). “75. Yıl Marşı”, <http://www.kultur.gov.tr>, 14 Ekim 2023.
- The Epoch Times. (t.y.). Erişim Adresi: <https://epochtimestr.com/index.php/hakan-ali-tokerin-turk-milletine-ithaf-ettigi-100-yil-marsinin-kaydi-ankarada-gerceklesti/>
- Tufan, E. (2023, 19 Mayıs). Yüzcüncü Yıl Marşı (Video). Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=6BiSy6pS7wY/>

Türkiye Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, (1933). *Türkiye Cumhuriyeti Onuncu Yıl Marşı, Yunus'un Mezarında adlı flüt ve piyano eseri*. Türkiye Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı sayfasından erişildi: <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/OzelArama.aspx> (BCA, 490-1-0, 1151, 38, 1, s. 8-10-12).

Yüzüncü Yıl Marşı (t.y.). Erişim Adresi: <https://yuzuncuyilmarsi.com/>

BÖLÜM 5

SAYISAL ORTAMDA TÜRK HALK MÜZİĞİ MİKSA- JI: BAĞLAMA ÖRNEĞİ

Bekir TANYERİ¹

¹ Kırıkkale Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Dr. Öğr. Üyesi Bekir TANYERİ

Orcid: 0000-0002-3303-0260 / Yöksis ID: 245679

ÖZET

Bu çalışmada, bilgisayar ortamında bir Türk Halk Müziği eserinin miksaj aşamasında bağlama çalgısında kullanılan başlıca sayısal işlemciler incelenmiştir. Bağlama çalgısının input ve output seviyeleri belirlenmiştir. Öncelikle sesler kaydedildikten sonra bağlama çalgısına ait kaydın ham hallerinin spectrum grafikleri oluşturulmuştur. Grafikler incelenip, çalışma içerisinde gösterilmiştir. Grafiklerdeki verilere göre kullanılması gereken sayısal işlemciler belirlenmiştir. Sayısal işlemcilerde farklı kombinasyonlar denenip en dengeli bağlama sesi elde edilmiştir. Sayısal işlemciler eklendikten sonra bağlama çalgısına ait spectrum grafiği tekrar oluşturulmuştur. Elde edilen grafikler yan yana getirilip karşılaştırılmıştır. Miksaj içerisinde bağlamanın ses seviyesinin diğer çalgılarla arasındaki farktan söz edilmiştir. Sesin hacim ve derinliği için zamanlı tabanlı işlemcilerin kullanımından bahsedilmiştir. Çalışmanın sonunda miksaj içerisinde bağlama çalgısında kullanılan sayısal işlemciler ve bu işlemcilerin parametrelerindeki veriler, sayılarla ve oranlar belirtilmiştir.

ABSTRACT

In this study, the primary digital processors used in the mixing stage of a Turkish Folk Music piece with the baglama instrument in a computer environment were examined. The input and output levels of the baglama instrument were determined. After the sounds were recorded, the raw spectra graphs of the baglama recording were generated. The graphs were analyzed and presented within the study. Based on the data in the graphs, the digital processors to be used were determined. Different combinations of digital processors were tested, and the most balanced baglama sound was obtained. After adding the digital processors, the spectrum graph of the baglama instrument was recreated. The obtained graphs were placed side by side and compared. Within the mixing, the difference in the sound level of the baglama compared to other instruments was discussed. The use of time-based processors for the volume and depth of the sound was addressed. At the end of the study, the digital processors used in the baglama instrument during mixing, along with the data and ratios of these processors' parameters, were specified with numbers and ratios.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Miks, Sayısal Ses İşlemciler,

Key Words: Bağlama, Mixing, Digital Audio Processors

GİRİŞ

Müzik, insanlık tarihindeki en önemli evrensel sanat formlarından biridir ve hayatımızın her anında bizim etkileyen bir varlığa dönüşmüştür. Müziğin etkileyici gücünü anlamak ve deneyimlemek için teknoloji önemli bir rol oynamıştır. Teknolojik gelişmeler müzik sanatı sayesinde toplumun geleneklerini ve kültürünü kuşaktan kuşağa aktarmıştı ve aktarmaya devam etmektedir. Farklı kayıt teknikleri müziği zenginleştiren ve derinleştiren bir boyut ekler. İzleyicilere ve dinleyicilere, bir performansın içindeymiş gibi hissetme imkanı sunar. İki kanal üzerinden sesin yüzeyini ve derinliğini yakalayarak, mühendislerin ve müzisyenlerin duyu ve düşünmelerini daha iyi ifade etme imkanı sunar. Müzik üretiminde kullanılan farklı yöntemler, müziğin tüketici üzerindeki büyüleyici etkisini artırmaktadır. Bu yöntemler müzik üretiminin ve ses sanatının önemli bir parçasıdır ve her mühendis kendi yöntem ve tekniğini geliştirmeye devam etmektedir ve müzik prodüksiyonu ve kayıt teknolojisi, günümüzde sürekli olarak gelişmekte ve evrilmektedir.

Sayısal ortam, bilgisayarlar veya dijital cihazlar aracılığıyla temsil edilen ve işlenen verilerin bulunduğu ortamdır. Bu ortamda bilgi, sayılar ve semboller şeklinde temsil edilir ve elektronik olarak saklanır, işlenir ve iletilir. Sayısal ortam genellikle dijital veri olarak da adlandırılır.

Sayısal ortam, analog veriye karşıt bir kavramdır. Analog veri, sürekli bir aralıktaki değer alabilen ve fiziksel olarak değişen veriyi ifade ederken, sayısal veri kesikli sayılar ve semboller aracılığıyla temsil edilir.

Sayısal ortamın kullanım alanları oldukça geniştir ve bilgisayarlar, cep telefonları, dijital kameralar, televizyonlar, internet gibi birçok teknolojik cihazda bulunabilir. Örnek olarak, bir bilgisayarın sabit diskinde saklanan dosyalar, dijital fotoğraflar, müzik dosyaları, videolar ve yazılımlar sayısal ortamda bulunur.

Müzik üretimi birbirine bağlı karmaşık aşamalardan meydana gelmektedir. Zincirin herbir halkasını oluşturan bu aşamalar elde edilecek ürünün kalitesi ile doğru orantılıdır. Halkadan hangisi en zayıf ise ürünün kalitesi de o kalitedir demek yanlış olmayacaktır. Her birbirinden önemli olan bu aşamaların en başında mastering sonrası elde edilen ürün henüz ortada yokken düşünebilmektir. Ortada henüz bir şey yokken ezgileri ritmik yürüyüşleri ve armonik hareketleri hayal edebilmek ciddi bir müzikal deneyim ve yetenek gerektirmektedir. Bas gitar ile kickin, klavyeler ile gitarların, sololar ile eşlik eden diğer çalgıların uyumunu kurgulamak zincirin aslında en önemli halkasıdır. Bu halka ne kadar sağlam olursa diğer halkalarda o denli sağlam olacaktır. Zihindeki verileri kağıda ya da dijital ortama aktarıp oradan seslere dönüştürmeye kısaca aranje ya da aranjman denilmektedir. Aranje aşamasında çalgıların frekans aralıkları, çalım stilleri, kullanılacak

ekipman ve daha bir çok bileşen düşünülüp projeye başlanmaktadır. İyi bir mastering iyi bir miksten, iyi bir miks iyi bir aranjeden kaynaklanır. Hepsi birbirini destekler ve ürünü en iyi hale getirebilir. Aranje sonrasında kayıt aşamasında kullanılan ekipmanlar ve tecrübeli bir mühendis ile elde edilen kusursuz ham ses dosyaları, aynen bir oyun hamuru gibidir. Bu hamurdan farklı mühendisler farklı sonuçlar elde edebilecektir. Her bir mühendisin elinden birbirinden kaliteli ürünler çıkabilecektir. Kullanılan doğru mikrofon tercihi ve iyi bir mikrofonlama tekniği ile elde edilecek olan ürünün kalitesi doğru orantılıdır. Kaliteli ve pahalı mikrofonlar her zaman iyi sonuçlar vermeyebilirler. Mikrofonun doğru pozisyonda ses dalgalarını işitmesi de mikrofonun marka modeli kadar önemlidir. Hatta mikrofonlama tekniği daha önemlidir ve sonucu doğrudan etkileyebilir. Bu durumların hepsini kontrol etmek ses ya da kayıt mühendisinin görevidir. Dünyada profesyonel ses kayıt stüdyolarında kullanılan ve verimliliğini kanıtlamış mikrofonlama teknikleri vardır. Bu teknikleri uygulayıp, duruma göre değişkenlikleri kontrol etmek ses ya da kayıt mühendisinin elindedir. Deneyimli bir mühendisin elinden çok güzel veriler elde edilebilir. Bu aşamada yine tecrübe ve deneyim oldukça önemlidir. Bu duruma ek olarak, kayıta sesleri kaydetmekle görevli kişinin ilgili olduğu müzik türü de çok önemlidir. Yıllarca rock ve pop gibi müzikleri kaydeden ve bu alanda profesyonelleşmiş bir mühendisten, bağlama, kanun ve benzeri çalgılarda da aynı performansı beklemek doğru değildir. Her müzisyenin bir tarzı olabildiği gibi ses ve kayıt mühendislerinin de kendi tarzları yıllar içerisinde oluşmaktadır. Ses kaydının yapılacağı stüdyo ve sesleri kaydedecek mühendisin tarzı da çok önemlidir. Bu durumlar da daha önce bahsettiğimiz zincirin halkalarını oluşturmaktadır. Büyük küçük demeden her halka aynı öneme sahiptir. İyi bir kayıt aşamasından sonra “Editing” (düzeltme) aşamasına geçilmektedir. Bu aşamada ses dosyası içerisindeki istenmeyen sesler silinmektedir. Büyük ve küçük iyileştirmeler sesi daha kusursuz yapabilmektedir. İstenmeyen dudak ve nefes sesleri ya da oda içerisindeki diğer ses sızıntıları bu aşamada temizlenmektedir. Hatta gelişen teknoloji günümüzde ton dışı sesler de düzeltilebilmektedir. Bu gibi ton dışı seslerin düzeltilmesi bazen büyük eleştirilere sebep olsa da bazı durumlarda kaçınılmaz hal almıştır. Miks aşamasına gelindiğinde eldeki verilerden birbirinden çok farklı sonuçlar elde edilebilmektedir. Her mühendisin elinde farklı şekillere bürünebilen ses dosyalarından, yıllarca kendisinden söz ettirecek, kuşakların dinleyeceği bir ürün elde etmek mümkündür. Aynı aranje aşamasındaki gibi miks aşamasında da hayal edebilmek çok önemlidir. Ünlü bir tabloya bakıp herkesin farklı şeyler düşünmesi gibi, eldeki verileri inceleyen farklı mühendisler de birbirlerinden farklı şeyler düşünüp, hayal edip farklı sonuçlar elde edecektir. Hangi frekansların birbirleri ile uyum içerisinde olacağını, hangi çalgıları bir arada kullanıp kullanmayacağına, elde edilecek ürünün sounduna miks mühendisi karar verecektir ve sonra-

sında mastering mühendisine en iyi malzemeyi sunacaktır. Bu aşamadaki mühendisin tecrübe ve deneyimi de oldukça önemlidir. Çünkü bu aşamada daha önceden belirlenmiş kurallar yoktur. Yani bas gitar için sabit bir ekolayzır dizilimi ya da herhangi bir işlemci dizilimi yoktur. Müzik türlerine göre işlemci üzerindeki parametreler değişkenlik gösterebilmektedir. Kimi soundlar geniş olduğunda güzeldir, kimi soundlar ise daha sade daha mono duyulduğunda güzeldir. Bu nedenle miks mühendisinin de her müzik türünde profesyonel olması beklenemez. Kimisi pop müzik türünde daha çok mesai yapmıştır kimi mühendis arabesk müzik kayıtlarında tecrübe kazanmıştır. Bu nedenle miks aşamasını yürütecek mühendisin deneyimleri ile müziğimizin türü aynı ya da benzer olmalıdır. Sanatçılar ve ses mühendisleri, modern miks teknikleri sayesinde daha önce hayal edilemeyen ses deneyimleri yaratma fırsatlarına sahiptirler. Müziği birkaç enstrümandan veya vokalden daha fazlası haline getiren miksaj, müziğin son kalitesini ve etkisini büyük ölçüde etkileyebilir. Geleneksel miks teknikleri gala önemli olsa da, teknolojinin ilerlemesi ve yeni yazılım ve ekipmanların ortaya çıkışı, sanatçılara ve prodüktörlere yaratıcılıklarını daha fazla ifade etme imkanı sunmaktadır. İyi bir miks aşamasının ardından mastering aşaması da dolayısıyla kusursuz olacaktır. Mastering aşamasının ardından yeni ve daha geniş bir hacim kazanan ürün, dinleyiciye servis edilmeden önceki son halini bu aşamada kazanır. Son olarak Spotify, Tidal, Apple Müzik ve Youtube Müzik gibi ses ve görüntü servisi yapan platformlarda yerini alıp dinleyiciye sunulur.

Amaç

Bu çalışmanın amacı; miksaj aşamasında bağlamada kullanılan sayısal işlemcileri belirlemek ve işlemcilerin üzerinde bulunan parametreler için bir öneri sunmaktır.

Önem

Günümüzde gitar ve bateri gibi çalgıların kayıt ve miks teknikleri hakkında bilgi sunan birçok kaynak bulunmaktadır. Bu kaynaklar içerisinde, mikrofonlama teknikleri ve ekolayzır, kompresör gibi sayısal işlemlerin bu çalgılar üzerinde kullanımı hakkında veriler yer almaktadır. Bu veriler ışığında yapılan kayıtlar sonucunda elde edilen ürünün daha kaliteli olduğunu söylemek mümkündür.

Bağlama çalgısı çok geniş bir coğrafyada kullanılmaktadır. Bu nedenle eşlik ettiği müzik türleride oldukça fazladır. Geleneksel müziklerin yanı sıra popüler müziklerde de kullanımı oldukça yaygın bir hal almıştır. Çeşitli müzik türlerinde, bağlamanın benzersiz tınısı ve farklı çalım teknikleri çağdaş müzik arajmanlarına katkı sağlamaktadır. Çalgının kullanım alanındaki zenginlik önemli bir boyuta sahiptir.

Türk kültürünün ve müziğinin önemli bir taşıyıcısı olan bağlama; geleneksel müzik eserleri, türküleri ve bozlakları gelecek kuşaklara aktarmak için önemli bir materyaldir.

Bilgisayar ortamında sayısal işlemciler sayesinde ses mümkün olduğunca en iyi hale getirebilmektedir. Bu işlemciler üzerinde birçok parametreye yer almaktadır. Parametrelerin farklı kombinasyonları ile ses kusursuz hale getirilebilmektedir. Fakat en iyi sonucu verecek kombinasyonu yakalamak uzun bir tecrübe gerektirmektedir. Parametrelerin kombinasyonu ile ilgili bir kaynak zamandan tasarruf için büyük önem taşımaktadır.

Gelişen teknoloji günümüzde her alanda kendisini göstermektedir. Müzik sanatında yeni çalgıların yanı sıra, nota yazım programları, ses kayıt programları ve ses işleme işlemcileri müzik üretimine büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Aranjeden masteringe, masteringden ürünün dağıtımına kadar hemen her sahada gelişen teknolojinin etkisi oldukça büyüktür ve bu etki gelişmeye devam etmektedir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni Türk Müziği Miksajı olarak belirlenmiştir. Bağlama kayıtlarında kullanılan sayısal işlemciler çalışmanın örneklemine oluşturmaktadır.

Problem Durumu

Miks aşamasında bağlamada kullanılan başlıca sayısal işlemciler nelerdir? Bu sayısal işlemciler üzerinde bulunan parametrelerin yaklaşık değerleri ne şekildedir.

Alt Problemler

1. Miks aşamasında bağlamanın en verimli giriş ve çıkış sinyal seviyeleri kaç olabilir?
2. Solo bağlama miksajında kullanılan ekolayzır tekniklerinde farklılıklar nelerdir?
3. Bağlama miksinde kullanılan ekolayzır tekniği standartlaştırılabilir mi?
4. Genel mikste bağlamanın ses seviyesi ile diğer çalgılar arasında ses seviyesi farkı var mı eğer var ise hangi çalgı ile ne oranda olmalıdır?

Miksaj Nedir?

Miksaj kelimesi genellikle müzik kayıtlarında kullanılan bir terimdir ve kaydedilmiş ses öğelerini bir araya getirme, düzenleme, dengeleme ve

işleme sürecini ifade eder. Farklı çalgıların, vokallerin, efektlerin ve diğer ses öğelerinin seviyelerini, panlamalarını (stereo konumlarını), tonlarını ve diğer özelliklerini ayarlama sürecini içerir.

Miksaj, müzikte ses kayıtlarının karşılaştırmalı dengeleme işlemidir. Farklı sesleri birlikte karıştırıp, bütün seslerin ayrı ayrı duyulabilmesini sağlama aşamasıdır. Miksaj sürecinde stereo alan içerisinde seslerin dağılımı yapılır ve soundun daha geniş ve hacimli duyulabilmesi sağlanır. İstenilen estetik etkiyi elde etmek için çok sayıda teknik kullanılabilir.

Profesyonel bir miksaj çıktısı için özel miksaj ekipmanları ve miks için tasarlanmış stüdyolarda yapılmaktadır. Profesyonel ses mühendisleri tarafından yürütülen bu süreçte, çok sayıda analog ve dijital ekipman kullanılabilir. Miksajda kullanılan referans monitörü ve miksaj için özel akustik yalıtımı yapılmış stüdyolar en önemli unsurlardır. Çünkü sayısal analizlerin yanı sıra doğru duyum büyük önem arz etmektedir. Son olarak miksaj ya da diğer adı ile miks; müzik üretiminde bilim ve sanatın birleşmesi ile gerçekleşen bir aşamadır.

Ses Nedir?

“Titreşen bir nesne ses dalgaları üretir. Bir cisime vurularak hareket ettirildiğinde, cisim en yakın moleküllerini dışa doğru hareket ettirir. Ortaya çıkan bu enerji ile moleküller yer değiştirir ve moleküllerdeki enerji yakınlarındaki diğer moleküllere aktarılır ve bu sayede ses hareket eder ve bir alıcıya ulaşır” (Pasinoğlu, 2016:25). Bu üç koşul bir araya geldiğinde sesin varlığından söz edilebilir. Kaynağın özelliğine göre sesin tınısı yani tonu değişkenlik göstermektedir.

Tını bir ses kaynağını algılama durumudur. La notasını çalan piyano ve flüt birbirinden kolayca ayrıştırılabilir. Tını, temel frekansın üzerine doğuşkan seslerin dizilimi ile meydana gelmektedir. Bu diziye “tayf” (spectrum) adı verilmektedir. Her kaynak, tayfıyla birlikte “zarf” (envelope) denen bir modeli meydana getirir. Böylece kaynak tarafından bir ses örneği oluşturulmuş olur. Beyin bu ses kaynağını tayfıyla birlikte algılar ve ayırt eder (Zeren, 2013:33).

Sesin karakterini belirleyen iki ana unsur vardır. Bunlar frekans ve genliktir.

Frekans; Bir saniye içerisinde dalganın ürettiği ya da dalgadan alınan sayıdır. 1950’ lerde, İngilizce konuşulan ülkelerde “cycle per second” (c.p.s veya c/s) olarak ifade edilmiştir. Fakat bunun yerini, Alman fizikçi Heinrich Hertz’ i anmak için “Hertz” ifadesi almıştır. Kısaltması “Hz” dir (Smith, 1998:2).

Ses basıncındaki farklılıklar hakkında bilgi sunan “genlik”, ses olgusunda frekanstan sonra ikinci önemli anahtar parametredir. Maksimum basınç değerine sesin “tepe genliği (Peak Amplitude)”, sıkışmanın herhangi bir noktasına da “anlık genlik (Instantaneous Amplitude)” denmektedir (Cipriani, Giri, 2009:12).

Stüdyo Ortamında Ses Kaydı ve Mikrofonlama Tekniğinin Önemi

Stüdyo ortamında ses kaydı, mikrofonlama teknikleriyle doğrudan ilişkilidir ve doğru mikrofonlama, kaydedilen sesin kalitesini belirleyen kritik bir faktördür. Mikrofonlama, hangi mikrofonların, hangi pozisyonlarda kullanılacağını ve hangi ses kaynağının hangi mikrofonla kaydedileceğini belirleyen bir süreçtir. Doğru mikrofonlama tekniği, kayıta netlik, doğallık, derinlik ve genel ses kalitesi sağlayabilir.

Ses Kaynağının Karakteristikleri: Her ses kaynağı farklı özelliklere sahiptir ve doğru mikrofon seçimi bu özellikleri en iyi şekilde yakalamayı amaçlar. Örneğin, bir vokal performansı için kondenser mikrofonlar genellikle tercih edilirken, davul kaydı için dinamik mikrofonlar daha uygun olabilir.

Mikrofon Pozisyonu: Mikrofonun ses kaynağına olan mesafesi ve açısı, kaydedilen sesin tonunu ve karakterini etkiler. Örneğin, bir mikrofonun ses kaynağına yakın yerleştirilmesi, daha yoğun ve odaklanmış bir ses sağlayabilirken, uzak bir mesafede bırakılması daha geniş ve ambiyans bir ses elde etmeye yardımcı olabilir.

Stereo Mikrofonlama: Bir stereo kayıt için, mikrofonların konumlandırılması ve açısı çok önemlidir. İki mikrofon arasındaki mesafe, ses kaynağının stereo alanındaki yerini belirlerken, mikrofonların kaynağa olan açısı stereo genişliği ve derinliğini etkiler. Yanlış konumlandırılması durumunda faz problemlerinin ortaya çıkması muhtemeldir.

Denge ve Ayırıştırma: Birden fazla ses kaynağını kaydederken, mikrofonların dengeli bir şekilde yerleştirilmesi ve her ses kaynağının net bir şekilde ayırıştırılması önemlidir. Bu, kaydedilen parçalar arasında bozulma veya frekans çarpışması olmamasını sağlar.

Akustik Ortamın: Stüdyo ortamındaki akustik özellikler, mikrofonlama tekniklerini etkiler. Yankılar, rezonanslar ve odanın genel akustik performansı, mikrofonların konumlandırılmasını ve kullanılmasını etkileyebilir.

Mikrofonlama tekniğinin doğru uygulanması, kaydedilen sesin kalitesini artırabilir ve sonunda kaydedilen materyalin genel karşılanmasını iyileştirebilir. Bu nedenle, stüdyo kaydı sırasında mikrofonlama teknikle-

rine dikkat etmek, profesyonel ve etkili sonuçlar elde etmenin önemli bir parçasıdır.

Sayısal İşlemciler (DSP-Digital Signal Processors)

Sayısal ses dosyalarını işlemeye yarayan işlemcilerdir. Ses enerjisi önce analog sonrasında ilgili arabirimler ile sayısal verilere dönüştürülür. Sayısal verilere dönüşen ses dosyalarını düzenleme işlemleri sayısal işlemciler ile gerçekleştirilmektedir. “Dinamik, Frekans ve Zaman Tabanlı” olmak üzere üç ana gruba ayrılmaktadır. Kullanımı yaygın olan işlemciler aşağıda açıklanmıştır.

Dinamik Alan İşemcileri

Dinamik ses işlemcileri, sesin dinamik aralığını kontrol etmek ve düzenlemek amacıyla kullanılan işlemcilerdir. Bu işlemciler, sesin şiddetini ve dinamik değişimlerini düzenleyerek, kayıtları daha tutarlı hale getirmek veya özel efektler eklemek için kullanılmaktadır. Sesteki ani yükselmeler veya düşüşler bu tip işlemciler ile kontrol edilebilir.

Kompresör (Compressor): Sinyalinin dinamik aralığını sıkıştırarak, yüksek ses seviyelerini düşürüp, düşük ses seviyelerini yükseltir. Dolayısıyla ses kaydının genel düzeyi daha tutarlı hale gelir. “Kısaca kompresör otomatik volüm kontrolü yapan işlemcilerdir. Giriş sinyal seviyesini kontrollü bir şekilde çıkışa göndermektedir. Diğer bir deyişle belirlenen seviyenin üzerine çıkan sinyalleri belirlenen oranda otomatik olarak kontrol etmektedir” (Önen, 2007:182).

Genişletici (Expander): Kompresörün tam tersi bir etki yaratır. Ses sinyalinin dinamik alanını genişletmek için kullanılır. Yüksek ve düşük ses seviyeleri arasındaki farkı artırır.

Limiter (Sınırlayıcı): Belirli bir seviyesini aşan sinyalleri otomatik olarak sınırlar ve distorsiyonu önler. Kompresör gibi çalışır fakat limiter sinyalin belirlenen eşik seviyesinin üstüne çıkmasına izin vermez. “Seslerin tonunda şiddetli bir değişiklik yapmadan, ses seviyelerini birbirine daha yakın hale getirebilmektedir” (McGuire, Pritts, 2008:137).

Gate: Gate işlemcisi kompresöre benzeyen diğer bir otomatik ses seviye kontrolcüsüdür. Üzerlerinde bulunan ayarlar neredeyse aynıdır. Fakat çalışma prensipleri farklıdır. Gate işlemcisi, eşik seviyesinin altına düşen sesleri azaltma görevini görmektedir. Eşik seviyesinin altında kalan sinyalleri kesmek için kullanılırsa da, sesin tabanında duyulan gürültüyü kesmek için oldukça faydalıdır (McGuire, Pritts, 2008:137).

Günümüzde birçok aygıtta kullanılan bu işlemci, orijinal sesin arka gürültülerden sıyrılıp daha belirgin olmasını sağlamaktadır. Eşik seviyesinin gerekenden fazla olması durumunda orijinal sesi de bozabilmektedir.

Frekans Tabanlı İşlemciler

Frekans tabanlı işlemciler ses sinyali üzerindeki frekans bileşenlerini kontrol etmek, düzenlemek veya vurgulamak için kullanılan işlemciler ya da cihazlardır. Bu işlemciler, belirli frekans aralıklarını düzenleme, eşitleme veya şekillendirme amacıyla tasarlanmıştır.

Equalizer Eq (Ekolayzır - Eşitleyici)

Ses sinyalinin frekans tepkisini düzenlemek için kullanılır. Genellikle belirli frekans aralıklarını kesmek (cut) veya vurgulamak (boost) için kullanılır. Grafik, parametrik veya yarı-parametrik eşitleyiciler gibi türleri bulunmaktadır. Canlı performansların ve miks aşamasının vazgeçilmez işlemcisidir. “Ekolayzırlar aslında bir telefon şirketi tarafından telefon hattındaki sesin kalitesini artırmak için geliştirilmiştir” (Galagher, 2009:67). Fakat zamanla müzik prodüksiyonun vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Filter (Süzgeç)

Belirli Frekans aralıklarını geçiren ya da kesen işlemcilerdir. Yüksek frekansları geçiren (high-pass), alt frekansları geçiren (low-pass), bant geçiren (band-pass) ve bant kesen (band-stop) gibi çeşitli süzgeç türleri bulunmaktadır.

Zaman Tabanlı İşemciler

Zaman tabanlı işlemciler, ses işleme ve efekt uygulama süreçlerinde zamanla ilgili değişiklikleri kontrol etmek amacıyla kullanılan işlemcilerdir. Bu işlemciler, ses sinyalinin zamansal özelliklerini değiştirmek veya üzerine eklemek için tasarlanmıştır. Genellikle orijinal sese etki etmek amaçlı kullanılmazlar. Orijinal sese bir efekt olarak eklenirler.

Yankı (Reverb)

Bir sesin orijinal kaynaktan yansıyan yüzeylere çarpması sonucu oluşan doğal bir yankı efektidir. Elektronik olarak üretilen yankı efektleri, bir sesin mekan içindeki yansımalarını simüle ederek sesin daha geniş, daha büyük bir mekanda çalınıyormuş gibi hissettirir. “Reverb amaçlı işlemcilerin temel amacı, temel frekansla birlikte oluşan ve farklı matematiksel fonksiyon ve algoritmalarla yapay olarak meydana getirilen yansıma sesleri oluşturmaktır” (Işıkhan, 2013:214).

Reverb işlemcisi miks aşamaların olmazsa olmaz işlemcileridir. Çalgının icra edildiği ortam hakkında bilgi veren reverb işlemcisi, eserin duygusal etkisini doğrudan etkileyebilmektedir. Uzun süreli reverb eseri daha duygusal yapabilirken, kısa süreli reverb daha net ve keskin bir etki yaratabilmektedir. Genel olarak daha yumuşak bir etki yaratan bu işlemci, bütün çalgıların aynı ortamda olduğu hissini yaratır. Kısa yankıya sahip bir reverb odanın küçük, uzun zamanlı reverb ise daha geniş bir ortam hissi uyandırmaktadır. Reverb işlemcisinin doğru kullanılması durumunda daha estetik bir eser ortaya çıkar ve müziğe derinlik ve profesyonel bir atmosfer katar.

Zaman Gecikmesi (Delay)

“Delay bir sinyalin belirli aralıklarla tekrarlarını üretebilen bir işlemcidir” (Everest, Pohlmann, 2001:383). “Delay işlemcisi sinyali yakalar ve echo etkisi yaratmak amacı ile bu sinyali belirli aralıklarla tekrar çalar” (Galagher, 2009:50). Bu, sesi genişletmek, mekansal etkiler yaratmak ve ritmik dokunuşlar eklemek için kullanılır. Gecikmeler bir sesi miksaj içerisinde olduğundan daha büyük ve geniş duyurabilmektedir. Dijital olarak tasarlanmış çok sayıda Delay işlemcisi bulunmaktadır. Farklı kombinasyonlar ile çok güzel efektler de elde edilebilmektedir.

Sayısal ses işlemcileri, genellikle ses miksajı, kayıt stüdyoları, konser ve ses sistemleri ve canlı performanslarda kullanılmaktadır. Ses mühendisleri, frekans tabanlı işlemcileri kullanarak sesin tonunu düzenleyebilir. Belirli frekans aralıklarını vurgulayabilir veya azaltabilir. Kısaca bu işlemciler ile sesin karakterini yeniden şekillendirilebilir.

Delay, müzik üretiminde birçok farklı nedenle kullanılabilir. Sesi daha hacimli ve zengin duyurmak delay’ın işlemcisinin temel görevidir. Ritmik zenginliği de artıran bu işlemci, eserin dinamizmini artırmaktadır. Gecikmelerin süresi değiştirilerek mekansal algının derinlik hissi değiştirilebilir. Vokalde kullanılması durumunda vokalin daha yumuşak duyulmasını sağlamaktadır. Kısaca delay işlemcisi, miksajda çok yönlü bir efekt olarak kullanılabilir. Doğru kullanılması durumunda, müziğe zenginlik katar, derinlik sağlar ve eserin estetiğini olumlu yönde etkiler. Yanlış kullanılması durumunda eser karmaşık bir hale dönüşür.

Yöntem

Bu çalışmada deneysel araştırma yöntemi kullanılmıştır. ”Deneysel araştırmada araştırmacı, bir çalışma ortamı hazırlamaktadır. Yapay bir ortam olabilmektedir. Bu ortam içerisinde araştırmacı, ilgili olayları, değişkenleri, etki eden faktörleri ayarlamak, değiştirmek veya tamamen ortadan kaldırmak gibi yöntemlerle istediği duruma getirmekte, yani kontrol et-

mektedir. Bu yöntemde bazı yeni durumların oluşmasına imkan hazırlanır ve etkisi gözlemlenmektedir” (Saim Kaptan, 1998:73).

Bu çalışmada bir Türk halk müziği eseri yeniden aranje edilmiştir. Aranje içerisinde, vurmali çalgılar, bas gitar, klasik gitar, klavye, kaval, keman, bağlama ve vokal yer almaktadır. Miksaj aşamasında öncelikle vurmali çalgılar arasında denge sağlanmıştır. Devamında armonik olarak eşlik eden çalgılar, bas gitar, klasik gitar ve klavyeler kendi içerisinde dengelenmiştir. Son olarak kaval ve keman gibi solo çalgıların dengesi sağlanmıştır. Bağlama dışında diğer bütün sesler dengelenip, düzenlendikten sonra bağlama üzerinde kullanılacak sayısal işlemciler belirlenmiştir. Kullanılan işlemciler üzerindeki parametreler farklı kombinasyonlarda denenip, en ideal sonuca ulaşılmıştır. İşlemler sonucunda bağlamada meydana gelen ani yükselmeler kontrol altına alınmıştır. Miksaj içerisindeki diğer çalgılarla çakışan frekanslara müdahale edilmiştir. Aynı teknikler bağlamadan sonra diğer seslere de uygulanmıştır. Bağlama ile çakışan, bağlamanın frekanslarını perdeleyen diğer sesler yeniden gözden geçirilip, miksaj tamamlanmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Proje içerisinde yer alan sesler Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ses kayıt stüdyosunda kaydedilmiştir. Ses kayıt stüdyosu müzik üretimi amacı ile 2015’ de kurulmuştur. Profesyonel yalıtım malzemeleri kullanılıp stüdyo içerisindeki yansımalar kontrol edilmiştir. Kayıt aşamasında büyük ve küçük diyaframlı kondenser mikrofonlar kullanılmıştır. Büyük diyaframlı mikrofon için Akg C414, küçük diyaframlı mikrofon için ise Neumann Km184 tercih edilmiştir. Bas bendirdeki sub bölgeleri de kaydetmek için Akg D112 kullanılmıştır.

Bağlamanın ses tahtasının karşısına konumlandırılan büyük diyaframlı kondenser mikrofon (Akg c414) çalgıya 15-20 cm uzaklıkta konumlandırılmıştır. Mikrofon sap ile bağlamanın ses tahtasının birleştiği noktanın karşısına yerleştirilmiştir. Bu teknik bağlama kayıtlarında en sık kullanılan tekniktir. Alt frekanslar (sub frekans bölgesi), bağlamanın teknesindeki delikte oldukça yoğundur. Hatta mikrofonlar 60-70 Hz civarını bu bölgeden rahatça algılayabilmektedir. İki mikrofonla kaydedilen bağlama kayıtları (birinci mikrofon çalgının ses tahtasının karşısında, ikinci mikrofon arka deliğe 45 derecelik açı ile 15-20 cm uzaklıkta konumlandırılır) solo bağlama kayıtlarında olumlu sonuçlar vermektedir. Fakat bas gitar, nylon gitar ve klavyelerin de yer aldığı aranjelerde, seslerin birbirini perdelememesi için bağlamanın sub bölgesine ekolayzırda low-cut tekniği uygulanmaktadır. Bu teknikte çok sık kullanılan bir tekniktir. Miks aşamasında bağlamanın alt frekansları (sub bölge) zaten kesileceği için kaydetmeye gerek duyulmamıştır. AB mikrofonlama tekniği ile kaydedilmesi

durumunda, iki mikrofon da ses tahtasına bakacağından faz problemlerinin meydana gelmesi olasılığı öngörülmüştür. Giderilemeyen bir faz problemi, kaydın silinip farklı mikrofonlama teknikleri denenerek, yeniden kaydedilmesine neden olabilmektedir.

Kullanılan Mikrofon Tipleri ve Mikrofonlama Teknikleri

	Mikrofon Tipi	Mikrofonlama Tekniği	Mikrofonun Marka ve Modeli
Bas Bendir	Büyük Diyaframlı, Dinamik	Bendirin arkasında konumlandırılmıştır, yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm).	Shure D112 Akg C414
Bendir	Büyük Diyaframlı, Kondenser	Çalgının karşısında konumlandırılmıştır, 90 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm).	Aka C414
Darbuka	Büyük Diyaframlı, Kondenser	Çalgının karşısına konumlandırılmıştır, 90 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm).	Aka C414
Def	Küçük Diyaframlı, Kondenser	Çalgının karşısında konumlandırılmıştır, 45 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm).	Neumann KM184
Bas Gitar	Line	Doğrudan ses kartına bağlanmıştır.	
Nylon Gitar	Büyük Diyaframlı, Kondenser	Sap ile gövdenin karşısına konumlandırılmıştır, 90 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm).	Aka C414
Klavyeler	Line	Stereo olarak ses kartına bağlanmıştır	
Keman	Büyük Diyaframlı, Kondenser	Çalgının üstüne konumlandırılmıştır, 90 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm)	Aka C414
Kaval	Küçük Diyaframlı, Kondenser	Çalgının karşısına konumlandırılmıştır, 90 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm).	Neumann KM184
Bağlama	Büyük Diyaframlı, Kondenser	Sap ile gövdenin karşısına konumlandırılmıştır, 90 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır (15-20cm).	Aka C414
Vokal	Büyük Diyaframlı, Kondenser	Mikrofon ile vokal arasında pop-filtre kullanılmıştır. Büyük diyaframlı mikrofon 90 açı ile yakın mikrofonlama tekniği kullanılmıştır.	Aka C414

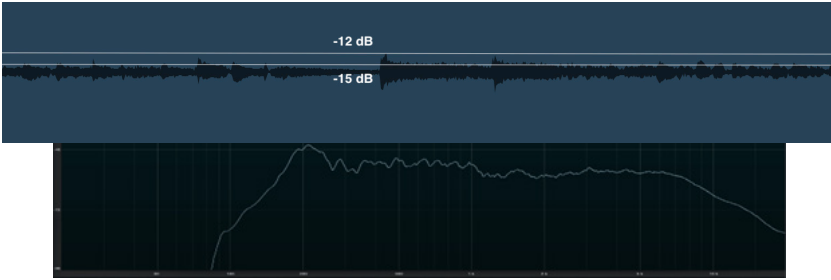
Elde edilen veriler Presonus Studio One ses işleme programına aktarılmıştır. Sesleri kaydederken SSL 12 (Solid State Logic) ses arabirimi kullanılmıştır. Sesler kaydedilirken kazanç seviyelerinin -3 dB ile -12 dB (Daw içerisinde) seviyeleri aralığında olmasına özen gösterilmiştir. Bu seviye aralığının tercih edilmesinin nedeni; miks aşamasında ses mühendisine yeterli çalışma alanının bırakılmasıdır.

Öncelikle bağlamadan gelen ham sinyalin en üst seviyesi kontrol edilmiştir. En yüksek seviyenin -3 dB olduğu gözlemlenmiştir. Herhangi bir gürültü ile karşılaşılmamıştır. Grafik 1’de çalgının en yüksek seviyeye sahip olduğu bölüm gösterilmektedir. Tepe noktası -3 dB seviyesindedir.

Daw içerisinde bağlama kanalının faz izleri incelenmiştir. Anlık tepe ve çukur noktaları belirlenip, seviye farkları belirlenmiştir. Grafik 1’de görüldüğü üzere anlık yükselme ile normal seviye arasında 12 dB’lik bir fark söz konusudur. Böylesine büyük farklılıktaki ani yükselmeler genel miksajı olumsuz yönde etkilemektedir. Bu nedenle dinamik alanı biraz daha daraltmak gerekmektedir. Dolayısıyla limiter ya da kompresör gibi bir dinamik alan işlemcisinin kullanılması kaçınılmazdır. Bu nedenle kompresör işlemcisi uygulanmıştır.



Grafik 1; DAW içerisinde ham bağlama verileri.

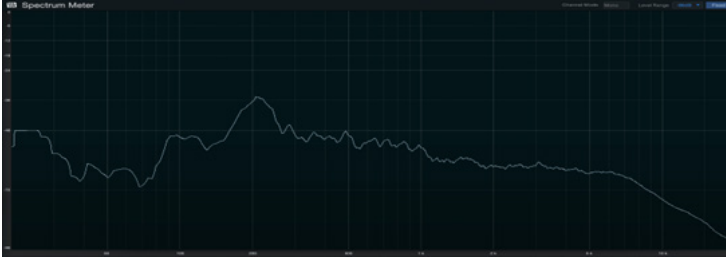


Grafik 4; Kaydedilen bağlama sesine ekolayzır ve kompresör uygulanmış durumunun Spectrum Grafiği

Grafik 1’de görülen 12 dB’lik ani yükselişi kontrol etmek için kompresör işlemcisinin parametreleri üzerinde farklı kombinasyonlar denenmiştir. Ani yükselişlerin zarfı detaylı incelendiğinde, zarfın attack zamanının çok hızlı olduğu görülmüştür ve bu nedenle hızlı bir kompresör uygulanmıştır. Uygulanan kompresörün attack time (kompresörün devreye girme süresi) 15 ms olarak belirlenmiştir. Aradaki seviye farkı çok fazla olduğu

için ratio parametresindeki oran ise 10:1 olarak belirlenmiştir. Yani sinyalin en üst noktası ile eşik seviyesindeki farkı bu orana düşürmesi komutu verilmiştir. Eşik seviyesi -20 dB olarak belirlenmiştir. Bu sayede fark 3 dB'ye kadar düşürülmüştür. Küçük bir ratio ve hızlı bir attack time'dan sonra sesin fazla sıkışmaması için gain parametresinde bir değişiklik yapılmamıştır. Kompresör uygulandıktan sonra yeniden bir spectrum grafiği oluşturulmuştur (Grafik 2). Bu grafikten de açıkça anlaşılacağı gibi sinyal seviyesindeki fark 3 dB'ye kadar düşmüştür. Bu seviye farkı miksaj için ideal bir farktır.

Dinamik alanın kontrolü sağlandıktan sonra grafik 3 incelenmiştir. Bağlamanın ses tahtasına parmak ve mızrabın temasından kaynaklı alt frekanslarda oluşmuştur. Dolayısıyla mikrofon bu frekansları da algılayıp kayda göndermiştir. Grafik 3'de görülen en alt frekanslar bu nedenle oluşmuştur. Sub bölgede bas gitar ve bas bendir yer aldığı için 100 Hz' e kadar low-cut tekniği uygulanmıştır. Yine aynı grafikte 200 Hz ve civarının diğer frekans bölgelerine göre çok daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Bu bölgenin olması gerekenden çok fazla olması diğer çalgıları etkilediği gibi çalgının doğal tınısında temsil etmemektedir. Bu nedenle ekolayzır üzerinde yer alan low-mid bandı 275 Hz civarını -3 dB indirecek şekilde ayarlanmıştır. Ekolayzır ve kompresör işlemcilerinin kullanılmasının ardından yeni bir spectrum grafiği oluşturulmuştur (Grafik 4).



Grafik 4'de ekolayzır işlemi uygulanmış bağlamanın spectrum grafiği görülmektedir. İşlemcilerin düzgün çalıştığını da kanıtlayan bu grafikte, bas bendir, bas gitar ve nylon gitarın bir kısmının da yer alacağı bölge kesilmiştir. Bu sayede alt frekanslara sahip çalgılar perdelenmemiştir. 200 Hz civarı yeterince düşürülmüştür. Dolayısıyla daha düzgün bir frekans dengesinin yakalandığını söylemek mümkündür.

200 Hz ve yakınları klasik gitar ve bas gitarın orta frekansları ile çakışma yaşadığı için, bu bölge 3 dB kadar düşürülmüştür. Bu sayede gitarların kendine ait olan bölgede kalabalık azaltılmıştır. Sonrasında bağlamaların biraz daha öne çıkması için, diğer çalgılardan sıyrılabilmesi amacı ile 10 kHz ile 15 kHz aralığı 2 dB kadar yükseltilmiştir. Bu sayede bağlamanın varlığı daha belirgin hale gelmiştir. 300 Hz ile 1000 Hz aralığındaki ani yükselmeleri de kontrol edebilmek için bir multiband kompresör kullanılır.

mıştır. Bu işlemci sadece 300 Hz ile 1000 Hz aralığına müdahale etmektedir. Diğer frekans bölgeleri bu işlemciden etkilenmektedir.

Dinamik alanı ve frekans bölgeleri dengelenen yeni bağlama sinyali, sesin derinlik ve hacim kazanması amacı ile zaman tabanlı işlemcilere gönderilmiştir.

Bu müzik düzenlemesinin miks aşamasında 3 farklı reverb kullanılmıştır. Vurmalı çalgılarda kısa, solo çalgılarda orta ve vokal için daha uzun yansıma süresi kullanılmıştır. Bunlara ek olarak solo çalgılara ve vokale delay işlemcisi de kullanılmıştır. Delay ve reverb işlemcileri bağlama kanalına doğrudan eklenmemiştir. Bir fx kanalı oluşturulmuştur ve bu fx kanalına reverb işlemcisi eklenmiştir. Açılan bu fx kanalına, bağlama kanalından sinyal gönderilmiştir. Yani reverb efekti bağımsız bir kanaldan eklenmiştir. Bu yöntem bilgisayarın işlemcisini daha az meşgul edip ve aynı efekt grubunda yer alacak çalgıların bütünlüğünü sağlayacaktır.

Grafik 5'te de görüldüğü gibi çok uzun olmayan bir reverb süresi tercih edilmiştir. Aynı işlemciye keman ve kaval çalgıları da gönderilmiştir. İşlemci içerisinde yer alan presetlerin kullanılması durumunda da iyi sonuçların elde edildiğini söylemek mümkündür. Bu projede reverb işlemcisi üzerinde yer alan parametreler, ezgi çalan çalgılar için özel olarak hazırlanmıştır. Bu parametre değerleri; Pre-delay: 20 ms, Length: 2.30 s, mix: %100, size: 24.00 m olarak belirlenmiştir. Hemen hemen her reverb işlemcisi üzerinde bu parametreler bulunmaktadır. Aynı fx kanalı üzerine bir de ekolayzır işlemcisi eklenip, 12.000 hz'e kadar high-cut tekniği kullanılmıştır. Bu sayede yansımaların çok tiz duyulması engellenmiştir.



Grafik 5; Bağlamalar için kullanılan Reverb işlemcisi



Grafik 6; Bağlamalar için kullanılan Delay

Grafik 6'da bağlamalar ve diğer ezgi çalan çalgılarda kullanılan delay işlemcisi görülmektedir. Analog Delay işlemcisi Presonus tarafından tasarlanmıştır ve Studio One içerisinde yer almaktadır. Bu işlemcinin parametreleri de: time: 1/8 (herbir gecikme 8'lik notaya tekabül etmektedir), Feedback: %7, 200 Hz'e kadar low-cut, 5 kHz'e kadar high-cut olarak

belirlenmiştir. Tekrarlar için drive efekti kullanılmamıştır. Dry/wet (fx karışımı) %100 olarak ayarlanmıştır. İşlemci üzerinde filtreleme işlemi uygulanabildiği için, harici bir ekolayzır ile tekrarların üst ve alt bölgelerine müdahale gerekmemiştir.

Problem Durumuna İlişkin Çözüm Önerisi

Miks aşamasında bağlama çalgısında kullanılan başlıca işlemciler; kompresör, ekolayzır, reverb ve delay işlemcileridir.

Kaydedilen sinyalin spectrum grafikleri ve faz izleri incelendiğinde, çalgının istenmeyen yükseklikler ya da ani düşüşlerin görülmesi durumunda, bu aradaki farkı yani dinamik alanı daraltmak amacı ile kompresör işlemcisinin kullanılması önerilmektedir. Düşüş ya da yükselmelerin zarf şekillerine göre kullanılacak kompresörün ratio oranı ayarlanmalıdır. Ani yükselişler için kısa ratio oranı kullanılması önerilmektedir. Kompresörün eşik seviyesi tepe ve çukur noktaları gözlemlendikten sonra belirlenmelidir. Tepe noktası ile normal seviye arasındaki fark mümkün olduğunca düşürülmelidir. Dinamik alanın düşük olması ve ses seviyesinde ani yükselişlerin olmaması genel miksajın sonucunu olumlu yönde etkileyecektir.

Spectrum grafikler doğrultusunda, çalgının genel frekans aralığı da göz önünde bulundurularak, öncelikle bas bölgede low-cut tekniği kullanılabilir. Bas gitar gibi alt frekanslara sahip çalgıların perdelenmemesi için özellikle 120 Hz altının kesilmesi önerilmektedir. Bununla birlikte spectrum grafikte diğer frekans bölgelerinden çok daha yüksek olan frekans bölgeleri kontrollü bir şekilde düşürülmelidir. Frekans bölgelerinin arasındaki -6 ya da +6 dB'lik bir farkın yüksek olduğunu söylemek mümkündür. Grafikler doğrultusunda düşük olan bölgeler yükseltilip düşük olan bölgeler kesilmelidir.

Bağlama çalgısında kullanılacak reverb işlemcisi, diğer solo çalgılarda kullanılan reverb ile aynı olmasına özen gösterilmelidir. Bu yöntem ile solo çalgıların hepsi aynı ortamdaymış gibi duyulmaktadır. Belirli bir sınırın üzerine çıkılması durumunda ortam çok büyükmüş gibi bir etki oluşmaktadır. Bu nedenle miksaj bozulmaktadır. Bağlama için kullanılacak reverb'de üst frekans bölgelerine (12-16kHz) high-cut uygulanması ya da 6-9 dB indirilmesi, yankı ile orijinal sesi daha da bütün hale getirebilmektedir. Bu sayede genel miks içerisinde reverb çalgıdan ayrı duyulmamıştır. Dolayısıyla daha doğal bir duyumun meydana geldiğini söylemek mümkündür. Reverb kanalında üst frekans bölgesine müdahale edildikten sonra aynı işlemin alt frekans bölgesine yapılması sub bölgedeki karışıklığın önüne geçebilmektedir. Bu nedenle reverb kanalında kullanılacak bir ekolayzır ile sub bölge kesilmelidir. Bazı reverb işlemcilerinin üzerinde low-cut ve high-cut parametreleri bulunmaktadır. Kanala farklı bir ekolay-

zır eklemekten reverb işlemcisi üzerinde bulunan bu parametrelerle kontrol edebilmek mümkündür. Bağlama kanalından reverb kanalına gönderilecek sinyalin -10 dB olarak belirlenmesinin, orijinal bağlama sesine eklenecek yankı efekti için yeterli oranda olabileceğini söylemek mümkündür.

Delay işlemcisi beat delay olarak ayarlanmıştır. Bu sayede tekrarlanan sesler eserine temposuna ve birim vuruşuna uygun bir şekilde üretilmektedir. Sekizlik birime ayarlanan gecikmelere 8 kHz den başlayan bir high-cut ekolayzır eklenmiştir. Aynı ekolayzır üzerinde 120 Hz altına low-cut tekniği uygulanmıştır.

Alt Problemler

Birinci Alt Probleme İlişkin Çözüm Önerisi

Projeye sesler kaydedilirken giriş sinyal seviyesi -12 ile -3 aralığında olacak şekilde gain seviyesi ayarlanmıştır. Kompresör işlemcisi uygulandıktan sonra ses -15 ile -12 dB aralığında kalmıştır. Bu sayede miks mühendisinin çalışması için yeterli dinamik alan sağlanmıştır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Çözüm Önerileri

Solo bağlama miksinde kullanılan ekolayzır tekniğinde low-cut'ın başlangıç bölgesinin 120 Hz civarında olmasına gerek olmadığı düşünülmektedir. Çünkü bağlama çalgısı tek başına duyulacağı, alt frekans bölgesine sahip başka bir çalgı ile birlikte duyulmayacağı için low-cut başlangıç frekansının daha aşağıda olabileceği düşünülmektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Çözüm Önerileri

Bağlama çalgısında kullanılan ekolayzır tekniklerinin standartlaştırılmayacağı düşünülmektedir. Çünkü çok fazla değişken bulunmaktadır. Farklı mikrofonlar ve farklı mikrofonlama teknikleri bu değişkenlerin en önemlileridir. Bununla birlikte her bağlamanın farklı bir tınısının olduğu düşünülmesinden ötürü standart bir ekolayzır tekniğinin oluşturulmasının mümkün olmadığı düşünülmektedir. Kayıt esnasında icracının ufak hareketleri bile çalgının tınısını etkilemektedir. Bununla birlikte kullanılan mızrap, çalgının yapısı da etkilemektedir. Standart olmasa bile kompresör ve zaman tabanlı işlemcilerdeki ayarlar birbirine yakın olabileceğini söylemek mümkündür.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Çözüm Önerileri

Miks aşamasında çalgıların ses seviyesinin belirlenmesi tamamen mühendisin kararına bağlıdır. Bu durumda bir standartının olmadığı düşünülmektedir. Fakat solo çalgıların, ritm grubundan ve armonik eşlik

çalgılarından 2-4 dB daha yüksek olması durumunda, ezginin daha net duyulabildiği ve anlaşılabilirdiği görülmüştür. Bu aralık daha fazla olması durumunda solo çalgılar daha önde duyulacağından miksajın dengesinin bozulacağı düşünülmektedir. Diğer çalgılardan çok uzaklaştırmadan miks içerisinde daha hacimli duyulabilmesi için, delay işlemcisinden faydalanılabilmektedir.

İyi Bir Miksaj için Genel Öneriler

Müzik miksajı, sanat ve bilim karışımı bir süreçtir ve başarılı bir miksaj, birçok faktörün bir araya gelmesiyle ortaya çıkar.

İyi bir İşitme ve Ortam: İyi bir miksaj yapabilmek için öncelikle iyi bir işitme yeteneği ve doğru bir ortama ihtiyaç vardır. Müzik dinleme ve miksaj yapma sürecinde doğru frekansları, panoramayı ve diğer detayları işitmek önemlidir. Eğer mümkünse, akustik olarak iyileştirilmiş bir ortamda çalışılmalıdır ve kaliteli referans monitörler kullanılmalıdır.

İyi Kayıt: İyi bir miksajın temeli, iyi bir kayıttır. Kaydedilen enstrüman ve seslerin kalitesi, miksaja doğrudan etki eder. Dolayısıyla, her bir ses kaynağı doğru şekilde mikrofonlanmalıdır ve mümkün olduğunca temiz bir kayıt elde edilmelidir.

Frekans Boşlukları: Her enstrümanın belirli bir frekans aralığı vardır. Miksaj yaparken, her enstrümanın frekansları diğerleriyle çakışmadan dengeli bir şekilde yerleştirilmelidir. Frekans boşluklarını ve çakışmaları ayarlayarak, her enstrümanın net ve belirgin duyulması sağlanmalıdır.

Panorama: Seslerin sahnedeki konumunu belirlemek, miksajın derinliğini ve genişliğini artırır. Enstrümanları veya sesleri sol-sağ hoparlörlere yerleştirerek, daha geniş ve etkileyici bir stereo alan elde edilmelidir.

Dinamikler: Sesler arasındaki dinamik aralığı ayarlamak, miksajın genel denge ve kalitesini belirler. Sıkıştırma, EQ ve diğer dinamik işlemlerle sesler arasındaki dinamik dengeleri ayarlayarak, miksaj daha canlı ve etkileyici hale getirilebilir.

Referanslar: Müzik miksajı yaparken, referansları düzenli olarak kontrol etmek önemlidir. Profesyonel kayıtları, sevdiğiniz müzikleri veya miksajlarınızı referans alarak, kendi miksajınızı daha objektif bir şekilde değerlendirebilir ve geliştirebilirsiniz.

Sabır ve Deneyim: İyi bir miksaj sanatı, deneyim ve sabır gerektirir. Başlangıçta miksajlar istenilen gibi olmayabilir, ancak sürekli pratik yapıp ve denenerek, zamanla daha iyi sonuçlar elde edilebilir. Unutulmamalı ki, miksaj becerisi bir süreçtir ve zamanla gelişmektedir.

Teknolojiyi İyi Kullanma: Modern kayıt stüdyolarında birçok farklı teknoloji ve yazılım bulunmaktadır. İyi bir miks mühendisi, bu teknolojileri etkin bir şekilde kullanarak kayıt yapabilir, miksler oluşturabilir ve müzik ürünleri hazırlayabilir. Farklı mikrofonlar, preamplifikatörler, ekipmanlar ve yazılımlar hakkında bilgi sahibi olmak önemlidir.

Yaratıcılık ve Sanat: Miks mühendisliği, teknik bilgi ve becerilerin ötesine geçer; aynı zamanda bir sanattır. İyi bir miks mühendisi, müziğin duygusal ve estetik yönlerini anlayarak, kayıt ve mikslleme sürecinde yaratıcı kararlar alabilir. Bir miks mühendisi kendi tarzını geliştirmelidir. Müziği en iyi şekilde ifade etmek için yaratıcı çözümler bulmalıdır.

Sürekli Öğrenme ve Gelişim: Teknoloji ve müzik endüstrisi sürekli olarak değişip ve gelişmektedir. İyi bir miks mühendisi, kendini sürekli olarak yenilemelidir, yeni teknolojilere ve trendlere açık olmalıdır ve sürekli olarak öğrenmeye devam etmelidir. Seminerlere, atölyelere, kurslara katılmalıdır ve deneyim kazanmak için farklı projelerde yer almalıdır.

Bu öneriler, müzik miksaj sürecinde size rehberlik edebilir ve daha iyi sonuçlar elde etmenize yardımcı olabilir. Ancak unutulmamalıdır ki, “her miksaj projesi benzersizdir” ve ses mühendisinin kendi yaratıcı vizyonunu kullanması önemlidir.

Kaynakça

- CIPRIANI, Alessandro ve GIRI, Maurizio, 2009, Electronic Music And Sound Design, Rome/ITALY.
- EVEREST, F. Alton, ve POHLMANN, C. Ken, 2001, Master Handbook of Acoustics, McGraw-Hill Companies.
- GALLAGHER, Mitch, (2009), The Music Tech Dictionary: A Glossary Of Audio-Related Terms and Technologies, CANADA
- IŞIKHAN, Cihan, 2013, Yayıncılıkta Ses Teknolojisi ve Mikrofonlar, Ankara, Görünmez Adam Yayıncılık.
- KAPTAN, Saim, 1998, Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri, ANKARA, Bilim Yayıncılık
- MCGUIRE, Sam ve PRITTS, Roy, 2008, Audio Sampling and Practical Guide, Burlington/USA, Focal Press
- ÖNEN, Ufuk, (2008), Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri, İSTANBUL, Çitlembik Yayınları
- PASİNOĞLU, Teoman, Kürşat, (2016), Ses Uygulamalarında Efekt ve Sinyal İşlemciler, İSTANBUL, Cinius Yayıncılık
- SMITH, Michael Tablot, 1998, Sound Engineering Explained, Burlington/USA, Focal Press.
- ZEREN, Ayhan, (2007), Müzik Fiziği, ISTANBUL, Pan Yayıncılık



BÖLÜM 6

POP MÜZİĞİ ÜZERİNDEN CAZ'IN TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK STİLLERİNE ETKİSİ

Ahmet Turan YILMAZ¹

ÖZET

Pop Müziği Üzerinden Caz'ın Türkiye'deki Müzik Sitillerine Etkisi" başlıklı çalışmada Türkiye'de caz müziği sitilinin pop müzik türü üzerinden ne şekilde bir etki bıraktığını ve bu etkinin Türk müzik tarihindeki yerini incelemeyi amaçlamaktadır. Caz müziğinin Türkiye'de filizlenmesinden bu yana popüler müzik üzerinde önemli bir izlenimde olduğu icra eden kişilerin getirmiş oldukları yenilikler detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Türkiye'de caz müziğinin benimsenmesi, 20. yüzyılın başlarını işaret etmektedir. Değişen süreç ile birlikte yerli müzisyenlerin cazı kabul etmeleri, benimsemeleri ile daha geniş bir yelpazeye yayılım göstermiştir. Yani ortaya çıkan yeni bir sentezi oluşturmaktadır. Bu sentez, Türk müziğinin geleneksel unsurlarını ele alıp cazın evrensel dili ile birleştirerek yeni bir müzikal ifade oluşturmaktadır. Özellikle 1960'lar ve onu takip eden süreçte Türkiye'deki pop müzik alanındaki yansımalarına değinilmiştir. Çalışma, cazın pop müzik üzerinden Türkiye'deki müzik sitillerine etkisinin yalnızca müzik alanında yaşanan etki ile sınırlı olmadığını, ayrıca müzisyenlerin yaklaşımlarında, dinleyici kitlesinin beklentilerinde ve müzik endüstrisinin de önemli değişiklikleri yansıttığını vurgulamaktadır. Türk müzik kültürünün zenginleşmesine büyük katkı sağlaya ve müzik piyasasında daha etkin bir role bürünmesine yardımcı olduğu görülmektedir. Son olarak, caz etkisinin gelecek dönemler de Türk pop müziği üzerinden nasıl bir devamlılık sağlayacağı ve yeni müzik akımlarına nasıl yön vereceği noktasında temel varsayımlardan yola çıkılarak, etkileşimin müzik sektöründeki görünümüne değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Pop Müziği, Caz, Müzik Endüstrisi, Popüler Müzik.

ABSTRACT

In the study titled "The Effect of Jazz on Music Styles in Turkey through Pop Music", it aims to examine what kind of impact the jazz music style has on the pop music genre in Turkey and the place of this effect in the history of Turkish music. Popular music has been around since the burgeoning of jazz music in Turkey. The innovations brought by the people who performed it and had a significant impression on it will be discussed in detail. The adoption of jazz music in Turkey marks the beginning of the 20th century. With the changing process, it spread to a wider range with the acceptance and adoption of jazz by local musicians. In other words, it constitutes a new synthesis. This synthesis creates a new musical expression by taking the traditional elements of Turkish music and combining them with the universal language of jazz. Especially the reflections of jazz in the field of pop music in Turkey in the 1960s and the following period are touched upon. The study focuses on the pop music of jazz. He emphasizes that

the impact of music on musical styles in Turkey is not limited to the impact experienced in the field of music, but also reflects important changes in the approaches of musicians, the expectations of the audience and the music industry. It is seen that it has made a great contribution to the enrichment of Turkish musical culture and helped it to take a more active role in the music market. Finally, the appearance of interaction in the music industry is touched upon, based on basic assumptions about how the jazz influence will continue through Turkish pop music in the future and how it will direct new music trends.

Key Words: Pop Music, Jazz, Music Industry, Popular Music.

GİRİŞ

Pop Müziği Üzerinden Caz'ın Türkiye'deki Müzik Sitillerine Etkisi" konusunu ele alan bu çalışma, Türkiye'de caz ve pop müziğin etkileşimini irdeleyen ve var olan iki müzik türünün birbirlerini etkileme sürecine ayrıntılı bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Türkiye'nin hem kültürel hem de müzik yapısı açısından zengin bir görünüme sahiptir. Bu zengin yapı, Türk müziğinin kendine ait bir parçayı oluştururken, caz gibi dünya çapında yayılım gösteren müzik akımlarını da etkileyen Türk müzik kültürünün bir parçası olmasına imkân sağlamıştır. Caz müziğini tarihine baktığımızda 20. yüzyılın başlarında kıvılcım gösteren ve sonrası geniş bir sahaya etki eden ve Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de caz türünün etkileri ise, 1920'ler ve 1930'ları göstermektedir. Özellikle bu dönemlerde İstanbul caz sahnesinin oluşumuna başlanmıştır.

Bu çalışma, Türkiye'de yer edinmiş caz müziğinin gelişimini ve bu gelişimin pop müzik üzerindeki etkisini açığa çıkarmaktadır. Caz tarihinde Afrika-Amerikan müzik geleneğine yansımış kökleri işaret etse de, Türkiye'ye bu türün girdiği zaman kendine özgü bir kimlik ve yapısal bir ifade kazandığı görülmektedir. Türk müzisyenler de bu durumu değerlendirerek, cazın dünya çapında yer etmiş kalıplaşmış yapısını ve dilini kullanarak kendi kültürel dokumuzla harmanlayarak, Türk cazının bir yapısını ortaya çıkarmışlardır. Bu süreçte, en çok etkileşimde olunan özellikler Türk müziğinin geleneksel yapısı ile cazın modern ve yenilikçi özellikleri ele alınıp iki tür arasında bir köprü oluşturulmuştur.

Pop müzik ise cazın Türkiye'deki müzikal çalışmalarına yön vermesi ve incelenmesi bakımından önemli bir yeri teşkil etmektedir. Pop müzik, geniş dinletici kitlesine ulaşabilme özelliği ile cazın yenilikçi yapısını daha geniş bir dinleyici sahasına ulaştırma fırsatı bulmuştur diyebiliriz. Bu iki müzik türünün kesişimi, Türkiye'deki pop müziğin gelişimine katkı sağlamış ve Türk pop müziğine ait yeni bir sesin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Türk pop müziği, cazın ritmik zenginliğini, armonik yapısındaki karmaşıklığını ve doğaçlama tekniğinden, özelliğinden yararlanılarak kendine ait benzeri olmayan bir müzik sitili yaratmıştır. Bu durumda Türk pop müziğinde farklı müzikal yapıların ve tınların tanınmasını sağlamıştır.

Çalışmada, Türk müziği ve caz arasındaki etkileşimi anlamak için tarihsel, kültürel ve sosyal faktörleri ele alınmıştır. Aynı zamanda bu iki tür arasındaki etkinin Türkiye'deki müzik eğitimi, müzik endüstrisi ve canlı performans sahneleri üzerindeki etkilerine de değinilmiştir. Türkiye'de caz ve pop müziğin karşılıklı etkileşimi, yalnızca müzikal bir alan olmanın dışında, kültürel ve toplumsal yapının bir yansıması olarak da değerlendirilecektir. Sonuç olarak, Türkiye'de caz ve pop müziğin etkileşiminin, Türk müzik tarihinde önemli bir döneme ışık tutmayı ve bu etkileşimin müzikal çeşitlilik ve yenilik üzerindeki etkilerini anlamayı hedeflemektedir.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu makalenin temel amacı, pop müziği üzerinden cazın Türkiye'deki müzik sitillerine olan etkisini analiz etmek ve bu etkileşimin müzikal çeşitlilik, kültürel kimlik ve toplumsal dinamikler üzerindeki önemini vurgulamaktır. Caz ve pop müziğin bu birleşimi, Türk müzik sahnesinde yenilikçi bir hareketi tetiklemiş ve müzikal anlatımın sınırlarını zorlamıştır. Makalenin amacı, bu müzikal etkileşimin boyutlarını derinlemesine inceleyerek, Türkiye'de müzikal yenilik ve gelişim üzerine olan etkilerini belgelemektir.

YÖNTEM

Bu araştırmada Pop Müziği Üzerinden Caz'ın Türkiye'deki Müzik Sitillerine Etkisi, üzerinden etkileşimleri yansıtabilmek için nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel araştırma modeli kullanılmış ve caz müziğinin yenilikçi anlayışının yansımalarını aktarabilmek için Literatür Araştırma Modeline ve Betimsel Araştırma Modeline başvurulmuştur.

Popüler Müzik ve Pop Müziği

Popüler kültür kavramı olarak karmaşık ve zor bir yapı ile karşımıza çıkmaktadır. Kültürel etkileşim ile şekillenen popüler müzik kavramı açısından büyük tartışmaların odağını oluşturmaktadır. Bu durumda popüler müziğin tanımsal olarak açıklanmasını zor bir duruma sokmaktadır. Tartışmaların yaklaşımları olumlu olabildiği gibi olumsuzda olabilmektedir. Popüler kavramını incelediğimizde, halkı temsil eden ve halka ait anlamı taşıyan bu kavram halkın beğenilerini, zevkini, motiflerini benimseyen ve halk tarafından bir yer edinmiş anlamına gelmektedir (TDK,1998: 1028).

Popüler müziğin olumlu ve olumsuz kavramsal tartışmaların yanı sıra halkın kültürel dokuları da bu durumu etkilemektedir. Olumlu olarak popüler müziğe eğilim gösteren bireylerde isteklerin popüler olgudan geçtiğini savunurlar. Yani halkın benimseyip, hayata geçirdiği müzik olarak tanımlanmaktadır. Yaşamın mücadelesini yansıtan ve gerçekleştiren bir görünüme sahiptir diyebiliriz. Hayatımıza yön verdiğimiz ve bu durumu yansıtılabildiğimiz bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat gelişen teknoloji ve dijitalleşme müziği asıl formundan uzaklaştırıp popüler müzik ile daha da geniş kitlelere yayılım göstermiştir. Popüler müzik içerisinde popüler kültüre negatif bir şekilde bakış açısı geliştirenler popüler olan bir şeyin sadece meta olabileceği, ticarileşeceği ve herkesin ulaşabileceği tek düze bir görünüme bürüneceği düşüncesini benimsemektedirler (Finkelstein, 1986: 187).

Popüler müzik, geniş bir kitleye hitap eden ve beğenilen bir müzik türü olmasının yanı sıra teknoloji ile şekil bulan bir yapıya sahiptir. Özellikle genç kuşakların ilgi ve beğenileri etrafında gelişen ve değişen bu müzik türü eğlenceli ve hareketli bir yapıyı temsil etmektedir. Popüler müziğinin içeriğine baktığımızda, güçlü ritimler, dansa eşlik edilebilen temalar ile kolay, akıcı ve bireylerin akılda tutabilecekleri söz kalıplarını içermektedir. Günümüzde ki müzik çalışmalarına baktığımızda popüler kültür ile yoğrulmuş popüler müzik çalışmaları karşımıza çıkmaktadır. Teknoloji ile daha geniş sahalara ulaşabilen ve dijital platformlardan faydalanabilen önemli bir etkiye sahiptir. Pop müziği de popüler müziğin bir alt dalı olup gelişim göstermektedir.

Birçok müzik türü ile harmanlanan pop müziği geniş bir tarih serüvenine sahiptir. 1940'larda gelişim gösteren pop müziği çalışmalarına batkımızda 1960'lar ve 70'ler de ortaya çıkarılan çalışmalar göze çarpmaktadır. Tarihsel açıdan bu zamanlara işaret etse de pop müziği ürün bakımında en çok 80'ler ve 90'larda kendini göstermiş diyebiliriz.

İçerik bakımından pop müzik unsuru daha çok tüketici kitlesini ele almaktadır. Tüketicinin kolay ulaşabileceği ve hızlı tüketebildiği bir ürün halinde batının etkisiyle özellikle geleneksel yapılar ile sentezlenerek kitlelere ulaşabilmektedir. Pop müziği bu açıdan değerlendirdiğimiz de hem yabancı hem de yerel motifleri bünyesinde barındıran bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun kültürel dokularının yabancılaşmasını sağlayan bir müzik türüdür. Tüketim odaklı olan pop müziği olgusu çok karmaşık bir yapıda olmayan, anlaşılır, kolay, derinlik özelliğine sahip olmayan kelimelerin bir araya getirdiği müzik türü olarak tanımlanmaktadır. Filizlenmeye başladığı günden bu yana batı etkisi pop müzik üzerinde keskin hatları ile belli olmaktadır. Geniş bir alana hitap eden pop müziği hazır ulaşılabilir özelliğinden dolayı kısa zamana etki edebilmektedir. Sürekli batıya özendirme çabası geleneksel dokulardan uzaklaşmamıza ve

doğunun etki alanının azaldığını göstermektedir. Aşk temasına önem veren ve alanda ilerleme kaydeden doğu motifleri güncelliğini kaybetmektedir. Köklü derin yaşanmışlıkların yoğun olduğu müzik yerine derinliği olmayan pazarlanabilen bir müzik türünü yansıtmaktadır. Aşk, gurbet, özlem, çaresizlik, fakirlik ve benzeri temalar yerini para unsuruna ve etrafında şekillenmeye çalışan konu başlıklarına bırakmaktadır. Pop müziğinde sanatçı unsuru çok önemli bir yeri temsil etmektedir. Sanatçı olgusunda star kavramı yer almaktadır. Kitlelere ulaşma noktasında sanatçıların tarzlarından, yaptıklarına görünümüne kadar her şey beğenilen ve taklit edilen bir duruma gelmiştir. Toplumlar arasında moda haline gelen pop müziği 90'lardan sonra daha çok önem kazanmıştır. Günümüzde giderek ilgi odağını kaybeden pop müziği ilgisini rock müziğine, metale, rap müziğine ve eski parçaların cover tekniği ile caz müziğinin dâhil olması bu süreci farklı bir boyuta taşımaktadır (Güngör, 1993: 135).

Pop müzik, genellikle geniş kitleleri kapsayan görünümü ile karşımıza çıkmaktadır. Bireyler tarafından beğenilen ve sıkça tüketilen bir müzik türüne gelmiştir. Günümüzdeki pop müziği örneklerine baktığımızda hızlı tempolu yapısı, enerji dans etme duygusunu barındıran melodilere yer vermesi ile karşımıza çıkmaktadır. Popüler kültürün bir parçası olan pop müzik, gençlerin ve genç yetişkinlerin favori müzik türlerinden biridir. Pop müziği, genellikle basit ve kolay dinlenebilir şarkı yapılarına sahiptir. Şarkı sözleri genellikle romantizm, aşk gibi evrensel temaları işlemektedir. Pop müziği sanatçıları genellikle genç ve çekici olarak pazarlanır ve müzik videoları ve performansları, konserleri ile daha geniş geniş kitlelere hitap ederler.

Caz Müziği Tarihine Kısa Bir Bakış

Kalıtıl bir özellik ile karşımıza çıkan caz müziği birçok insanın etkileşimi ile şekillenmektedir. Caz tarihine baktığımızda Amerika'nın güneyinde 1800'ler filizlenmeye başlayan köle olarak çalıştırılan işçilerin müzik formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayatlarının her anında bu müzik türüne yer vermişlerdir. Caz müziğinin etkileşimde olduğu en önemli alan popüler müzik ve onun yansıması olan pop müziğidir. Özellikle 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyılda Amerikan popüler müziği bu etkileşimi yansıtmaktadır. Terim açısından ele aldığımızda ise, caz Chigago'da bir müzik üzerine yapılan bir çalışmada kullanılmış ve yer verilmiştir. Daha öncesinde kullanılanı olan caz müziği isim olarak tam bir kategoriye konulmamış ve New Orleans'ta yapılmaktadır. Caz müziği alanına yöneltilen soruların başında zor müzik türü olması ve günümüzde ki birçok müzik türü üzerindeki etkileri tartışmalar arasındadır. Festivaller ile daha da görünür hale gelen caz müziği Avrupa'da kullanılan armoni kalıplarının dışında bir yapıya sahiptir. Yani tek sesli bir içeriği ile dikkat çekmektedir. Çalgısal olarak

19. Yüzyıl da Avrupa da yaşayan siyahi müzisyenlerin oradaki müzik sitillerini ve ensturmanları öğrenmeleri ile köle müziği olarak adlandırılan caz yerini özellikle piyano kullanımı ile salon müziğine yerini bırakmıştır. Caz müziğinde her dönem kendi sitil ve tekniği ile karşımıza çıkmaktadır. Ragtime ile adlandırılan ve 1890-1910’lu yılları kapsayan bu müzik türünde Güney Amerika cazı dikkat çekmektedir. Erken caz dönemi olarak bilinen bu süreçte piyano çalımı ve tekniği büyük bir role sahiptir. Teknik olarak sol elin sabit kullanımı ile sağ elin bas ritimlerin değiştirilip çalınması göze çarpmaktadır. Ragtime’den sonra caz için diğer önemli gelişmede blues müziğinin gelişimidir. Blues müzikte geniş bir vokal kullanımı yer almaktadır. Duyguların ve hislerin bir karşılığı olan bu müzikte Afro-Amerikan köleler ve insanlar dikkat çekmektedir. Blues müzikte duygular ve hayat biçimi karşımıza çıkan en önemli unsurlar arasında yer alırken çalgı olarak gitar, mızık ve piyano kullanımına yer verilmiştir (Bergerot, 2004: 15-20).

Caz’ın swing dönemine baktığımızda 30’lar ve 40’lardaki müzik gelişmeleri göze çarpmaktadır. Bu dönemde karşımıza çıkan en önemli unsur bandonun kullanımı ile popüler kültür arasında önemli bir dönemi ve müziği temsil etmektedir. Daha çok dans formatında ve daha kolay ulaşılabilmek özelliği ile karşımıza çıkmaktadır. Geniş kitlelere yayılım gösteren bu tür caz için önemli bir rol oynamaktadır (Sermet, 1999:109-154).

1940’ları devam eden süreçte bebop caz türü ile karşılaşmıştır. Özellikle Charlie Parker ve Dizzy Gillespie gibi müzisyenler, bebop ile cazın karmaşık yapısından etkilenecek bu türün daha çok sanatsal boyutuna dikkat çekmek istemişlerdir. Eğlence kültüründen uzaklaşan bu tarz zaman içinde sanatsal bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950’ler ve 1960’lar ise soğuk savaş döneminin yansıması olarak adlandırılmaktadır. Özellikle kültürel etkileşimde diplomatların bir iletişim aracı görevini üstlenmektedir. Bu dönemde bu müzisyenlere “Caz elçileri” denilmekteydi. Geniş bir alana hitap eden bu dönem ve etkileri Amerikan kültürünün ve değerlerinin tanıtılmasına yardımcı olmuştur (Yankıoğlu, 2007: 7-20).

Cool caz, hard caz türleri ise 1950’ler ve 60’ları kapsamaktadır. Bu türlerden cool caz diğer caz türlerine göre sakin ve düşünceli yanı ortaya çıkarmaktadır. Bu dönemde önemli müzisyenler karşımıza çıkmaktadır. Bu isimler “Miles Davis ve Chet Baker”dir. Yine bu zamanda hard bop ve modal caz diye ifade edeceğimiz cazın alt türleri kendini göstermeye başlamıştır. Zengin ve çeşitliliğin en üst seviyede yaşandığı ve caz türünün kendini gösterdiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Berendt, 1993: 38-42).

1970'lerde ise, caz füzyonu, rock türü funk gibi dünya müziğini içeren diğer müzik türleri kendini göstermeye başlamış ve caz ile birleşmiş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Caz müziğinin sınırlarının genişlediği bu dönemde dinleyici kitlesi de büyük bir önem taşımaktadır. Günümüzde, caz müziğini ele aldığımızda her geçen gün anlam kazanan ve sahası genişleyen caz müziği türü karşımıza çıkmaktadır. Modern dönemin sanatçıları ile bu çeşitlilik daha farklı bir anlam ve görünüm kazanmaktadır. Teknolojinin burada ki rolünü unutmamak gerekir. Dijital platformlar, internet erişimleri ile caz müziği geniş kitleleri kapsayan bir görünüme sahip olmaktadır.

Türkiye’de Caz Müziği ve Müzik Sitillerine Etkisi

Popüler müzik alanında yayılım gösteren caz müziği popüler müziğin bir parçası olarak görülmekte ve incelenmektedir. Aslında bu durumun böyle olmasının temel sebebi caz müziğinin ayrı bir tür olarak görülmemesi popüler müziğin bir parçası olarak adlandırılmasıyla ilişkilidir. Temelde siyahilerin müziği gibi görünse de gelişen ve değişen müzik formları ile her geçen gün kendi yapısından uzaklaşmakta ve farklılaşmaktadır. Ortaya çıkan yeni sitiller ile caz tamamen popüler müzik kıvamında karşımıza çıkmaktadır. Hafif müzik diye nitelendirilen caz form açısından kendini tekrarlamakta veya başka bir tür ile var olabilmektedir. Caz müziğinde ki armonik ve ritimsel yapı korunarak başka sitillere entegre olabilmektedir (Adorno, 1997:119-122).

Müzik sitili olarak caz daha çok sanat müziği ve klasik müziği armoni açısından takip etmektedir. Etkileşimde olduğu popüler müzik ve pop müziği ile bu yapılanmaları hayata geçirmektedir. Karmaşık yapıdan uzak ritim yapısı da bu durumu destekler niteliktedir. Basit ritmik yapısı ile eğlenceli ve kolay anlaşılabilen bir görünüme sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu bilgiler ışığında caz müziği zaman içerisinde popüler müzik olarak adlandırılmakta ve icra edilmektedir. Popüler müziğin alt yapısında yatan metalaşma olgusu caz müziğinde de karşımıza çıkmaktadır. Sermayeleşme olgusu burada karşımıza çıkmakta ve müziğin bir ürün olarak görülmesine neden olmaktadır. Pazar arayışının bir yansıması olan caz müziği etnik değerlerden uzaklaşarak zamanın popüler müzik anlayışı ile şekillenmektedir. (Adorno, 1989–90: 48–54).

Caz müziğinin diğer müzik sitillerine olan etkilerinden biri de doğaçlama tekniği ile yapıyor olmasıdır. Doğaçlama tekniğinde yer alan bireysel olma durumu bu müzik sitilindeki amacı farklı bir boyuta taşımaktadır. Bu da müziğin pazarlanabilen bir ürün oluşu ile açıklanmaktadır. Kültür endüstrisi ile yaşam formu bulmaya çalışan caz müziği ve diğer müzik sitillerde popüler kültür ile yoğrulmuş popüler müzik anlayışı ve onun sundukları yer almaktadır. Kısacası; caz müziği Türkiye’de özellikle 20. Yüzyılın başlarında batı müziğinin etkisiyle kendini göstermiş ve Türk kültürü

ile daha da geniş ve farklı bir görünüm kazanarak kendine bir yer oluşturmuştur. Birçok müzik sitilini etkileyen caz müziği kültürel ve sosyal dokuları etkileşim çemberi içerisine almaktadır. Caz müziğinin müzik sitillerinde ki görünümüne baktığımızda Türk halk müziği ve Türk sanat müzik sitilleri ve geleneksel yapı dokusu yer almaktadır. Özellikle Türkiye’de 60 ve 70’lerde gelişim gösteren caz müziği geniş ve zengin armoni yapımız ile daha da harmanlanarak birçok sitil için etkileşim halinde olunan bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern ve yenilikçi bir şekilde bu müzik türüne yapılan veya ortaya çıkarılan yaklaşımların başında grup ve sanatçıların yapmış oldukları eserler oluşturmaktadır. Caz müziği farklı müzik türlerinden esinlenerek ortaya çıkardığı caz örneklerini Türk müziğinin çeşitli ve farklı yönleri ile yeniden oluşturduğu bir yaklaşımla sunmaya çalışmaktadır. Düzenlenen festivaller veya etkinlik programları birçok farklı türden sanatçının ve sitillerin birleşmesine katkı sağlamaktadır. Geleneksel yapı ile etkileşim dışında caz müziği pop, rock, ve elektronik müzik türlerini derinlemesine etkilemiştir. Cazın yapısında ki özgür olma veya özgür olanı yansıtmaya duygusu farklı müzik türlerini bir araya getirmektedir. Ortaya çıkan birleşim ile farklı yorum ve sitiller görünmekte ve Türkiye’deki müzik alanı daha da çeşitlenmektedir (Adorno, 1989-90: 48-54).

Sonuç olarak Türkiye’de caz müziği farklı müzik sitillerini etkilemekte özellikle popüler müzik ve pop müziği kıskacında hem tarihi dokuyu hem de modern müzik formlarını bizlere sunmakta ve bu alanda önemli bir etkiye sahiptir diyebiliriz. Türk müziği kültürü ile popüler müzik ile olan iletişimi yeni farklı müzik sitillerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Caz Müziğinin Günümüzdeki Görünümü

Caz müziğinin günümüzdeki görünümü, dünya da gelişim ve değişim içinde bir süreklilik arz etmektedir. Özellikle teknoloji alanında gerçekleşen gelişmeler, küreselleşme ve kültürel açıdan etkileşim halinde olma durumu caz müziğinin sınırlarını genişletmesine yardımcı olmuş ve yeni müzik sitillerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu alanda göze çarpan en önemli özelliklerden biri teknolojinin yadsınamaz gelişimini söyleyebiliriz. Dijital teknolojinin ilerlemesi, müzisyenlerin eserlerini kaydetme, üretme ve dağıtma şekillerini köklü bir şekilde değiştirmiştir. Müzik üretiminde yaşanan ve gözle görülen yenilikler, caz müziğinde daha önce karşılaşılmamış ses karakterlerinin ve yapıların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca bu noktada dijital platformda yer alan internet ve sosyal medya unsurları caz müziğinin gelişimsel kolunun diğer parçaları olarak görülmektedir. İletişim becerisi ile daha kısa zamanda ve hızlı bir müzik yayılımı ortaya çıkmaktadır. Bu görünümün içerisinde kültürel çeşitlilik ve füzyon da önemli bir yeri teşkil etmektedir. Çünkü müzik sitillerin

bir araya gelmesinin yanı sıra farklı kültürlerinde etkileşimde olduğu bir buluşma noktası dikkat çekmektedir. Diğer müzik türleri ile birlikte son zamanlarda hip-hop, pop, elektronik ve R&B gibi diğer türlerle birleşim halinde olması melez bir müzik sitilini karşımıza çıkarmaktadır. Bu ve buna benzer gelişmeler caz müziğinin füzyon bir görünüm kazanmasına yardımcı olurken aynı zaman da evrensel bir dil olma özelliğini kazanmasına da yardımcı olmaktadır. Eğitimsel ve kitlesel açıdan günümüzde caz müziğini irdelediğimizde, genç kuşak tarafından özellikle tercih edilip sunulmaya çalışılan bir müzik sitili olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğitim açısından gençlerin kendilerini ifade edeceği ve geliştireceği bir basamak olarak görülmektedir.

Dünya çapında büyük yankı uyandırmaya devam eden ve popüler müzik üzerinden bu etkileşimi daha da geniş kitlelere ulaştıran caz müziği ve sitilleri Türk motifleri ile her geçen gün cazın geleceğine şekil vermektedir. Düzenlenen festivaller ve sahneler ve bu alanda yer alan geniş dinleyici kitlesi ile sahasını daha da genişletmektedir. Ayrıca bu tarz etkinlikler ile hem Türk müziği sitilleri hem de caz müziğinin harmanlanması genç müzisyenler için ilham olmakta ve daha geniş kitlelere ulaşma noktasında yardımcı olmaktadır. Caz müziğinin günümüzdeki görünümü, küresel müzik sahnesinde önemli bir yer tutan, sürekli evrilen ve genişleyen bir sanat formudur. Müzik, kültürlerarası etkileşimler ve teknolojik ilerlemelerle şekillenen caz, dünyanın dört bir yanından sanatçılar ve dinleyiciler için bir araya gelme, ifade etme ve keşfetme alanı sunmaktadır. Caz, sınırları aşan bir müzikal dil olarak, kültürel çeşitliliği, yaratıcılığı ve insan deneyiminin zenginliğini kutlamaya devam edecektir.

Ayrıca; Caz müziği ve sembolik etkileşimcilik, ilk bakışta birbirinden oldukça farklı gibi görünen, ancak aslında benzer temeller üzerine kurulu iki alanı temsil eder. Caz, özgürlük, ifade biçimleri ve anlık iletişimle öne çıkan bir müzik türüdür. Sembolik etkileşimcilik ise, bireylerin sosyal dünyayı nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ve bu yorumlar üzerinden birbirleriyle nasıl etkileşime girdikleriyle ilgilenen sosyolojik bir teoridir. Caz müziği, sembolik etkileşimcilik teorisinin anahtar kavramlarıyla derin bir uyum içindedir. Cazın doğası gereği, müzisyenler arasındaki anlık etkileşim ve iletişim, sembolik etkileşimcilikte vurgulanan, anlamların sürekli olarak yeniden müzakere edilmesi ve paylaşılması sürecini yansıtır. Cazda, her bir notanın ve ritmin, müzisyenler arasında bir diyalog şeklinde geliştiği ve bu etkileşimin, dinleyici tarafından da yorumlanarak müziğin anlamının sürekli olarak dönüştüğü görülür (Akdağoğlu, 2024: 818).

SONUÇ

Bu çalışma, Türkiye’de pop müziği üzerinden cazın müzik sitillerine olan etkilerini incelerken, bu iki müzik türünün etkileşiminde ortaya

çıkan ve aralarında ki müzikal, kültürel ve sosyal açıdan nasıl bir gelişim gösterdiği geniş bir yelpazede nasıl meydana geldiğini detaylı bir şekilde ele almıştır. Cazın Türkiye'deki pop müziğe etkisi, sadece müzikal bir görünüm olarak kalmamış, aynı zamanda Türk toplumunun kültürel dokusunda ve kimliğinde önemli bir yer edindiği görülmektedir. Caz, aslında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş ve dünya çapında yayılmış bir müzik türü olmasına rağmen, Türkiye'ye özgü müzikal geleneklerle birleştiğinde, benzersiz bir müzikal ifade biçimi ortaya çıkarmaktadır. Bu etkileşim, Türk pop müziğindeki melodik yapılara, armonilere ve ritimlere yeni boyutlar eklemiş, böylece Türk pop müziğinin uluslararası arenada rekabet ortamını ve çekiciliğini artırmıştır. Cazın armonik zenginliği ve ritimsel açıdan çeşitliliği, Türk pop müziği bestecileri ve aranjörleri tarafından benimsenmiş ve yenilikçi bir tarzda müzikal formlarının ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca, caz ve pop müziğin etkileşiminin Türkiye'deki müzik eğitimi sistemine de katkısının olduğu ortaya çıkan bir durumdur. Müzik eğitiminde cazın öneminin artması, öğrencilere geniş bir müzikal perspektif sunmuş ve onların çok yönlü müzisyenler olarak yetişmelerine olanak tanımıştır. Bu, Türkiye'de müzikal yeniliğin ve yaratıcılığın teşvik edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Türkiye'de caz ve pop müziği arasındaki etkileşim, aynı zamanda canlı performans sahneleri ve müzik festivallerinde de kendini göstermektedir. Bu etkileşim, Türkiye'nin müzik festivallerinin çeşitliliğini ve uluslararası alandaki yerini zenginleştirmektedir. Sosyal ve kültürel açıdan, caz ve pop müziğin etkileşimi, Türkiye'de toplumsal cinsiyet, kuşaklar arası ilişkiler ve kültürel kimlik gibi konularda yeni diyaloglar ve tartışmalar açmaktadır. Müzik, farklı kültürel arka planlara sahip insanları bir araya getirme ve ortak bir dil oluşturma gücüne sahiptir. Bu bağlamda, caz ve pop müziğin etkileşimi, Türkiye'de toplumsal uyum ve kültürel çeşitliliğin teşvik edilmesine katkı sağlamıştır.

Sonuç olarak, Türkiye'de caz ve pop müziği arasındaki etkileşim, sadece müzikal bir olgu olmanın ötesinde, kültürel ve sosyal bir öncü yapı olarak da önem taşımaktadır. Bu etkileşim, Türkiye'nin müzikal mirasını zenginleştirmiş, müziğin yenilikçi bir görünüm kazanmasına yardımcı olmuş diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (1989–90). On Jazz. A Special Issue on Music, 12 (1), 45–69.
- Adorno, T. (1997). Prisms (9.Baskı). Cambridge: MIT.
- Berendt, Joachim, E. (2003). Caz Kitabı- Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergerot, F. (2004). Tarih Boyunca Caz- Gelenek, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler, Ankara: Dost Yayınları.
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik Neyi Anlatır*, Çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Güngör, N. (1993). *Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Sermet, C. (1999). *Caz'ın İçinden*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Türkçe Sözlük, (1998). Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Yankıoğlu, A. (2007). Caz Müziğinin Bugünkü Sorunları: Caz Müziğinin Üretileme Koşullarının Güncel Görünümü, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bölümü Anabilim Dalı Müzik Bölümü Yüksek Lisans Programı, Ankara.
- Akdağoğlu, T. (2024). Popüler Kültür Bağlamında Sembolik Etkileşimcilik Ve Metelaşan Müzik Olgusu Üzerine Kültür Endüstrisi Eleştirisi. *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14),813-823. DOI: 10. 29000/rumelide.145481.

BÖLÜM 7

NEŞET ERTAŞ'IN HİKÂYELİ TÜRKÜLERİNİN MÜZİKAL VE EDEBİ BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Kemal ÖZAVCI¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Kemal ÖZAVCI, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Müziği Bölümü

Orcid: 0000-0003-2478-5853

GİRİŞ

Yaşamı bütüncül düzlemde kavrayarak öz varlığın getirilerini biliş düzeyinde deneyimleyen insan, varoluş sürecini sadece ânın içinde değil, aynı zamanda geleceğe dair bir yolculuk olarak da algılamış ve bu bilinçle yaşamını sürdürmüştür. Kendini gelecekte de konumlandırmanın yollarını arayan insan; bilinç düzeyinde düşlediklerini aktarmak için somut bir araç ihtiyaç duymuş ve bunun sonucunda sanat olgusunu ortaya çıkarmıştır. Nitekim bu durum, için dışı vurumunda önemli olduğu gibi kişinin şimdiden geleceğe aktarımını sağlamak açısından da önemli bir araç olmuştur. Çağlar boyunca bir dizi deneyimler sonucunda sanatın şekli ve işlevi değişmiş olsa da insanın iç dünyasını ifade etme ve çevresini anlamlandırma arzusu, sanatın ortaya çıkmasındaki temel motivasyon olarak ifade edilebilir. İnsanlığın varoluşundan bu yana varlığını sürdüren sanat, bireysel ve toplumsal algı boyutunda gösterdiği değişikliklerle kültürel bir kimliğe bürünerek çeşitlenme gerçekleştirmiştir. Toplumların yaşayış biçimi ne ise sanata aktarılan temel nokta birbirleriyle benzerlik göstermektedir.

Şayhan, Türk biliş düzeyinin en erken tarihlerden itibaren mitik öykü kurgulama tekniğinde önemli gelişme gösterdiğini ve bu gelişimin sonucunda sembolik anlam dünyasını aktaran anlatıcılar aracılığıyla evrensel boyutta anlatıların kültürel bir bellek oluşturduğunu ifade etmektedir (Şayhan, 2021:118). Bu bağlamda köklü ve zengin bir geçmişi bünyesinde bulunduran Türk anlatı geleneği, tarihsel süreç içerisinde farklı boyutlar kazanarak çeşitli şekillere evrilmiştir. Yaşayış biçiminin söze aktarılması anlatı geleneğinin oluşmasını sağlarken aynı zamanda sanatsal bir olguya dönüşmesine de zemin hazırlamış ve anlatı geleneği sanatsal bir dönüşüme uğramıştır. Bunun yanı sıra anlatının müzikle iç içe geçmesi sözün ve müziğin büyüsunü ortaya çıkarmıştır. Nitekim ortaya çıkan sanatsal bir biçim olan türkü hem sözle hem de müzikle Türk toplumunun düşünsel olgularını somut bir eyleme dönüştürmüştür. Nitekim bu dönüşümde müzik sanatının etkisi oldukça fazladır ve müziğin geniş çevreninde sanatın özgünlüğü ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu özgünlüğün temel sebebi hem kültürel farklılıklar hem de müzik zevkini etkileyen ana etkenlerin, genellikle o bölgeye özgü çalgıların sesleri ve ses kaynaklarının armonikleridir. Çünkü armonikler bir sesin tınısını belirlemede önemli bir role sahiptir. Tanyeri bu durumu şu şekilde ifade etmektedir; “Tını ve Armonikler; Doğadaki sesleri birbirinden ayıran sesin temel özelliklerindedir. Aynı frekansa ve genliğe sahip olan 2 ses, farklı doğuşkanlara sahip oldukları için birbirlerinden farklı duyulmaktadırlar. Doğuşkan sesler, sesin renginin yani tınısının belirlenmesine katkı sağlamaktadır” (Tanyeri, 2019: 88). Bu durumda tınların farklılıkları teknik bir meseleden kültürel bir olguya geçiş sergilemektedir.

Orta Anadolu geleneksel müzik yapısına bakıldığında geleneğin, aşıklık geleneği içinde yer almasına rağmen, kendine özgü bir yapıya sahip olduğu ifade edilebilir. Kuzeydoğu Anadolu âşıklık geleneğinde olduğu gibi türküyle birlikte hikâye anlatma geleneği Orta Anadolu bölgesinde pek görülmemektedir. Fakat geçmişten günümüze Anadolu müzik kültüründe görülen en önemli ana unsur, neredeyse bütün halk türkülerinin bir yaşanmışlık sonucunda ortaya çıkmasıdır. Söz konusu yaşanmışlık ilkesi trajedi'nin insanı kuşatmasıyla birlikte kutsalın büyüü olan söz'e aktarılmış ve insan yeryüzünde kendisine ontolojik anlamda bir varlık alanı kurmuştur.

Çalışma, kaynaklarda hikayelerine ulaşılabilen yedi türkü ile sınırlıdır. Bu türkülerin seçilme nedeni, hikayelerine erişimin mümkün olmasıdır. Çalışmada türkülerin künyesi belirlenmiş, bu kapsamda usûl, makam, eserin türü, eserin sahibi ve şiirin hece ölçüsü gibi bilgiler sunulmuştur. İlgili başlık altında, her bir türkünün kısa hikayesi anlatılarak, şiirin temel unsurları üzerinde durulmuştur.

1. Türkü Kavramı

Türk halk edebiyatının önemli bir unsuru olan türkü, Anadolu'nun dört bir yanında yaşayan insanlar arasında yaygın olarak söylenen ve Türk Halk Müziği'nin temel taşlarından birini oluşturan müzikal bir formdur. Ancak, türkü kavramının ortaya çıkışıyla ilgili kesin bir tarih ve köken konusunda farklı görüşler bulunmaktadır.

Anonim halk edebiyatında “ezgiyle söylenen” bir nazım türü olarak tanımlanan türkü, ezginin devreye girmesiyle birlikte diğer türlerden kendini ayırmaktadır. Koşma ve mâni gibi nazım şekliyle söylenen şiirlere ezgi eklendiği zaman artık “türkü” kavramı ortaya çıkmış olur (Artun, 2015:109). Türkü kavramının tam olarak nereden geldiği hakkında birçok görüş vardır. Fakat en yaygın ve ortak olanı, *Türkü* kelimesinin başta *Türki* olduğuna dair görüşlerdir. Yani Türk kelimesine, Arapça “i” nispet eki getirilerek, Türk'e ait anlamında olan, Türkçe söylenmiş şiir olarak adlandırılan *Türki* kelimesinden türemiş ve zamanla Türkçenin ses uyumundan dolayı evrilerek *Türkü* haline gelmiştir (Artun, 2015: 109; Elçin, 1986: 195). Halk edebiyatında bu şekilde tanımlanan Türkü, müzik alanında ise hece ölçüsüyle yazılmış ve birden çok nakaratı bulunan halk şiirlerinin bütününe kullanılmaktadır. Türk Halk Müziği'ne göre esasen bir türkünün *Türkü* diye adlandırılabilmesi için genellikle gerçek olaylardan etkilenerek yazılmış ve yakılmış olması gerekmektedir. Özbek'e göre; Sözlü halk ezgileri, genellikle yanlış bir şekilde türkü olarak adlandırılmaktadır, hatta bazı sanatçılar bile bu terimi bilinçsizce kullanmaktadırlar. Ancak, halk bilinci türkü, mâni, deyiş, koşuk, yır gibi farklı adlar kullanarak bu tür ezgileri birbirinden ayırmıştır (Özbek, 2014:185-86). Bu terimlerin, halkın

sözlü müzik geleneğindeki farklı ezgi türlerini belirtmek için bilinçli bir şekilde kullanılması gerekmektedir.

2. Hikâyeli Türkü/Türkülü Hikâye Kavramı

Genel manada hikâyeli türküler, Türk halk kültürünün zengin mirasının önemli bir parçasını oluşturur ve atalar sesini, duyguları ve olayları aktarmaktadırlar. Bununla birlikte, geçmişin izlerini günümüze taşıyarak geçmiş dönemlerde yaşanmış olayları, toplumsal ilişkileri ve duygusal deneyimleri yansıtmaktadırlar.

İnsanlar, tarih boyunca en eski sanat kalıplarından biri olan hikâyeyi çeşitli şekillerde birbirlerine aktarıp anlatmışlar ve bu süreç kültürel miraslarını korumalarına ve iletmelerine olanak tanımıştır. İştiklari hikâyelerden etkilenen insanlar, hikayelerin insan hayatında öğretici ve ibret verici taraflarını görmüş ve kendilerine ders çıkarmışlardır (Bağcı, 2023: 2-3). Nitekim insanoğlunun yaşamı süresince edindiği hem maddi hem de manevi öğelerin varlığıyla ortaya çıkan kültür, çoğunlukla toplumların birbirini etkilemesiyle yayılmakta ve farklı kültürlerin varlığıyla yaygınlaşan bu öğeler aynı zamanda bambaşka unsurlara da dönüşebilmektedir (Akış, 2024: 844). Bu bağlamda hikayeler, ait olduğu toplumun değerlerini, inançlarını, geleneklerini ve yaşam tarzını yansıtarak kültürel bağları güçlendirmiş ve toplumların kimliklerini şekillendirmişlerdir. Bu nedenle, hikayeler insanların iletişim kurma, öğrenme ve anlamlandırma süreçlerinde önemli bir role sahiptir.

Halk müziği ve halk edebiyatı alanında hem sözleriyle hem de müzikal yapısıyla var olan hikâyeli türküler, Anadolu'nun kültürel ve tarihsel dokusunu yansıtan önemli birer belge niteliği taşımaktadırlar.

Hikâyeli türkü kavramı genellikle aşıklık geleneği bünyesinde özellikle halk edebiyatı araştırmacılarının incelediği bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk anlatı geleneğinin günümüze kadar süre gelen bu anlatım biçimi, genellikle belirli bir olay örgüsüne dayanan halk bilimi ve halk müziği bünyesinde bir tür olarak nitelendirilmektedir.

Güven, Türk halk edebiyatı alanında yaygın olarak *Türkülü hikâye* kavramının kullanıldığını, *Hikâyeli türkü* kavramının konunun uzmanları tarafından neredeyse hiç kullanılmadığını, bunun en önemli sebeplerinden birisinin de araştırmacıların müzikolog olmamalarından kaynaklandığını ifade etmektedir (Güven, 2005:155). Çünkü, daha çok işin edebi kısmında olan konunun uzmanları, metinlere odaklandıkları için müzikle ilgili kısmı haliyle arka planda kalmıştır.

Akdağoğlu, geleneksel âşıklık geleneğinde özellikle hikâye anlatılırken; uygun bir mekânın ve dinleyicinin olması gerektiğini, ayrıca an-

latılacak hikâyenin geleneksel ve herkes tarafından bilinmesi gerektiğini ifade etmektedir (Akdağoğlu, 2021: 83). Görüldüğü üzere bu ifade âşıklık geleneğinin temel işlevine vurgu yapmaktadır. Yani türküden ziyade temel konu hikâyenin varlığıdır ve devamında ilgili türkü icra edilmek suretiyle geleneksel yapının devam ettiği görülür. Buna göre türkülü hikâyelerde konunun ana temasını hikâyeler oluştururken, hikâyeli türkülerde ise durum tam tersidir. Özellikle Orta Anadolu bölgesinde ana temada türkü yer almaktadır ve bu türkünün yakılmasına/bestelenmesine sebep olan hikâye, geleneksel âşık edebiyatında olduğu gibi, türküyle birlikte anlatılmamaktadır.

3. Neşet Ertaş'ın Hikâyeli Türküleri

Sanat, kişisel bir olgu olduğu kadar toplumsal anlamda da kurucu bir işleve sahiptir. Bir sanatçı, hangi sanat dalıyla uğraşırsa uğraşsın, içinde yaşadığı toplumun kültürel unsurlarını ister istemez eserlerinin içinde barındırmaktadır. Bu durum bazen bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapılmakta ve kültürün aktarımı açısından bu unsurlar büyük önem taşımaktadır. Bir sanatçının bir eseri değerlendirilirken içinde yaşadığı toplum, sanatçının kendi geçmişi ve eserin oluşturulduğu ortamdan bağımsız olarak değerlendirmek yanlış bir yöntem olarak nitelendirilmektedir (Eroğlu ve Nagihan, 2013: 394). Ancak bu görüş doğrultusunda, kültür aktarımının daha verimli ve doğru bir şekilde gerçekleşmesi mümkün olmaktadır. Bu bağlamda abdallık geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan Neşet Ertaş, her sanatçının yaptığı gibi içinde yaşadığı toplumun ve çağın kültürel kodlarını eserlerinde işlemiş, aktarımını başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir.

Anadolu kültüründe önemli bir yer tutan türkülerin pek çoğunun bir yaratılış hikâyesi bulunmaktadır. Anadolu insanı yüreğinde yaşadığı her tür duyguyu bu sanatı kullanarak dile getirmiş ve getirmeye devam edecektir. Anadolu topraklarında gelmiş geçmiş pek çok ozanlar gibi Neşet Ertaş da gerek kendi duygularını gerekse yaşadığı toplumun duygularını sazıyla sözüyle dile getirmiştir. Herhangi bir olay karşısında tepkisiz kalamayan bu insanlar, zamanın bütün kuşatıcılığına ve yıpratıcılığına rağmen kendilerini sanat aracılığıyla çağlar ötesine aktaracaklardır. Bu bağlamda Neşet Ertaş'ın türkülerinde de genellikle bir yaratılış sebebinin olduğu gözlemlenmektedir. Ancak, bu çalışma kapsamında, mevcut kaynaklardan elde edilebilen bilgilere dayanarak, kaynaklarda yer alan yedi türkü üzerinde durulmuştur.

3.1. Anam Ağlar

ESER KÜNYESİ	
Makamsal Karşılığı	Muhayyer Kürdi
Durak/Karar Perdesi	Re
Usûl	4/4
Ses Sahası	8 ses
Hece Sayısı	11
Söz - Müzik	Neşet Ertaş

Anam ağlar başucumda oturur,
 Derdim elli iken yüze yetirir,
 Bu dert beni yiye yiye bitirir,
 El çek tabip el çek benim yaramdan,
 Ölürüm kurtulmam ben bu yaradan.
 Anama babama yüzüm kalmadı,
 Bir su ver demeye yüzüm kalmadı,
 Doktora tabibe lüzum kalmadı,
 El çek tabip el çek benim yaramdan,
 Ölürüm kurtulmam ben bu yaradan.

Orta Anadolu müziğinde sıkça kullanılan bir makam olan muhayyer kürdi makamı, özellikle bozlaklarda yaygın olarak karşımıza çıkar. Eserin genel yapısı incelendiğinde, Orta Anadolu geleneksel müziği içerisinde sıkça kullanılan muhayyer kürdi makamında bestelendiği görülür. Ayrıca eser içerisinde karcıgar ve sabâ zezeme geçkileri geleneksel bir tavır olarak kendini göstermektedir. Eserin usûlü dört zamanlıdır ve bu da Orta Anadolu türkülerinde en sık kullanılan usûllerden biridir. Bu özellikler, Neşet Ertaş'ın Orta Anadolu'nun geleneksel müzik anlayışından ve kültürel dokusundan güçlü bir şekilde beslendiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Neşet Ertaş'ın türküleri hem makam hem de usûl bakımından Orta Anadolu'nun zengin müzik geleneğinin bir yansıması olarak öne çıkmaktadır.

Türkünün hikâyesi ise şu şekildedir; Ertaş, Kırşehir'de düğüne gittiği zamanlarda bir köy düğününde çalmaktadır. O dönemlerde, günümüzdeki gibi ses sistemleri olmadığı için müzisyenler düğünlerde tek bir yerde

değil, bazen masalar arasında dolaşıp insanları eğlendirirlerdi. Özellikle köylerde, bazen köy odalarını gezip müzik yaparlardı. Masalar arasında dolaşırken, birisi Neşet Ertaş'tan bir odada çalmasını rica eder. Ertaş, bu isteği kabul eder ve odaya girer. Ancak, içeri girdiğinde genç bir delikanlının hasta yatağında yattığını ve başında annesinin olduğunu görür. Yanlış yerde olduğunu düşünerek çıkmak ister, ancak yanındaki kişi onun çıkmasını ve orada çalmasını gerektiğini söyler. Ertaş, bir süre o odada çalıp söyler. Düşün bittikten sonra evine döndüğünde, gördüğü manzara onu derinden etkiler. Annesiyle hasta yatan delikanlının hüznü hikayesi, onun içini burkar. Bu olayı yaşadığı gün, Ertaş türküyü besteler. Bu türkü, sözü ve müziği kendisine ait olan ilk eseri olur ve ilerleyen yıllarda unutulmaz bir eser olarak kayıtlarda yer alır (Garip-Neşet Ertaş Belgeseli, 2005).

İnsanoğlunun yeryüzündeki en önemli açmazı olan kavuşamamazlık açmazı kaygıyla birlikte trajedinin önemli boyutlarını oluşturur. Neşet Ertaş'ın türkülerinde de yoğun olarak karşılaştığımız *dert* unsuru, bazen bir hastalığı bazen de yâre kavuşamamanın verdiği acıyı dile getirmek için kullanılmaktadır. Ertaş'ın türküde kullandığı *dert*, derin bir hastalığın karşılığı olarak işlenmiştir.

Bunun yanı sıra türkünün hikayesi, Anadolu'nun zengin halk kültürü içinde yaygın olarak aktarılan ve gerçek yaşam olaylarına dayanan bir öyküyü yansıtmaktadır. Sözlü gelenek içindeki anlatı geleneğinin bir ürünü olan bu hikâye, bireyin ait olduğu toplumun içerisinde ben kavramından biz kavramına dönüşünün de bir yansıması olarak yorumlanabilir. Toplumsal ve duygusal içeriğiyle, hikâyenin toplumsal ilişkilerin, aile bağlarının ve duygusal temasların önemli bir örneğini sunduğu görülmektedir. Bu bağlamda Neşet Ertaş'ın yaşadığı bu deneyimin iç dünyasında derin izler bırakması, müzik sanatının toplumsal ve duygusal işlevlerini vurgulamaktadır. Türkünün, bu duygusal deneyimin bir ifadesi olarak ortaya çıkması ve topluma aktarılması, müziğin ve türkülerin halk kültüründeki önemini göstermektedir.

3.2. Hapishanelere Güneş Doğmuyor

Eser Künyesi	
Türü	Bozlak
Makamsal Karşılığı	Muhayyer Kürdi
Durak/Karar Perdesi	Re
Ses Sahası	10 ses
Hece Sayısı	11
Söz - Müzik	Neşet Ertaş

*Hapishanelere güneş doğmuyor
Geçiyor bu ömrüm günüm dolmuyor
Eşim dostum hiç yanıma gelmiyor
Yok mu hapishane beni arayan
Bu zindanda öleceğim gardiyan*

*Birer birer yoklamayı yaparlar
Akşam olur kapıları kaparlar
Bitmiyor geceler olmaz sabahlar
Yok mu hapishane beni arayan
Bu zindanda öleceğim gardiyan*

*Anamdan doğalı garip kalmışım
Acı hapishane daha genç yaşım
Benim zindanlarda neyidi işim
Yok mu hapishane beni arayan
Bu zindanda öleceğim gardiyan*

Esere genel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, makamının muhayyer kürdi olduğu görülmektedir. Bozlak türünde bestelenmiş olan bu eser, bozlak geleneğinin tipik özelliklerini taşıırken, makamı ve melodik yapısıyla da Orta Anadolu'nun müzikal kimliğini de yansıtmaktadır.

Türkünün hikayesi şu şekildedir; Neşet Ertaş Almanya'da yaşadığı dönemlerde aracıyla bir kazaya karışır. Kazadan sonra polisler gelir ve bir tercüman getirirler. Ertaş'ın ehliyeti yoktur. Tercüman ona Türkiye konsolosluğundan haber gelene kadar nezarete kalacağını söyler. Konsoloslukla ilgili birtakım sorunlar oluşur ve ehliyeti olmayan Ertaş'a hapis cezası verilir. Ertaş yaklaşık üç ay boyunca hapishanede yatar. Bu süreç içerisinde Ertaş'ın hiçbir yakını yoktur ve yalnızlığıyla baş başa kalır (Parlak, 2013: 373-75). Bu deneyim, Ertaş'ın müzikal ve sanatsal ifadesini etkilemiş, hapishane sürecinde yaşadığı yalnızlık ve kimsesizlik duygularıyla bu türküyü bestelemiştir.

Tarih boyunca, bireylerin yaşadığı olaylar karşısında tepki verme ihtiyacı, sanatsal bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim bu deneyimleri kendi iç dünyalarında işleyerek ifade etme gereği duymuşlardır ve bu türkü de bunun en net örneğidir. Halk bilimi bağlamında incelendiğinde eserin ilk çağrışımı zindan kavramıdır. Zindan kavramı, Anadolu halk hikâyelerinin pek çoğunda yer almaktadır. Aynı zamanda Türk şiirinin ve hikâyelerinin içinde geçen önemli unsurlardan bir tanesidir. Aça'ya göre; halk hikâyelerinde sıkça karşılaşılan motiflerden biri, kahramanların gurbete çıktıkları veya rakipleri tarafından tutsak edildikleri durumlarıdır. Bu kahramanlar bazen zindanlara, kuyulara veya sandıklara hapsedilerek haklarından mahrum bırakılırlar. Bu tür hikâyelerde kahramanlar genellikle haksız yere tutsak edilirler ve zorlu koşullar altında mücadele etmek zorunda kalırlar (Aça, 2006:201). Zindan, kuyu veya sandık gibi mekanlar, kahramanların içsel ve dışsal mücadelelerini simgelerken, adaletsizliği ve güçlünün zayıfa baskısını temsil eder. Bu hikâyeler, toplumsal adalet ve haksızlığa karşı mücadele temasını işlerken, kahramanların direniş ruhunu ve kararlılığını vurgularlar. Bu husus şiirlerde de aynı özelliklerle karşımıza çıkmaktadır.

Mekân, fiziksel olduğu kadar ontolojik anlamda insanın düşler dünyasını etkin bir kurucu olarak değiştiren/dönüştüren psikolojik bir varlık alanıdır. Bu bakımdan Ertaş'ın içinde bulunduğu yalnızlık duygusunu hüznün en üst noktasında buluşturan zindan, bir bakıma şairin içinde bir umutsuzluğa kapılmasına yol açar. Yukarıda da tanımlandığı üzere halk hikâyelerinde zindan unsuru, kahramanın olgunlaşma sürecinin önemli bir aşamasıdır. Zindan, her zaman suçluların cezalandırılması için atıldığı bir mekân değildir. Deyim olarak da kullandığımız zindan kelimesi, türkülerde de yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Zindanın bir diğer tanımı da yalnızlıktır. Neşet Ertaş'ın şiirlerinde kullandığı zindan unsuru çoğu zaman soyut bir kavram olarak kullanılmış olsa da bu türküsünde somut haline gönderme yapıldığı görülmektedir.

3.3. Mehmet Ali (Doktor Mehmet Ali Altın)

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Uşşak-Hüseyni
Durak/Karar Perdesi	Re
Usûl	4/4 – 2/4
Ses Sahası	8 ses
Hece Sayısı	8
Söz - Müzik	Neşet Ertaş

*Çarığnan köyünden gelen
Tıp okuyup doktor olan
Hastanın halından bilen
Doktor Mehmet Ali Altın*

*İnsanlık kaynıyor kanı
Hizmet vermektir her anı
Gardaş bilen tüm insanı
Doktor Mehmet Ali Altın*

*İnsanlıktır onun yolu
Yüreği insanlık dolu
Kırşehir'in altın oğlu
Doktor Mehmet Ali Altın*

*O hep insanları sevmiş
Bencilliği çoktan kovmuş
Sanki hizmet için doğmuş
Doktor Mehmet Ali Altın*

*Oturup yerinde durmayan
Hiçbir insanı kırmayan
Kimseden çıkar görmeyen
Doktor Mehmet Ali Altın*

*Köyü Yağmurlu Obası
Nur olsun doğuran anası
Yoksul fakirler babası
Doktor Mehmet Ali Altın*

Nice acıları tadan

Acı demeyerek yutan

Lütuftur bize Tanrı'dan

Doktor Mehmet Ali Altın

Garib'im iyiliği çoktur

Bartul yemez yüzü aktır

Bakan yakışan Doktor

Sayın Mehmet Ali Altın

Doktor Mehmet Ali Altın

Eserin genel yapısına bakıldığında uşşak ve hüseyini makamlarının etkisinin olduğu görülmektedir. Eserin şiir yapısının methiye türünde olması ve müziğin ritmik oluşu ikisi arasındaki uyumu yakalamıştır.

Yaşamın trajedik bir düzleme ulaşması insanın yeryüzündeki en önemli sorunsallarının başında gelmektedir. Bu bakımdan insanoğlunun hastalık gibi yok edici bir unsura karşı yaşadığı açmazlar onun trajedik boyutunun çıkmazlarını şekillendirir. İnsanın iyi bir yaşam sürmesi, sağlığın iyi olması ile paralel özellik taşımaktadır. Sağlığın bozulması halinde insan hastalıkla yüzleşmeye başlar ve bu süreç yaşam kalitesini etkilerken bazen de hayatın son bulmasıyla sonuçlanmaktadır. İnsanın yaşadığı bu gerçekler, aynı zamanda tarih boyunca insana, sanatsal anlamda kaynaklık etmiştir. Nitekim insan, içinde taşıdığı duyguları aktarabilen bir varlıktır ve bunun için kullandığı en önemli araç ise sanattır. Bir sanatçı, kendi içinde yaşadığı duygu durumlarını aktarabildiği gibi, içinde yaşadığı toplumun duygu ve düşüncelerini de aktarabilme yetisine sahiptir.

Neşet Ertaş 1977 yılında, sahnede çalarken aniden bir felç geçirir. Artık parmakları tutmaz olur ve apar topar hastaneye götürülür. Ertaş'ın tedavisini hem hemşerisi hem de yakın dostu olan Doktor Mehmet Ali Altın yapar. Ankara'da bir süre tedavi gören Ertaş'ın, tamamen iyileşebilmesi için yurt dışına çıkması gerekmektedir. O dönem elinden gelen her yardımı yapan Doktor M. Ali Altın, bir yolunu bularak Ertaş'ı Almanya'ya gönderir ve tedavisi orda devam eder. Tekrar eski sağlığına kavuşan Ertaş, bir sevgi ve vefa örneği olarak, içindeki derin duyguları saza ve söze dökerek bu türküyü besteler (Parlak, 2013: 413-14).

Ertaş'ın bestelediği bu türküde hastalığın verdiği acıya dair doğrudan bir ifade bulunmadığı görülmektedir. Ancak, derin bir hastalıkla mücade-

le eden Ertaş'ın bu durumdan kurtulmasının verdiği sevinç ve teşekkür duygularıyla doktora olan minnet ifadesi türkünün ana temasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte hikâyenin oluşumunda hastalık temel bir tema olsa da methiye dizilen Mehmet Ali Altın'ın yetişmesindeki sosyal yaşam koşulları da şiirin içinde başarı odaklı bir yaklaşımı da anlatmaktadır.

3.4. Aslı Bozuk Deme

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Uşşak-Hüseyni
Durak/Karar Perdesi	Re
Usûl	4/4
Ses Sahası	7 ses
Hece Sayısı	11
Söz - Müzik	Neşet Ertaş

*Aşkı kimden aldın, sevgiyi kimden,
Aslı bozuk deme gel şu insana,
Soracak olursan eğer ki benden,
Aslı bozuk deme gel şu insana.*

*Yazımızı felek yazdı Mevlâ'dan değil,
Senin dediklerin evlâdan değil,
Her hata suç bende Leylâ'dan değil,
Aslı bozuk deme gel şu insana.*

*Ulu arıyorsan analar ulu,
Sevmişiz gönülden olmuşuz kulu,
Analar insandır biz insan oğlu,
Aslı bozuk deme gel şu insana.*

*Seni beni kim getirdi cihana,
Her oğulu doğurmuştur bir ana,
Senin fikrin bozuk dostluk bahane,
Aslı bozuk deme gel şu insana*

Eserin şiir yapısı 11'li hece ölçüsüyle yazılmış olmasından dolayı, Türk halk şiirinin genel yapısına uygun bir özellik taşımaktadır. Makamsal olarak ise uşşak ve hüseyini makamlarının özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Saz bölümünde uşşak makamının baskın olması eserin genel havasını belirlerken, nakarat bölümlerinde hüseyini makamının kendini göstermesi eserin dinamizmini artırmaktadır. Bununla birlikte eserin 4 zamanlı olan usûl yapısı, geleneksel Orta Anadolu müziğinin tipik özelliklerini yansıtmaktadır. Ritmin tempolu yapısıyla şiirin anlamsal göndermeleri de söz ve müziğin uyumunu göstermektedir. Bu şekilde, müzikal yapı ve sözler arasında anlamlı bir bağın kurulduğu görülmektedir.

Türk kültüründe evlilik kavramı, soyun devamı ve atanın kendisini geleceğe aktarması bakımından önemli bir olgudur. Bu bakımdan Türk toplumu kişisel anlamda hayatın geçiş aşamalarından olan evlilik konusunda milli örf ve adetlere, geleneklerine ve toplumsal değer yargılarına sıkı sıkıya bağlı hareket etmektedir. Kültürel anlamda insan hayatının en mutlu aşaması olarak görebileceğimiz evlilik olgusu, kendine özgü kuralları ve yaptırımları ile birlikte kuşaklar arası geçişin sağlandığı bir hadisedir.

Anadolu kültüründe evlilik mefhumu ve aile kavramı oldukça önemli bir yere sahiptir. Yüzyıllardır bu gelenek yaşamakta ve devam etmektedir. Örnek, evlilik olgusunu doğum evresinden ikinci bir geçiş dönemi olarak nitelendirir ve gerek kızın gerekse erkeğin sosyalleşme ve kendini anlamlandırma bakımından önemli bir aşama olarak değerlendirir. Bu bakımdan her toplumun kendine göre bir yapısı vardır ve o toplumda yaşayan bireyler yaşadığı toplumun gerektirdiği kurallara uyarak bir evlilik olayı gerçekleştirmektedir. Toplumun yapısına aykırı düşecek olan durumlarda ise bunun önüne geçilmeye çalışılmaktadır (Örnek, 2018: 255). Bu bağlamda Neşet Ertaş'ın evlilik olgusu da toplumsal anlamda bir ayrışmaya, farklı düşünmeye yol açmış ve söz konusu olaylar bütünü Neşet Ertaş'ın dile getirdiği bir türküye kaynaklık etmiştir. Neşet Ertaş'ın *Aslı Bozuk Deme* türküsünün hikâyesi, yaşadığı çevre ve ailesiyle aralarında çatışmaların oluştuğu bir hikâye olarak kayıtlarda yerini almıştır.

Neşet Ertaş henüz 17-18'li yaşlarda olduğu dönemlerde Kırşehir'den ayrılmış ve Ankara'da ikamet etmektedir. O yıllarda yeni yeni adı duyulmaya başlar ve aynı zamanda da Ankara'da bir saz evi işletmektedir. Eşi Leyla Ertaş'la ilk olarak orada tanışır ve zaman içerisinde ona karşı bir yakınlık hisseder. Ertaş evlilik kararını ailesine duyurmadan gerçekleştirir ve tek başına gidip kızı babasından ister ve sonra evlenirler. Babası Muharrem Ertaş bu evlilik haberini oğlundan değil başkalarından duyar. Böyle bir evliliğin yapılmasına razı olmayan baba, içini yakan bu hadiseyi ve kırgınlığı dile getirerek bir türkü besteler (Parlak, 2013: 401-403).

*Temiz ruhlu, saf kalplisin, şöhretsin,
Hakkın vardır evlenmeye evlâdım,
Mevlâm sebep olanları kahretsin,
Aslı bozuk alma dedim evladım.*

*Evvelden tutmadın Neşet sözümü,
Öksüz koydun yavrularım kuzumu,
Alma sözden bilmezlerin kızını,
Son pişmanlık fayda vermez evladım.*

*Sen Neşet'im diyorsun, o da ben Leyla,
Sebepe oldu anası ayırdı böyle,
Bir ben söyleyeyim, bir de sen söyle,
Ata sözü muteberdir evladım.
Tükettin ömrümü koymadın özümü,
Baba sözü tutmayan döver dizini,
Leylâ konserinde takmış pozunu,
O da bize namustur evladım.*

*Dokunsalar nazik tene kir gelir,
Bizden önce ceddimize ar gelir,
Köle olmak şanımıza zor gelir,
Aslı bozuk alma dedim evladım.*

*Küsmedim Neşet'im kahrettim sana,
Baban değil miydin sormadın bana,
Olan olmuş yavrurum ne deyim sana,
Sen aklını yitirmişsin evladım*

Babasından bu sitemli türküyü duyan oğul Ertaş, her hata ve suçun Leyla'da olmadığını, kendinden kaynaklandığını anlatmak için babasına cevaben *Aslı bozuk deme* türküsünü bestelemiştir.

Neşet Ertaş'ın yaşadığı evlilik olayı, toplumun gelenek ve göreneklerine aykırı bir şekilde gelişmiş gibi görünmektedir. Bu durum, özellikle babanın evliliğe karşı çıkması ve kızın veya ailesinin kendi kültürlerine uygun olmayan bir ilişki olarak görmesiyle belirginleşmektedir. Ertaş'ın ailesinden habersiz bir şekilde evlilik kararı alması, ilerleyen süreçte daha büyük sorunlara yol açmış, yaklaşık yedi yıl süren bu evliliğin sona ermesiyle birlikte üç çocuk ve iki ayrı birey arasında bir ayrılık yaşanmıştır. Netice olarak ortaya çıkan bu olay bireyin kendi istek ve tercihlerinin, toplumun ve geleneklerin baskısı altında nasıl zorlandığını ve sonuçlarının ne olabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Bu olay, toplumsal normlar ve bireysel özgürlük arasındaki çatışmayı da yansıtmaktadır.

Bu süreçte, Muharrem Ertaş'ın oğlundan birtakım beklentileri vardır. Abdal kültüründe evlilik, geleneksel Anadolu kültürünün özelliklerini taşımaktadır. Geleneksel normlara göre bir birey evlenme niyetinde olduğunda, bu durumu genellikle ana-babasına bildirir ve icazet alarak başlangıç yapar. Eğer bireyin gönlünde bir sevdiği yoksa çoğu kez etraflarında tanıdıkları arasından bir kız, görücü usulüyle istenerek evlilik süreci başlatılır. Neşet Ertaş'ın durumunda ise, kendi seçimiyle evlenme ve ailesinden habersiz bir şekilde bu kararı uygulama durumu, özellikle babası açısından mahcup edici bir etkiyi ortaya çıkarmıştır. Geleneklere göre hareket etmeyen ve ailesinin onayını almadan evlenen Ertaş'ın bu davranışı, aile içi ilişkilerin, toplumsal normların ve bireysel özgürlüklerin kesiştiği noktaları göstermesi bakımından önemlidir.

Ortaya çıkan hikâyede, belki ilk olarak babanın sevgiye bakış açısı olumsuz gibi algılansa da esasen durum öyle değildir. Aksine Muharrem Ertaş aşka, sevgiye gönül vermiş bir gönül insanıdır. Bu olay karşısında hem oğlunun gelenekleri çiğnemesi hem de tecrübe sahibi bir birey olarak, gelecekte çift arasında çıkacak olan uyuşmazlığı sezinlemesinden dolayı bir tepki doğmuştur. Nitekim ilerleyen zamanlarda bu öngörü doğrulanmış ve oğul Ertaş yaklaşık yedi yıl kadar süren evliliğini bitirmiştir.

Ertaş'ın babasına cevaben yazdığı türküde, babasının Leyla Ertaş'a eşine yönelik "Aslı bozuk" ifadesinin kullanılması, Ertaş'ı derinden etkilemiştir. Bu ifade, Ertaş'ın bakış açısına göre, eski eşinin değerinin aşağılandığını ve haksız yere suçlandığını gösterir. Ertaş, bu türküde ayrıldığı eşinin bir ana olduğunu ve bu tür sözleri hak etmediğini vurgular. Çünkü onun için kadın figürü, Tanrı'dan sonra gelen bir yaratıcı güç olarak değerlendirilmektedir. Bu bakış açısı, Ertaş'ın insan ilişkilerine ve toplumsal normlara olan derin duyarlılığını yansıtır.

3.5. Aydest Deyince

Eser Künyesi	
Türü	Bozlak
Makamsal Karşılığı	Muhayyer Kürdi
Durak/Karar Perdesi	Re
Ses Sahası	11 ses
Hece Sayısı	11
Söz - Müzik	Neşet Ertaş

*Aydest deyince yeri göğü inleten
Muharrem ustaydı bunu dinleten
Gönülü kırmazdı bilerekten bilmeden
İnsan velisini neyledin dünya.*

*Sazını çalarken kendinden geçen
Gönülden gönüle kapılar açan
Aşkın dolusunu nefessiz içen
Gönül delisini neyledin dünya.*

*Garibim babamdı Muharrem Usta
Bilirim aşıkta sevdiği dostu
Sazımın emaneti diyen son nefeste
Sazın ulusunu neyledin dünya*

Bu eser, geleneksel bozlak türünde bestelenmiştir ve bu türün karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Müzikal açıdan incelendiğinde, eserin muhayyer kürdi makamına uygun bir yapıya sahip olduğu görülür. Ayrıca, eserde küçük karcıgar, sabahı zenzeme makamlarının geçişleri de bulunmaktadır ve tiz bölümlerde ise hicaz geçkileri yapıldığı görülmektedir.

Neşet Ertaş, sağlık nedeni ile ayrıldığı vatanından çok uzaklarda Almanya’da uzun yıllar yaşamıştır. Gurbet üzerine en değerli ve bilindik eserlerini bu süreçte yazan Ertaş, gurbetin pek çok çilesini çekmiş ve ayrılığı da acıyı da orada yaşamıştır. Türkünün kısa hikâyesi şu şekildedir; Muharrem Ertaş ölüm döşeğindedir ve ölmeden hemen önce söylediği son sözleri “sazımın emaneti...” olur. O sırada Almanya’da olan Neşet Ertaş

babasının son nefesinde yanında olamaz ve cenazesine yetişemez (Tokel, 2000: 162). Cenazeden sonra ancak gelebilen Ertaş'a babasının ölmeden önceki sözlerini iletirler ve bunun üzerine Ertaş bu bozlaşığı ve yine ağıt türünde olan "Uzak yoldan geldim hasretin için" türküsünü besteler.

Türkünün ana teması ölüm ve hasret olup, bu temaların yanı sıra kaybedilen kişinin insani güzellikleri vurgulanmaktadır. Neşet Ertaş'ın babası Muharrem Ertaş'ın son nefesinde tamamlayamadığı "sazımın emaneti" cümlesi, bir geleneğin devamının sürmesine işaret etmekte ve kültürel mirasın aktarımının önemine vurgu yaptığı görülmektedir. Muharrem Ertaş'tan sonra bu görevi yerine getiren Neşet Ertaş, aile içinde kültürel mirasın sürdürülmesini sağlamıştır. Bu durum, kültürel değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasının önemine ve devamına işaret etmek olarak yorumlanabilir.

3.6. Vay Vay Dünya

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Hicaz
Durak/Karar Perdesi	Re
Usûl	4/4
Ses Sahası	8 ses
Hece Sayısı	8
Söz - Müzik	Neşet Ertaş

Bugün bana bir hal oldu,

Yardan kara haber geldi,

Bu haber bağrımı deldi,

Dediler ki Melon öldü

Büyümüş gelinlik olmuş,

Hasretinden rengi solmuş,

Gizli dertten hastalanmış,

Bir de duydum Melom ölmüş

*Göz yaşı seldi dediler,
Ölürken güldü dediler,
Haberi geldi dediler,
Meloşun öldü dediler*

*İnsanoğlu hiç mi idi,
Öksüz sevmek güç mü idi,
Biz de murada erseydik,
Garip olmak suç mu idi*

Eserin makamsal yapısal analizi, hicaz makamındadır. Ritmik yapısı dört zamanlıdır ki bu Orta Anadolu müziğinde sıkça kullanılan bir ritim kalıbıdır. Eserin ses aralığı bir oktavdır ve giriş bölümü tiz bölgelerden icra edilmektedir. Söz bölümünün ezgi yapısı, saz kısmında da benzer şekilde kullanılmaktadır. Bu özellikler, eserin geleneksel Anadolu müziği tarzını yansıttığını ve bu müzik geleneğine uygun bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Türk halk şiiri ve hikayelerinde sıklıkla işlenen konulardan biri olan aşk, insan duygularının en temel ve derin bir yansımasıdır. Bu duygu, mutluluk ve mutsuzluğun en yoğun şekilde yaşandığı ve bilişsel düzlemde kutsal kabul edilen bir olgudur. Neşet Ertaş'ın eserlerinin büyük bir bölümü aşk temasına odaklanmaktadır. Genellikle aşk, seveda, gurbet, ölüm ve ayrılık gibi konuları ele alan Ertaş, çocukluk aşkına bir türkü yakacak kadar derin bir duygusal derinliğe sahip bir kişidir.

Ertaş'ın *Vay vay dünya* adlı türküsünün hikâyesi ilginçtir. Ertaş çocukluk yıllarında babası Muharrem Ertaş'la birlikte köy köy gezip düğün çaldıkları sırada, bir kızla oynarken göz göze gelir ve birbirlerine âşık olurlar. Yaşları henüz 4 – 5 civarındadır. Sonra o köyden ayrılırlar ve Ertaş bir daha o kızı hiçbir yerde göremez. İlerleyen yıllarda gittiği her yerde onu arar ama bulamaz. Aradan uzun yıllar geçmiştir ve bir gün o kızdan kara haber gelir. Bu haberin üstüne Ertaş çok duygulanır ve bir türkü besteler. Ertaş, kızın adının “M” harfi ile başladığını hatırlar fakat gerisini hatırlayamaz ve türkünün içinde geçen “Melom” ismini kıza hitaben söyler (Tokel, 2000: 157-158). Bu hikâye, Türk halk kültüründe sıkça rastlanan bir motif olan aşk ve özlem temalarını barındırmaktadır. Aşk, halk edebiyatında derin duyguların ifadesi olarak önemli bir yer tutar ve genellikle yaşanan sevgi, özlem ve ayrılık gibi deneyimlerin anlatımında kullanılmaktadır. Ayrıca, türkünün bestelenmesiyle birlikte yaşanan duygusal deneyimin sanat ara-

cılığıyla ifade edilmesi, halk kültüründe yaygın bir uygulamadır. Türküler, insanların duygusal zenginliklerini ve deneyimlerini diğerlerine aktarmasının yanı sıra, kültürel belleğin ve kimliğin korunmasında da önemli bir rol oynamaktadır.

3.7. Acem Kızı

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Acem Kürdi
Durak/Karar Perdesi	Re
Usûl	15/8
Ses Sahası	10 ses
Hece Sayısı	11
Söz	Selli Yusuf (son dörtlük hariç)
Müzik	Neşet Ertaş

Avrupa kurban olsun karakaşına

İngiliz Fransız değmez döşüne

Amerika, Belçika düşmüş peşine

Bir de Alman kurban bil Acem Kızı

Türkünün genel yapısı incelendiğinde, Acem Kürdi makamında bestelendiği görülmektedir. Ancak, eserde 15 zamanlı bir usulün tercih edilmesi geleneksel Orta Anadolu müziğinde nadir rastlanan bir ritim kalıbıdır. Bu ritim kalıbının kullanılması eserin geleneksel tarzın dışına çıktığını göstermektedir. Eserin TRT repertuvarında yer alan notasıyla Ertaş'ın çaldığı şekli birbirlerinden oldukça farklıdır. Bu durum, eserin farklı icracılar tarafından farklı yorumlandığını ve zamanla değişiklik gösterebileceğini göstermektedir.

Neşet Ertaş'ın hikâyeli türküleri içerisinde çalışmamıza eklediğimiz Acem kızı türküsünün ilginç hikâyesi, şiirin son dörtlüğüyle ilgilidir. Erol Parlak'ın yazdığı "Garip Bülbül Neşet Ertaş" kitabında ve Bayram Bilge Tokel'in yazdığı "Neşet Ertaş Kitabı"nda *Acem Kızı* türküsünün sözleri Selli Yusuf, müziği Neşet Ertaş olarak geçmekte ve şiirin üçüncü dörtlüğünün Neşet Ertaş'a ait olduğu belirtilmektedir. Fakat, Artun (2009) çalışmasında türkünün Aşık Hüseyin'e ait olduğunu ifade etmektedir (Artun, 2009: 189). Yapılan araştırmalar neticesinde şiirin kime ait olduğuyla ilgili net bir bilgi mevcut değildir. Şiirle ilgili olarak ihtilafa düşülse de bazı kaynaklarda müziğin Ertaş tarafından bestelendiği iddia edilmektedir.

Çünkü ezginin cümle yapılarına ve tavır özelliklerine bakıldığında Ertaş'ın izlerini taşıdığı görülmektedir. Bizim bu konuyla ilgili fikrimiz, sonuç ne olursa olsun, türkünün Türk Halk Müziği repertuarına kazandırılmasında ve dalga dalga Anadolu'ya yayılmasında öncünün Neşet Ertaş olmasıdır.

Bu türkünün hikayesi diğerlerinden daha farklı ve ilginçtir. Ertaş Almanya'da bir mekânda otururken uzun boylu güzel bir kız mekâna gelir. Oldukça havalı duruşuyla mekandaki herkesin ilgisini çeken bu kız Ertaş'ında da ilgisini çekmiş ve bunun üzerine hiç tanımadığı bu kızdan etkilenen Ertaş şiire son bir dördlük de kendisinin eklediğini söylemektedir. (Tokel, 2000: 185). Yukarıda detaylarıyla aktardığımız bilgiler doğrultusunda şiirin Selli Yusuf'a ait olduğu fakat sadece son dördlüğü kendisinin eklediği Ertaş'ın bizzat kendi ifadelerinde yer almaktadır.

Bu türkünün halk bilimi açısından incelenmesi, bir türkünün oluşum sürecindeki dönüşümü ve toplumsal etkileşimi göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Türkünün ortaya çıkışında etkileyici bir olayın rol oynamış olması, hikâyenin ilginçliğini artırır ve Ertaş'ın kendi deneyimlerinden esinlenerek türküye kendi dokunuşunu katması, onun kolektif bilinç etrafında şekillenen duyuş tarzını aksettirmesinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim halk şiirlerinin en temel konusu olan aşk, güzellik ve özellikle kadın gibi unsurlar halk bilimi açısından önem arz etmektedir. Bu bağlamda, türkünün oluşumunda bireysel deneyimlerin ve toplumsal etkileşimlerin varlığı bir halk edebiyatı yaratmasının temelini oluşturmaktadır.

Sonuç

En erken tarihlerden buyana Anadolu topraklarında yaşamış binlerce Ozan, Aşık, şair vs. içinde yaşadığı toplumun tarihi belgesi niteliğinde bir özellik taşımaktadırlar. Bir toplumun anlaşılmasında ve yorumlanmasında bu özelliklerden faydalanan bilim insanları, bugün ulaştıkları tarihi gerçeklere, sanatın geçerliliğine ve aydınlatıcılığına borçludur.

Halk edebiyatı ürünü olan türküler üzerinde görülen pek çok halk unsuru, toplumun aynası olan sanatçıların içinde yaşadıkları toplumu olanca samimiyetiyle yansıtmaktan kaynaklıdır. Bu bağlamda Neşet Ertaş'ın türkülerinde ve hikâyelerinde görülen durumda bu yansımanın bir sonucudur.

Sanatın her alanında olduğu gibi, müzik alanında ortaya koyulan ürünler esasen bir neden sonuç ilişkisiyle alakalı bir durumdur. Nitekim bir ürünün ortaya çıkmasındaki belirgin özellikler her zaman net olarak tespit edilemese de var olduğu bilinmekte ve tahmin edilmektedir.

Bu bağlamda inanıyoruz ki Neşet Ertaş'ın yazdığı her şiirin, ortaya çıkardığı her türkünün bir hikâyesi mevcuttur. Lakin çalışmamızda ince-

lediğimiz türküler, bizzat kendisinin anlattığı kadarıyla yetindiğimiz eserlerdir. Bu eserlere yazılı ve görsel kaynaklardan ulaşabilmemiz, Ertaş hakkında yapılan çalışmaların artmasıyla mümkün hale gelmiştir. Uzun bir süre basın ve medyanın kadrajlarından uzak olan Ertaş'ın 2000'li yıllarda Bayram Bilge Tokel'in "Neşet Ertaş Kitabı" adlı çalışması sayesinde, Ertaş hakkında bilinmeyen pek çok bilgi bugün gün yüzüne çıkmıştır. Bu bağlamda çalışmamızda; Ertaş'ın farklı kaynaklarda anlattığı bu türkülerin hikâyelerini bu çalışmada bir araya toplayarak, hikâyeleriyle birlikte içinde geçen halk unsurları tespit edilmiştir.

Ertaş, toplumsal anlamda içerisinde doğup büyüdüğü ve biz bilincine ulaştığı abdal kültürünün evrensel düzleme ulaşması yolunda sanatın yaşatıcı gücünü bir değer aktarımı olarak tüm insanlığın hizmetine sunmuştur.

Kaynakça

- Aça, M. (2006). Türk Halk Hikâyelerinde Zindan. *Zindanlar ve Mahkûmlar* içinde (ss. 199-231). İstanbul: Babil Yayınları.
- Akdağoğlu, T. (2021). *Kuzeydoğu Anadolu Âşık Havaları Üzerine Bir İnceleme (Kars, Ardahan, Artvin)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ardahan.
- Akış, S. (2024). Türk Halk Oyunlarında Taklit Unsuruna Dair Notlar. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14), 841-852
- Artun, E. (2009). Aşık Hüseyin Araştırmalarına Katkılar I -Aşık Hüseyin' den Güzellere Hikayeli Türküler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2(3-4), 187-200.
- Artun, E. (2015). *Türk Halk Edebiyatına Giriş Edebiyat Tarihi/Metinler* (10. bs.). Adana: Karahan Kitabevi.
- Bağcı, N. (2023). *Farsça Halk Hikâyesi "Emir Ersalân-ı Nâmdar"da Âşık ile Maşûk* (1. bs.). Ankara: Fenomen Yayıncılık.
- Elçin, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.
- Eroğlu, T. ve Nagihan, Ç. (2013). Neşet Ertaş'ın Şiirlerinin Halkbilimsel Açından Değerlendirilmesi (C. 1, ss. 393-402). *Uluslararası Bozkırın Tezenesi Neşet Ertaş Sempozyumu*, sunulmuş bildiri, Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Yayınları.
- Garip—Neşet Ertaş Belgeseli*. (2005). Belgesel, Kalan Müzik.
- Güven, M. (2005). *Türkiye Sahasındaki Hikâyeli Türküler Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Örnek, S. V. (2018). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I* (2. bs.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş* (C. 1). İstanbul: Demos Yayınları.
- Şayhan, F. (2021). Kültürel Belleğin Aktarımı: Âşık İsrail Uzunmaya (Seyyati) ve Halk Hikâyeciliği. *Sosyal Bilimler Işığında Doğa, İnsan, Toplum ve Kültür* içinde (1. bs., ss. 118-129). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Tanyeri, B. (2019). Vurmalı Çalgılarda Editing ve Zamanlı Tabanlı İşlemcilerin Kullanımı. *Fine Arts*, 14(2), 85-99.
- Tokel, B. B. (2000). *Neşet Ertaş Kitabı* (2. bs.). Ankara: Akçağ Basım Yayım.



BÖLÜM 8

PSİKEDELİK MÜZİK AKIMININ EVRENSEL KİMLİĞİ VE ANADOLU MÜZİĞİNDE YENİDEN ŞEKİLLENME

Mustafa OFLAZ¹

Giriş

1960'ların başından itibaren müzik türleri literatüründe adı anılmaya başlayan psikedelik kavramı, öncesinde 1930'lu yılların sonlarına doğru tıp alanında yapılan psikoaktif madde araştırmaları sonucu merkezi sinir sistemini manipüle ederek sanrılar yaratan, bilinç ve algı fonksiyonlarını değiştiren, duyuların işleyişini bozup yoğun halüsinasyon ataklarına neden olan maddelerin etkilerini tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır.

Kökene tarih öncesine dayanan psikedelikler, erken kültürler tarafından sıklıkla sosyo-kültürel bağlamda ve mistik ritüellerde kullanılmıştır. Algı mekanizmasının işleyişini değiştirerek gerçeküstü zihin deneyimleri yaşanmasına neden olan bu maddeler antik çağlarda manevi sezgileri güçlendirmek ve tanrıya ulaşmak maksatlarıyla kullanılmıştır (Nichols, 2016: 264).

1960'ların ortalarına doğru, psikedelik madde sınıfındaki LSD'nin eğlence amaçlı kullanımı Amerika ve Avrupa genelinde yaygınlık kazanarak özellikle genç nüfuslar arasında popüler bir uyarıcı madde konumuna gelmiştir. Aynı dönemlerde Amerika'da ortaya çıkan protesto gösterileri, savaş karşıtlığı ve politik buhranlar neticesinde "hippi" gençlik akımı başlamış ve özgür düşüncüyü, barışı, hoşgörüyü, sevgiyi, alternatif yaşam tarzlarını benimsemişlerdir (Çakır, 2023: 7).

Hippi hareketi Amerika'dan başlayıp Avrupa'nın büyük bir bölümüne yayılım göstermiş ve aynı görüşleri benimseyen genç kitleleri bir çatı altında toplamaya başlamıştır. Psikedelik olarak adlandırılan uyuşturucu maddelerin kullanımının da yaygın olduğu hippie kültürü, sanatta da yenilikçi akımların doğmasına öncülük etmiştir. Genç müzisyenlerin madde etkisinde yaptıkları deneysel müzik çalışmaları, zamanla evrensel boyutta bilinirlik kazanacak olan psikedelik müzik türünün ilk evrelerini oluşturmuştur.

1965-66 yılları psikedelia'nın temel dönemi ve psikedelik güncelliğin oluşturulmaya başlandığı yıllar olmuştur (Echard, 2017: 4). 1960'lı yıllar süresince Amerika'da psikoaktif maddelerin eğlence amaçlı kullanımının artış göstermesi ile psikedelik terimi, müziğin de konusu olmaya başlamıştır. LSD gibi uyuşturucu maddelerin kullanımının yaygınlaşması, Amerika'da psikedelik madde kullanımının yararları ve zararları konusunda derin fikir ayrılıkları yaşanmasına da neden olmuştur. Yaşanan görüş ayrılıkları, psikedelik müziğin toplumsal çatışmalar altyapısında ortaya çıkışını ve devamında da toplum normlarının karşısında duran bir tür oluşunu desteklemektedir (Meneer, N. 2015: 19).

1960'ın başları, batıda olduğu gibi Türkiye'de de sosyo-kültürel ve politik çalkantılar dönemine işaret etmekteydi. Bu dönemde yaşanan as-

keri darbe ve ardından gelen yeni anayasa süreci, Türk toplumunun sosyolojik ve kültürel yapısında da köklü değişikliklere neden olmuştur. Yeni anayasayla beraber toplumsal özgürlük ve demokrasi anlayışında olumlu gelişmeler yaşanmaya başlamış, bu süreç kültür ve sanat alanında da yenilikçi yaklaşımlar arayışına girilmesini kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda, körü körüne kopyalanan batı ezgilerinin yerine yerli sazların, halk türkülerinin ve batı psikedelik müziğinin de yansımalarını içeren deneysel çalışmaların çeşitlenmesi, Türk psikedelik rock, Anadolu pop, Anadolu rock gibi sentez türlerin filizlenmesini sağlamıştır (Spicer, D. 2018).

1960'lar boyunca politik protesto niteliğinde ilerleyen bu yenilikçi tür, 70'lerin başlarında yumuşamaya ve romantikleşmeye başlamıştır (Angı, Ç.E. 2013: 71). Bu dönemde batı müziğinin olduğu gibi alınması yahut Türkçe sözler yazılarak yerli versiyonlarının icra edilmesinin yanında, özgün besteler ve enstrümantal müzikler üreten müzisyenlerin varlığı da belirginleşmeye başlamıştır. Dönemin sert ve politik havası, bu yenilikçi müzikal anlayışın içinde de kendini göstermiş, sol eğilimli sanatçıların politik eleştirilerini yansıttıkları protest bir temele oturmuştur (Dorsay, 2003: 224-230-268).

1965-1980 arası müzik akımlarının deneyselliği, görsel sanatlarda da kendini göstermeye başlamıştır. Sanata tarihi boyunca resim, müzikle iç içe olmuş ve her dönem birbirleriyle etkileşim içinde olmuşlardır (Özdemir, 2011: 116). Bu dönemlerde yükselişe geçen psikedelik akım, müzikal yeniliklerin yanında albüm kapağı tasarımları, konser ve festival afişleriyle de etkisini hissettirmiştir. Psikedelik müzikteki soyut, imgesel, metaforik öğeler görsel sanatlarla desteklenerek etkisinin artmasını sağlamak amaçlanmıştır. "Tüm bu sürece müdahil olmaya çalışan müzisyenler görsel tasarım üretimlerinde isteyerek ya da istemeyerek öncü sanat akımlarından öykünerek tanıtım kampanyalarını yürütmeye çalışmışlardır" (Taş ve Güvenilir, 2023: 826).

Batı psikedelik müziğin çıkış noktasında her ne kadar madde kullanımının etkileri olduğu bilinse de Türk psikedelik müziğinde madde kullanımından ziyade psikedelik yaşam felsefesi ve hissettirdiği ruhsal dinamizm görsel ve işitsel temalarla yansıtılmaya çalışıldığı görülmüştür.

1965-1980 yıllarını kapsayan Türkiye'de yenilikçi müzik akımları dalgasının, bu süreçte Türk müziği içerisinde hızlı bir ivme yakaladığı görülmektedir. Batı müziği ve yerli müzikal öğelerin sentezlendiği türlerde birçok Türk müzisyen ve grup öne çıkmaktadır. Bu dönemler içerisinde Türk psikedelik rock, Anadolu pop, Anadolu rock türlerinin öncüleri sayılan İlhan İrem, Barış Manço, Erkin Koray, Cem Karaca, Moğollar, Kurtalan Ekspres, Bunalım, Çığırtım, Cahit Oben, Esin Afşar, Zafer Dilek, Selda Bağcan gibi isimler, bu türlerde önemli eserler vermişlerdir.

Türkiye’de ilk dönem psikedelik rock türü temsilcilerinin öncülüğünde 90’lı yıllardan günümüze yeni dönem temsilciler olarak sayılabilecek Replikas, Babazula, Ayyuka, Altın Gün, Gaye Su Akyol gibi Türkçe sözlü psikedelik rock etkileriyle müzik yapan grup ve sanatçılar türün varlığını sürdürmek adına eserler vermişlerdir.

Gün geçtikçe ana akım müzikten kopan psikedelik rock/folk ve Anadolu rock/pop türleri underground yapı içerisine sıkışıp kalmış, 2010 sonrası dönemde geniş kitleleri peşinden sürükleyen bir akım olmaktan ziyade spesifik bir türün nostaljik çılgınlıklarına dönüşmeye başlamıştır.

Psikedelik Kavramının Kökeni ve Müzikle Etkileşimi

Psikedelik kelimesinin evrensel karşılığı ‘hayal gördüren’, ‘sanrı yaratan’ manalarını taşımakla beraber, kelimenin kökeni Antik Yunan etimolojisine dayanmaktadır. Yunanca ‘ruh’ manasına gelen “psyche” ile ‘belirgin, görünür, açığa çıkan’ manalarına karşılık gelen “dêlos” kelimesinin birleşiminden ortaya çıktığı bilinen Psikedelik kavramı, psikoaktif maddelerin araştırılması sırasında ortaya atılarak “ruhun özgürleşmesi, yükselmesi, algı karmaşaları, zihin yanılımları, gerçekdışı sanrılar” gibi etkilerin tanımlanmasında sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır (Çakmak, B. 2022: 205).

Horozcu’nun tanımına göre, belirli bitki ve mantarların doğal ya da işlenmiş hallerinden elde edilen, otonom sinir sistemine temel zararlar vermeyip bağımlılık yapmayan, mistik tecrübeler ve tıbbi amaçlar için kullanılan, kullanan kişilerin algı ve düşünce yapısında duygu durum değişikliğine sebep olan, bazen de fiziksel duruşta değişiklikler meydana getiren maddeler psikedelik olarak adlandırılmaktadır (Horozcu, 2013: 143).

Halüsinasyona sebep olan farklı yapılardaki uyuşturucu maddelerin kullanımı sonucunda ortaya çıkan sanrı ve hayal görme, algı bozukluğu, aşırı odaklanma, duyusal çarpıklık, zihin manipülasyonu hallerini tanımlayan psikedelik yahut diğer ismiyle saykedelik kelimesi, ilk olarak Humphry Osmond tarafından “zihin tezahürü” manasında kullanmıştır (Masters ve Houston, 1966: 2). Bu maddelerin yarattığı gerçeküstü hayal dünyasının etkisinde ortaya çıkan sanatsal yaratımlar da psikedelik kavramının tezahürü olarak değerlendirilmektedir.

Psikedelikler, tarihte bilinen en eski psikofarmakolojik madde sınıfında sayılmaktadır. Psikedelik etkiye sahip uyarıcıların kullanımının çok eski tarihlere ve farklı kültürden topluluklara dayandığı bilinmektedir. Eski Aztek toplumunda “teonanacatl” olarak adlandırılan ve “tanrının eti” manasına gelen psilosibin mantarları şifacılıkta ve çeşitli dini ritüellerde kullanılmıştır (Nichols ve Barker, 2016: 268). Şaman inancına sahip toplumlarda ise şamanik törenler sırasında ruhlarla iletişim kurmak, mistik deneyimler yaşayabilmek için kutsal kabul edilen psikedelik maddeler kullanılmıştır.

Şaman ritüellerinde kullanılan en önemli ve en yaygın psikedelik içecek ayahuascadır (Karakapıcı ve Demir, 2022: 98). Ayahuasca asması olarak da bilinen bitki, Amazon yağmur ormanlarında yaygın olarak bulunmakta ve halüsinojenik bileşikler barındırmasıyla manevi rehberlik, ruhların yardımını alma, kötü ruhlardan korunma, kehanet ve büyü ritüelleri, hastalıkları iyileştirme gibi alanlarda bölgenin yerlileri tarafından yüzyıllardır tüketilmektedir (Şahin, 2021: 237-238). Ayahuasca'nın, yerlilerin günlük yaşamının her alanında bulunduğunu söylemek mümkündür. Amazon yerlilerinin yaşamlarında böylesine yer edinen ve önem arz eden bitkisel karışımları ve kullanım yollarını nasıl keşfettikleri ise bilinmemektedir. Deneme yanılma yoluyla nesilden nesile aktarılmış olabileceği düşünülürken, yerli halk bu durumu ilahi bir kuvvetin müdahalesi olarak açıklamaktadır (Şahin, 2021: 242).

Bilinen en eski psikedeliklerden olan peyote, Meksika'nın kurak bölgelerinde yetişen ve alkalooid içeren bir kaktüs türüdür. Yapısındaki etken madde olan "meskalin", duygu durum değişikliğine neden olan temel maddedir. Meksika'nın yanı sıra Hindistan'da da yetişen ve "soma" olarak adlandırılan sihirli mantarlar ise sıklıkla kullanılan psikedelik türlerindedir. İçeriğinde bulunan "psilosibin" etken maddesi sayesinde sarhoşluk hissi yaratmaktadır. Bu mantarlar güçlü psikedelik etkileri nedeniyle yerli halklar tarafından tanrısallıkla bağdaştırılmıştır. Tahıllardan elde edilen bir diğer psikedelik madde ise LSD etken maddesidir. Psikedelik araştırmaların öncülerinden olan Dr. Albert Hoffman tarafından LSD'nin bilinç değiştirici etkileri gözlemlenmiş ve meskalininden 4000 kat daha etkili olduğu ortaya çıkarılmıştır. Çok küçük dozajlarda bile yoğun etki göstermesinin yanında en güvenilir psikedelik ilaç olarak görülmeye başlanmıştır (Horozcu, 2013: 143-144).

"LSD ilk olarak 1938'de sentezlenmiş, psikoaktif özellikleri ise 1943'te keşfedilmiştir." (Liechti, 2017: 2114). Psikedelik maddeler, psikolojik iyileşme ve ruhsal aydınlanma gerekçeleriyle kullanılmaya başlanırsa da yaratıcılığı geliştirdiği yönünde görüşler de belirtilmiştir (Çakmak, B. 2022: 205). "Yapılan çalışmalarda ve Psychedelic Explorer's Guide'da önerilen şekliyle düşük ve orta dozlarda LSD'nin yaratıcılığı artırabileceği kanısına varılmıştır" (Rhead, 2014: 348).

LSD gibi psychedelic ilaçlar 1950'ler ve 1960'darda psikoterapiye yardımcı olmak amacıyla kullanılmış ve yapılan gözlemler sonucunda duygusal tepkimeleri artırdığı bildirilmiştir. Müzik ise, her zaman duyguları harekete geçirmek için etkili bir araç olmuştur ve psikedelik destekli psikoterapide önemli bir unsur olarak kabul edilmiştir (Kaelen, Barret, Roseman, Lorenz, Family, Bolstridge, Curran, Feilding, Nutt, Carhart-Harris, 2015: 3607).

Psikedelik destekli psikoterapi yöntemlerinde müziğin önemi ve kullanımına dair fikirler tartışılmıştır (Kaelen, Barret, Roseman, Lorenz, Family, Bolstridge, Curran, Feilding, Nutt, Carhart-Harris, 2015: 3612). Yapılan deney, gözlem ve incelemelerin sonuçları; LSD ve benzeri psikedelik madde kullanımlarının müzikle beraber uyarılan duygularda artışa neden olabileceği ve müzikle etkileşiminde psikedelik maddelerin aşkınlık duygularını geliştirebileceği varsayımını güçlendirmiştir. Buna bağlı olarak müzik etkileşimiyle psikedelik madde kullanımı ruhsal boyuttaki deneyimlerin, manevi zirvelerin ve duygusal aşkınlık noktalarının gücünü artırabileceği düşünülmektedir. Yeterli gözlem ve doğru orantılı olarak psikoterapide daha fazla fayda sağlayabilecek etkilerin ortaya çıkması durumunda müziğin psikedelik destekli tedavide önemli bir unsur olacağı görüşlerine ulaşılmıştır.

Psikedelikler üzerine yapılan araştırmaların az oluşu bilimsel ilgi eksikliğinden değil, 1960 ve 1970 yılları arası özellikle Amerika'da yaşanmış olan siyasi gelişmelerin ve yasakların bir sonucu olarak görülmektedir. 1960'larda ortaya çıkan hippie gençlik hareketinin etkisiyle üniversite öğrencileri başta olmak üzere genç nüfusun çoğunluğunda LSD ve benzer psikedeliklerin kullanımı yaygınlaşmış, savaş karşıtı tutumlar, toplumsal normları reddetme, bohem yaşam tarzını benimseme gibi eğilimler artış göstermiştir. Bunun sonucunda siyasi yetkililer ve ana akım kültür tarafından bu eğilimlerin uyuşturucu kullanımı kaynaklı olduğu ve genç zihinleri saptıracağı düşüncesi ağırlık kazanmıştır (Nichols, 2016: 267).

Madde kullanımına caydırıcılık maksatlı çeşitli yasaklar uygulanmasına rağmen, LSD'nin yaratıcı fonksiyonları aktif hale getirdiğine olan inanç sebebiyle kullanım oranı yükselmeye devam etmiştir (Liechti, 2017: 2114). Böylece Amerika'da 1960 ve 70'ler boyunca baskın siyasi ortam ve toplumsal normlar, Vietnam Savaşı'nın da etkisiyle karşı kültür hareketlerini başlatmıştır. Üniversite gençleri arasında yaygınlaşan bu karşı kültür grupları, toplumsal sistemleşmeyi ve geleneksel kültürün düşünce yapısını reddederek kendilerinin ortaya koyduğu alternatif fikirleri, kültürel arayışları ve yaşam tarzlarını benimsemişlerdir (Çakır, 2023: 7-8)

1950'li yıllarından itibaren 70'li yılların sonuna kadar müzik, yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmelerin sonucu olarak bir karşı tavır ve protesto aracı olarak kullanılmaya başlamıştır (Mucu, 2013: 38). Farklı düşüncelere ve arayışlara sahip birçok insanın ortak bir noktada ve davranışlar temelinde buluşmasını sağlayan müzik, evrensel boyuta ulaşacak protest akımların da temel dinamiğini oluşturduğu bilinmektedir. 1960'lardan itibaren LSD kullanımının da etkisiyle beraber yaygınlaşmaya başladığı görülen karşı görüş hareketlerinin ve buna bağlı olarak psikedelik akımların kültür ve sanat alanlarında, özellikle de müzikte yeni fikirlerin, türlerin ortaya çıkmasına olanak sağladığı anlaşılmaktadır.

Araştırmalar, gözlemler ve yapılan çalışmaların ortaya konması neticesinde LSD'nin yaratıcılığı geliştirdiği, duygusal tepkimelerde olumlu sonuçlara sebep olduğu bilinmekle beraber, sunduğu gerçekdışı algı deneyimlerinin kullananlara farklı bilinç durumları yaşattığı görülmüştür. LSD ve benzeri psikedelik madde kullanıcılarının, maddelerin halüsinojen etkilerinin devamı sırasında, zihin yapılarında ve algı mekanizmalarında yaşadıkları değişimleri müziğe aktarmaları ile psikedelik müzik türünün varlığı belirginlik kazanmaya başlamıştır.

Psikedelik Müziğin Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Evrimi

Başta LSD olmak üzere, zihin karmaşası, algı bulanıklığı ve sanrı yaratan psikedelik maddelerin kullanımının yaygınlaşması, adını doğrudan bu kavramdan alan psikedelik sanat akımlarının da ortaya çıkmasına neden olmaya başlamıştır. Psikedelik sanat, LSD tipi uyuşturucuların ve ilgili maddelerin tüketilmesi bağlamında ortaya konan sanat eseri olarak tanımlanabilir. (Krippner, 2016)

Düşük dozlarda kullanılan psikedelik maddelerin duygusal mekanizmaları çarpıtmasıyla, renk algısının keskin değişimlere uğraması, yüzeylerin eğilip bükülmesi, gerçeklikten kopma, işitsel sanrılar gibi dışavurumların beraberinde ortaya çıkan sanat eserleri, gerçekdışı zihin tezahürlerinin birer yansıması olarak kabul gören ve hızla yayılan akımlara dönüşme eğilimine girmiştir. Halüsinojen maddelerin tanımlanması bakımından psikedelik kavramını ilk kullanan isim Humphry Osmond olarak kayıtlara geçmişse de psikedelik sanat akımlarını çatısı altında toplayan psikedelia terimi, Aldous Huxley'nin "Doors of Perception" kitabı ve "turn on, tune in, drop out" sloganıyla tanınan karşıt kültür ikonu Timothy Leary sonrasında popülerlik kazanmaya başlamıştır (10 Maddede Zihinsel Gösteri: Psikedelia Akımı, 2017).

1960'ların gençlik hareketlerinin kendilerinden önceki muhafazakar adetleri reddetmesi, savaş karşıtlığı, nükleer silahların yaygınlaşmasına muhalefet, LSD gibi psikedelik maddelerin yoğun kullanımı, kültürel yeniliklerin yanı sıra sanatta da yenilikçi akımların ortaya çıkmasını teşvik edici etkenler olmuştur (Organ, 2018: 156). Resimden edebiyata, sinemadan dansa sanatın birden çok alanında karşılık bulan psikedelia kavramı, 1980'lerin sonlarına kadar en fazla müziğin içerisinde yer bulmuş, evrensellik kazanmış, kendi içerisinde çeşitli türlere ayrılmış ve her bir tür kendi dinleyicisini yaratabilecek müzikal zenginliğe erişme noktasına gelmiştir.

Müziğin yüzyıllar boyunca psikedelik törenlerin bir parçası olarak kullanıldığı ve psikedelik maddelerin müziğe verilen duygusal tepkiyi artırabileceği bulgusu bilinmektedir. Bu durum neticesinde, müziğin psikedelik ilaçların etkisi altında yoğunlaşan bir nitelik ve önem kazanabileceği

ve bu etkinin müzik terapisi gibi terapötik amaçlar için kullanılabilceği öne sürülmektedir. Bu bağlamda, psikedelik maddelerle etkileşim içerisine giren müziğin, kültürel olarak da yeni keşiflerin önünü açtığını söylemek mümkün olabilmektedir.

Psikedelik müzik, yalnızca uyarıcı madde kullanımlarının sonucunda ortaya çıkan bir müzik türü değil, doğduğu coğrafyanın sosyo-kültürel ve siyasi dalgalanmalarının da yansıması olarak kabul edilmektedir. Ortaya çıktığı dönemin karşı kültür hareketleri ve buna bağlı alt kültür oluşumları, psikedelik müziği bir direniş biçimi haline getirmiştir. Psikedelik maddelerin zihinde yarattığı özgürlük algısı, sanatsal özgürlüğün de öncüsü olmaya başlamış, serbest çağrışım ve özgür ifade biçimi psikedelik müziğin içinde yol bularak gençlik kültürünün ve alternatif düşünce yapılarının önünü açmıştır. Aynı zamanda politik eleştiri yöntemi ve aktivizmin teşviki yönünden psikedelik müziğin hızlı bir yayılım göstererek evrensel özellikler gösterdiği gözlemlenmiştir.

Soğuk savaş döneminin ardından Amerika hükümeti siyasi ve toplumsal cezalandırmalarla halk üzerinde korku iklimi yaratmış, bunun sonucunda halk, hükümeti ve politikalarını eleştirmekten korkar duruma gelmiştir. Savaş sonrası oluşan ekonomik refahın ve rahatlamının da etkisiyle Amerikan halkı tüketime yönelerek, daha çok uyumcu bir politikayı tercih etme yolunu seçmiştir. “Amerikan Rüyası” olarak da tabir edilen bu dönemde halkın itaatkar tavrı, ağırlıklı olarak edebiyat olmak üzere sanat camiasını harekete geçirmiş ve toplumun içinde bulunduğu duruma karşı duruş sergilemelerine sebep olmuştur. Ortaya çıkan bu karşı duruş, varlığını edebiyat ve sanatta sansür karşıtı üretimlerle ve alternatif yaşam tarzı seçimleriyle belli etmeye başlamıştır. 1914-1920 yılları arasında doğmuş olan ve dönemin buhranlarına karşı duruş sergileyen bu kuşak, Beat kuşağı olarak adlandırılmıştır. Beat kuşağı, edebiyatta, müzikte, yaşam düzenlerinde Amerikan değerlerinden uzak ve genellikle gettolarda, sefalet içinde yaşamayı tercih etmiş özgün bir topluluk olmuştur. Prothero’ya göre Beatler, manevi protesto peşindeki edebi mucitler, tarihçi Allen Matusow’a göre ise hippie hareketinin öncüleri sayılmışlardır. 1960’ların Hippi Hareketi’ne öncülük eden Beat Hareketi, kültürel ve sanatsal alanlarda yarattığı etkilerle, edebiyat ve müziğe sunduğu yenilikçi katkılarla nesiller boyu var olmaya devam etmiştir (Çakır, 2023: 13-14).

Sosyal ve kültürel değişimlerin bir yansıması olarak da ifade edilen psikedelik müzik, savaş karşıtlığı, ırk eşitliği gibi konuların mücadelesini veren gençlik hareketlerinin sığınabileceği bir platform olmuştur. Bu hareketlerin başında Amerika’da ortaya çıkan Hippi gençlik hareketi gelmektedir. Vietnam savaşı başta olmak üzere, ırkçılığa ve emperyalizme karşı protestolarda, üniversite kampüs toplantılarında, eylemlerde yeni söylemler içeren şarkılar söylemeye başlayan Bob Dylan, Phil Ochs, Joan Baez

gibi sanatçılar muhalif kitlede karşılık bulmuş ve protest müziğin popülerleşmesine öncülük etmişlerdir (Çakır, 2023: 20).

1960 sonrası Amerika'nın Vietnam savaşına katılmasını protesto eden ve savaş karşıtı duruş sergileyen Amerikan gençleri, bu direnişleri sonucu Hippi karşı kültür hareketinin temellerini atmaya başlamışlardır. Hippiler, geleneksel toplum normlarını reddetme eğiliminde olmuş, tüketim çılgınlığı içerisinde daha fazla satın alma dürtüsünü benimseyen halkı ve buna sebep olan kapitalizm güçlerini kınamışlardır (Howard, 2011: 50). Amerika'da başlayıp Avrupa'ya yayılan bu direniş hareketi, anti-kapitalizm, savaş karşıtlığı ve özgür yaşam çerçevesinde bütünleşerek, dünyanın farklı yerlerinde aynı arayışa sahip gençleri bir araya getirmenin önünü açmıştır. Tüm bu muhalif hareketler, muhalif sanatların, sanatçıların ve dolayısıyla sanat eserlerinin de öne çıkmasını sağladığı görülmüştür. Özellikle müzikte görülen muhalif ve yenilikçi akımlar, şarkı sözlerindeki vuruculukla, yeni söylemlerle, alışılmışın dışında ve kural gözetmeyen düzenlemelerle ve psikedelik madde etkilerini yansıtan tarzlarla kendini göstermeye başladığı bilinmektedir.

Özgürlük, keyif, başkaldırı göstergesi olarak uyuşturucunun çeşitli türleri hippilerin günlük hayatlarının rutinlerinden biri haline gelmiş; psikedelik uyanışlar, meditasyon, ruhani yolculuklar ve manevi derinlik yakalamak için bunları kullandıklarını belirtmişlerdir. Zaman algısını zayıflatması, yaratıcılığı arttırması, haz duygusunu açığa çıkarması sebebiyle uyuşturucular çok sayıda hippie tarafından kullanılmıştır. Willis'e göre uyuşturucu; müziğin anlaşılmasına ve kavranmasına yardımcı olmakta, bu sebeple hippiler arasında gerek müzik üretiminde gerekse tüketiminde kullanımı tercih edilmektedir. (Çakır, 2023: 23)

Karşı kültür olarak hippiliğin ana akım kültür metalarına alternatif oluşturmaya başlaması, kendi müzik algısını ve yorumlamalarını yaratan bir topluluğun da gelişim aşamalarını başlatmıştır. Madde kullanımının etkileriyle yapılan müzikal deneyimler, psikedelik müzik kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Köklerini, atası Blues'tan alan Rock müzik, psikedelik müziğin de köklerini aldığı kaynak olmuştur. Çeşitli deneysel ezgiler, mistisizm ve spiritüalizmin doruğunda şarkı sözleri ve ruhani tınıları zihnin karmaşasıyla birleştiren enstrümanların kullanımı psikedelik rock ve progresif rock türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Müzik, hippilerin iç görülerine esin kaynağı ve onların yayılmasına en büyük araç olmasının yanı sıra beden, duygu ve hayal bütünlüğünü en iyi şekilde yansıtan alan olmuştur. Folkten protest şarkılara, progresif rock'tan saykodeliğe geçişin öznesi olan hippie kuşağı; geçmişlerinden aldıkları müzik mirasını geliştirip dönüştürerek yepyeni tarzların, şarkıların, bestelerin ve yorumların çıkmasına katkıda bulunmuşlardır. (Çakır, 2023: 25)

Psikedelik Rock, türünün ilk örneklerini 1960 yıllarında Amerika ve İngiltere’de vermeye başlamıştır. Bu dönemde İngiltere’de ortaya çıkan türler daha çok pop, folk, blues ve caz temelli müziklerin deneysel harmanlarından oluşmaktaydı. Aynı yıllarda Amerika’da psikedelik rock’un ilk örnekleri olarak kabul edilen çalışmaları, Jefferson Airplane grubu “White Rabbit” ve “Somebody To Love” adlı şarkılarıyla ortaya konduğu bilinmektedir. Ardından The Doors, Byrds, Jimi Hendrix, Grateful Dead gibi bilinirliği evrensel boyuta ulaşacak gruplar psikedelik rock türlerinin örneklerini vermeye başlamışlardır.

Amerika ile aynı dönemde psikedelik müzik örneklerinin görülmeye başlandığı İngiltere’de ise The Animals, Yardbirds, Hawkwind, The Beatles, Pink Floyd gibi öncü gruplar bu türün örneklerini vermeye başladılar.

Rock temelli psikedelik müziğin kökeni batı armonilerine dayansa da içerisinde farklı doğu kültürlerini yansıtan etnik müzikal tınılara sıklıkla rastlanmaktadır. Blues ve folk ezgileri üzerine akustik enstrümanların varlığını koruyarak çeşitli stüdyo efektleri, elektronik ritim ve sentezleyiciler, Hint etnik çalgıları gibi çeşitli doğu enstrümanlarının mistik tınlarının eklenmesiyle harmanlanan türde, psikedelik maddelerin etkilerine benzer soyut, zihin ötesi, boyutsuz ve gerçekdışı ruh hallerinin tezahürü yapılmaya çalışılır. Benzer şekilde şarkı sözlerinde de sıklıkla doğadan, mistisizmden, evrensel barıştan, özgürlükten, sanrılarından, bilindik zaman-mekan algısının dışında kalan kavramlardan bahsedilmektedir. Hippi kültürünün temel yaşam dinamiklerini ve felsefesini de kapsayan bu kavramlar, kültür içerisindeki halisünatif madde kullanımının psikedelik müziğin dinamiklerine de doğrudan etki ettiği düşüncesini desteklemektedir.

Psikedelik müziğin Amerika ve İngiltere’den sonra dünya genelinde yayılım gösteren özgürlük hareketlerinin de etkisiyle evrensel bir akıma dönüşmesi ve dünya genelinde birçok ülkede giderek popülerlik kazanmaya başlaması, aynı temelde farklı türlerin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Psikedelik folk, psikedelik pop, psikedelik indie, psikedelik soul, neo-psikedelia, psytrance yahut psikedelik müzik akımının Anadolu müziğinde karşılık bulan isimleriyle Anadolu pop ya da Anadolu rock gibi müzik türleri, etkiledikleri toplumlardaki sosyal ve kültürel yapı, dünya genelindeki önemli olaylar, yeni akımların ortaya çıkması gibi nedenlerde farklılıklar gösterse de temelde dinleyiciye aktarılmak istenen hissiyat çok fazla değişim göstermemiştir.

Türkiye’nin Sentez Müziği: Psikedelik Rock ve Anadolu Pop

1960’lardan 1970’lerin sonlarına kadar, Amerika ve Avrupa başta olmak üzere neredeyse bütün dünya derin bir hareketliliğin, sosyo-kültürel ve politik dalgalanmaların tam ortasındaydı. 1960’ın başlarından itibaren

Amerika’da başlayan kültürel ve politik çalkalanmaların Avrupa’ya yayılarak çeşitli gençlik hareketlerini, örgütlenmeleri ortaya çıkarmasıyla, direnişler ve köklü değişimler küreselleşerek toplumların alışkanlıklarını değiştirmeye başlamaktaydı.

Avrupa’yı sarmalayan sosyo-kültürel ve politik hareketlilik, Anadolu topraklarında da etkilerini göstermeye başlamış ve Türkiye için de hararetli yılların başlangıcı olmuştur. 1960’ta Türkiye tarihinin ilk darbesi gerçekleşmiş, sonrasında cumhurbaşkanı, başbakan ve hükümet üyelerinin de aralarında bulunduğu üst düzey kamu görevlileri tutuklanmıştır. Sonrasında 1961 anayasasıyla beraber gelişen olaylar Türkiye’de kültürel yapının tazelenme aşamasının başlangıcı olmuştur.

İlginçtir ki, 1961 yılında askeri denetim kaldırılarak parlamenter sistem koalisyon hükümetiyle yeniden hayata geçirildikten sonra, çıkarılan yeni anayasa, önceki anayasaya göre sosyal haklar, bireysel özgürlükler ve demokrasi açısından çok daha yüksek standartlara sahip olmuştur.

1960’lar Türkiye’inde yaşanan olayların etkileri yalnızca siyasi alanda değişime neden olmamış, sanat anlayışında da modern ve yenilikçi bakış açıları gelişmeye başlamıştır. Böylesine baskın bir gündemin kültür ve sanat hayatının diğer kollarında olduğu gibi müziği de etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. (Çakır, 2023: 78)

1960’larda Türk popüler müziğinde batı etkileri görülmekteydi. Bu dönemde çoğunlukla aranjman olarak adlandırılan, batı eserlerinin Türkçe sözlerle icra edilmesi sıkça rastlanan bir durum olmuştur. Psikodelik müziğin Türkiye’ye giriş yapmasından önce ise caz ve rock and roll türlerinin önemli örnekleri bulunmaktaydı. Anadolu pop müziğinin ilk olarak rock’n roll türünün Türkiye’ye girmesi sonucu ortaya çıktığı ifade edilebilir. Batı rock’n roll müziği çalan müzisyenlerin Anadolu türkülerinden etkilenmeleri ile birlikte rock’n roll ve Anadolu halk müziğinin sentezlenmeye başladığı bir müzikal anlayış doğmuştur. (Gültekin, 2019: 37)

Dönem itibarıyla artan sosyalist başkaldırının yanı sıra karşı kültür unsuru olan Amerikalı ve Avrupalı hippiler de kapitalizmden kaçarak doğuya, Asya’ya ve bu toprakların yaşam dinamiklerine sığınmıştır. Türkiye’deki gençlik, elindeki değerlerin tam da batının hippileri tarafından öykünülen nitelikte olmasının verdiği derinlikle müziklerinde Anadolu kültürünün öğelerini kullanmakta gecikmemişlerdir. (Çakır, 2023: 78) Gültekin’e göre ise Türk psikodelik müziği, küresel kültürler boyutunda kendi sahnesini yaratmıştır ve bunun bir sonucu olarak da birden fazla türü tek bir etiket altında sınıflandıran dünya müziğinin çok daha ötesinde görülmüştür (Gültekin, 2019: 25).

Türk popüler müziğinde tekdüze batı düzenlemeleri 1992 yılına kadar devam ederken, Anadolu ezgilerine ve Türk halk türkülerine ilginin artması sebebiyle yeni bir dönemin kapılarının aralanmaya başladığı görülmektedir. Caz türünü batı dillerinde seslendirmesiyle tanınan Tülay German da bu büyüye kapılarak Anadolu ezgileri üzerine çalışmalar yapmış ve 1994 yılında batı sazlarıyla düzenlenen “Burçak Tarlası” türküsünü katıldığı Balkan Melodileri Festivali’nde seslendirmiştir. “Burçak Tarlası” çok beğenilmiş ve festivalden ödülle dönmüştür. Daha sonra 45’lik olarak basılan parça kendi ülkesinde de oldukça sevilmiş ve çok satış rekorları kırmıştır. Kazanılan bu uluslararası başarı sayesinde Anadolu ezgileri ülke sınırları dışına taşınarak kalmayıp, Türk müziğindeki değişimin öncüsü kabul edilen ilk eser olma niteliğini de taşımaktadır.

Tülay German’ın uluslararası başarısı sonrası 1960’ların ortalarından itibaren modernlik algısının kapılarını aralayan Türk popüler müziğinde yeni arayışların hız kazanmaya başladığı bilinmektedir. Bu dönemde Anadolu ezgilerine teşvik amacıyla batı sazları ve armonisiyle düzenlenen eserler, Altın Mikrofon adında ülke genelinde bir yarışmada seslendirilmeye başlamıştır. Halk ezgilerinin batılı tarzda yorumlanmasını amaçlayan bu yarışma 1965-1979 yılları arasında farklı organizasyonlar aracılığıyla toplam altı kez yapılmıştır. Yarışma, birçok genç müzisyene kendilerini tanıtmaya ve yorumlarını sergileme şansı vermiş ve ödül olarak ise finale kalan isimlerin şarkılarının kaydedilmesini vadetmiştir. Bu aynı zamanda sanatçı ve grupların Türk popüler müzik sahnesinde isim kazanması için de büyük bir fırsat olmuştur.

Yarışma neticesinde Barış Manço, Cem Karaca ve Apaşlar, Erkin Korum, Moğollar, Edip Akbayram, Erol Büyükburç, Mavi Işıklar, Siluetler, Sis Beşlisi, Haramiler, TPAO Batman Orkestrası gibi daha sonrasında Türkçe psikedelik rock, Anadolu pop, Anadolu rock türlerinin öncüleri olacak, ulusal ve uluslararası tanınırlığı yakalayacak birçok müzisyen ve grup finale kalarak isimlerini duyurmayı başarmışlardır.

Türk müziğinde yakalanan batılı sound ve Anadolu ezgileri harmanı 1960’ların sonları ve 1970’lerin ilk yıllarında yeni isimlerle beraber çeşitlenmeye başladığı görülmektedir. Bu yıllar, Türk psikedelik rock’ın ilk örneklerinin kendini gösterdiği yıllar olmuştur.

Hippi hareketinin Türkiye’yi de etkisi altına almasının ardından, Amerika ve İngiltere’de ortaya çıkan psikedelik müzik akımının yansımaları, Türk popüler müziğinin içerisinde de yer bulmaya başladığı bilinmektedir. Hippi hareketinin düşünce yapısını ortaya koyan savaş karşıtlığı, ırk eşitliği, fıkırsel ve bedensel özgürlük, sevgi, doğayla bütünleşme, psikedelik madde kullanımı gibi durumların birçoğu Türkiye’de benimsense de madde kullanımı Amerika ve Avrupa’da olduğu kadar yaygınlaşmamıştır.

Bunun yanında, batı psikedelik müziğinin yapısal bütünlüğü korunmakla beraber yerli enstrümanlar ve Türk makam sistemleri de müzikal yapı içerisinde kullanılmaya başlanmış, böylelikle Turkish psychedelia/Türk psikedelia'sı olarak adlandırılacak müzik türü ortaya çıkmıştır.

Psikedelik müzik, Anadolu popunun keşfedilmeye başlamasıyla beraber batı dünyasının vermiş olduğu bir terimdir. Türk psikedelik rock'u ve Anadolu pop müziği 80'li yıllarda popçülüğünü yitirmeye başlasa da Türk müzik sahnesi içerisinde her zaman bilinen ve hatırlanan bir müzik türü olmuştur (Gültekin, 2019: 25,31)

Müzikal Temalar

Türk psikedelik müziği yapısal olarak batı armonileri barındırmakla beraber altyapısında elektrik gitarlar, bas gitar, davul, perküsyonlar ve tuşlu çalgılar bulundurmaktadır. Batı psikedelia'sında olduğu gibi psikedelik maddelerin etkilerini hissettiren temalar kullanılmıştır. Türün bu hali batıda olduğu gibi psikedelik/psychedelic rock olarak ifade edilmeye başlamıştır. Altyapıda karmaşık elektrik gitar arpej ve soloları, yoğun armonik bas yürüyüşleri, moog ve benzeri analog synthesizer'lar, dijital ses efektleri, uzun intro'lar, çok sesli vokal pasajları dikkat çekmektedir.

Türk psikedelik rock müziğindeki imgesel yapı, yalnızca melodik öğelerde değil, dönemin şarkı sözlerinde de kendini göstermektedir. Hippi kültürünün etki çerçevesi ve batı psikedelia'sının tematik kavramlarının yansımaları, Türkçe sözlü psikedelik rock'ta da sıklıkla kullanılmıştır. Evrensel akımların etkileri neticesinde, sevgi, barış, doğayla bütünleşme ve benzeri temalar şarkı sözlerinde aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra daha soyut kavramlar ve mistik imgelerle psikedelik dünyanın metaforları, özgür alternatif dünya düşünceleri, psikedelik madde etkilerini yansıtan sembolik bir dille ifade edilmeye çalışılarak, dinleyicide hayal dünyasının sınırlarını zorlayan, zihninde derin anlam yolculuklarını tetikleyen etkiler bırakması amaçlandığı düşünülmektedir.

Psikedelik müziğin batıdaki soundunu oluşturan rock türü, hippie kültürüyle iç içe kabul edilmekteydi. Hippilerin batı kapitalizmine başkaldırarak Türkiye'nin de içinde bulunduğu Asya topraklarına doğru ilerlemeye başlaması, doğu mistisizmine, müzikal yapılarına ilgi duyması, doğu enstrümanlarının cazibesine kapılmaları neticesinde psikedelik rock temelleri, Anadolu türküleri ve sazlarıyla buluşmuştur. Barış Manço, Cem Karaca, Erkin Koray, Moğollar, Edip Akbayram, Kurtalan Ekspres gibi isimler bu anlamda ürün çıkarmış önemli müzisyenlerin başında gelmişlerdir. (Çakır, 2023: 79)

Psikedelik müziğin Türkiye'de Anadolu sazlarıyla ve ezgileriyle buluşmasının ardından iki farklı kültürün harmanlanmasıyla ortaya çıkan

eserler ve icra türleri, Anadolu pop ve Anadolu rock olarak anılmaya başlanan alt türlerin oluşmasını sağlamıştır. Genel olarak batı armonileri ve sazları üzerine doğu perküsyonları, akustik ve elektro bağlama, doğu nefeslileri, ut, cura, yaylı tambur, divan bağlama gibi enstümanların eklenmesiyle karakteristik bir hal almıştır. Anadolu pop tabiri, Moğolların 1971 yılında çıkardıkları albüme bu ismi vermesiyle popülerlik kazanmış 1980'lerden itibaren gitar müziğinin ağırlık kazanmasıyla birlikte de Anadolu rock olarak telaffuz edilmeye başlamıştır.

Türk psikedelik rock denildiğinde bu türde örnekler vermiş çok önemli ve tanınırlığı uluslararası boyuta ulaşmayı başarmış müzisyen ve grupların yanında ayrı bir parantez açılması gereken bir diğer isim de İlhan İrem olmuştur. İlhan İrem Türk psikedelik müziğini özelliklerini yansıtmak bakımından önemli bir yere sahiptir. İlhan İrem'in müziğini döneminin diğer başarılı isimlerinden ayıran en önemli faktörlerin başında, ruh sağlığı terapilerinde hastalara tedavi amaçlı olarak dinletilmesi ve olumlu sonuçların alındığına dair dilden dile dolaşan söylentilere sebep olan berrak, hüzünlü ve büyüleyici nitelikteki ses yapısı ve okuma tekniği gelmektedir.

İlhan İrem'in müziği daha çok batı tarzı pop-rock olarak değerlendirilse de Türkçe sözlü psikedelik rock'ın en spesifik temsilcilerindedir. Müziğindeki temalar belirgin bir şekilde hissedilmekte, özgün ve benzersiz tarzı derin anlamlar içermektedir. Sesinin ipekliğiyle bütünleşen beste yapıları ve şarkı sözleriyle zaman-mekan algısının dışına çıkan, metaforik ve sembolik imgeleri sıkça kullanan dinleyiciyi içsel yolculuklara çıkaran bir tarza sahiptir. Albümleri içerisindeki birçok şarkıda kullandığı enstrümantal zenginlik, senfonik armoniler, ses efektleri, alışılmadık dışında ritimler, monologlar, mistik öğeler, spiritüel tınılar, gizem yaratan vokaller, psikedelik müzik kültürünün en belirgin temalarını oluşturmaktadır.

İlhan İrem'in yaşam tarzının ve hayat felsefesinin müziğiyle paralel ilerlemekte olduğu dinleyicileri tarafından da bilinmektedir. Manevi ve mistik dünyaya olan ilgisi, bakış açısının ruhani taraflarını ortaya çıkarmakta ve bu içsel ruh yolculuklarını derin imgelerle müziğine yansıtmaktadır. Şarkı sözleri ve şiirlerindeki sevgi, aşk, varoluşsal sorgu, evrenin farklı boyutları, ruhani arayış, gizli mesajlar gibi kavram ve temaları aktarma biçimi, onu Türk psikedelik rock tarihinin en özgün ismi yapmaktadır.

Müzikal ürünlerinin dışında kendine has felsefi bakış açıları ve söylem biçimleri yaratarak farklılaşan ve bu felsefeyi milyonlarla paylaşan bir müzisyen olan İlhan İrem'in, sadece müziğiyle değil, yazın dünyası ve resim sanatına yönelik üretimleri ile de özel bir duruşu olduğu bilinmektedir.

İlhan İrem deyince akla "Işık ve Sevgiyle" felsefesi de gelmektedir. Ruhani bakış açısını, Mistik düşünce yapısı ve eserlerinin felsefi çatısını

oluşturan “Işık ve Sevgiyle” felsefesi, İlhan İrem’in sadık dinleyici kitleyle arasında imgesel bir şifre niteliği taşımaktadır.

Yaşanan dönemsel etkilerin sonucunda Türk psikedelik müziği, kendi dinleyici kitlesini ve yaşam felsefesini oluşturmayı ve sürdürülebilmeyi başarabilmiştir. 1960’ın sonlarından 1970’li yılların sonlarına kadar Türk psikedelik müziği, Anadolu müziğiyle etkileşimlere girmiş ve çeşitli alt türler ortaya çıkarmıştır. Daha çok Anadolu Rock yahut Anadolu Pop olarak adlandırılan bu müzik türleri, bu alanda evrensel bilinirliğe sahip olan bir çok sanatçı ve grubu Türk müzik sahnesine kazandırmıştır.

Sonuç

Psikedelik müzik, 1960’ların başlarında filizlenip, ortalarına doğru popülerlik kazanan ve 1980’lerin sonlarına kadar devam eden, dönemin sosyo-kültürel ve politik yansımalarını simgeleyen bir tür olmuştur. Sanat ve kültür alanlarıyla etkileşime girmeden önce psikedelik kavramı, algı ve zihin yapısını bozarak halüsinasyona neden olan uyuşturucu maddelerin etkilerini tanımlamak için kullanılmıştır. Öncü olarak nitelendirilen LSD ve benzer psikedeliklerin kontrolsüz kullanımının yaygınlaşması sonucunda bu maddeleri deneyimleyen genç sanatçıların madde etkisi altında ortaya çıkardığı müzik türü de aynı isimle adlandırılmıştır.

Amerika ve İngiltere’de başlayan psikedelik müzik akımı, psikedelik maddelerin etkilerine benzer bir ruh halini yansıtmak için karmaşık enstrümantasyon, uzun introlar ve enstrümantal pasajlar, yenilikçi kayıt teknikleri ve deneysel efektler kullanılmaya başlanmıştır. Amaç, dinleyiciye müziğin etkisi altında farklı bilinç deneyimleri yaşatabilmektir.

Psikedelik müziğin ortaya çıkmasında ve evrensel boyutta popülerlik kazanmasında 1960 Amerikan Hippi hareketinin etkisi büyük olmuştur. Bir karşı kültür ve gençlik hareketi olan hippilik, savaş karşıtlığı, sevgi, fikir ve bedensel özgürlük, alternatif yaşam tarzları gibi temaları benimsemiştir. Hippi kültürünün getirdiği yenilikçi yaklaşım ve başkaldırı tavrı psikedelik müziğin gelişimine katkı sağlamıştır.

1960’ların ortalarından itibaren hippilik akımından ve batı psikedelik müziğinden etkilenen Türk gençliği ve sanat dünyası, batı müziğini Anadolu motifleriyle harmanlayarak icra etmeye başlamışlardır. Bu dönemde halk türkülerinin batı armonileri ve geleneksel enstrümanların birleşiminden oluşan yeni düzenlemeleri çok beğenilmiş ve popülerlik kazanmaya başlamıştır. Böylelikle Türk topraklarında psikedelik rock, Anadolu rock, Anadolu pop isimleriyle anılacak türlerin ortaya çıkış süreci başlamıştır.

Türk psikedelik rock, karakteristik yapısına uygun olarak deneysel arayışları beraberinde getirmiş, batılı armoniler, uzun enstrümantal pasaj-

lar, farklı ses efektleri ve kayıt teknikleri, tekrar eden ritimler ve psikedelik kültürün temalarını konu alan şarkı sözleri kullanılmaya başlanmıştır. Yanı sıra Türk sazları ve makamsal yapıları da bu düzenlemelerin içerisinde kullanılarak ortaya yenilikçi bir sentez müziği çıkmıştır.

Batıda olduğu gibi Türkiye’de de dönemin toplumsal ve kültürel hareketliliğinin bir yansıması sayılan psikedelik rock, Türk gençliğinin kendilerini ifade edebildikleri ve özgür düşünceyi savunabildikleri bir araç haline gelmiştir.

Sonuç olarak tüm bu gelişmelerin bütününe bakıldığında, madde kullanımının temeline dayanan ve bir gençlik hareketi sayesinde Amerika’da ortaya çıkan psikedelik müzik akımı, Türkiye’nin de aralarında olduğu farklı kültürel bağlamlarda yer edinmiş, o kültürle şekillenmiş ve bir döneme damga vurmuştur. Türk psikedelik müziği ise rock müziğin ülkedeki temeli niteliğinde sayılmış, müzikal yeniliklerin yanında dönemin sosyo-kültürel dinamiklerini yansıtmış ve bu müzik türünde kendi tarzlarını oluşturan, ulusal ve uluslararası başarılarla ve tanınırlığa sahip birçok müzisyen ve grubun Türk müzik tarihinde önemli noktalara gelmesine sebep olmuştur.

Kaynakça

- 10 Maddede Zihinsel Gösteri: Psikodelia Akımı. (2017, 4 Aralık). <https://web.archive.org/web/20180108110221/https://10layn.com/10-maddede-zihin-sel-gosteri-psikedelia-akimi/> adresinden erişildi.
- Angı, Ç. E. (2013). Müzik Kavramı Ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri. *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, (10), 59-81. doi:DOI:10.7816/idil-02-10-05
- Çakır, E. Ş. (2023). *Hippi Karşı Kültür Hareketi’nin Müziğe Etkileri, Türkiye’deki Dönemsel Rock Müzikte Hippy Trail Yansımaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Çakmak, B. (2022). Dijital Tasarımda Kullanıcı Deneyimi Sunan Psikodelik Yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sanat Ve Tasarım Dergisi, 1(12), 203-216. doi:<https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1133856>
- Dorsay, A. (2003). *Ne Şurup-Şeker Şarkıladı Onlar...Kişisel Bir 20. Yüzyıl Pop Müzik Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Echard, W. (2017). *Psychedelic Popular Music: A History through Musical Topic Theory* (1. bs.). Indiana University.
- Fatih, Ö. (2013). Popüler Müzik Albüm Kapaklarının Tasarım Sorunları. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(1).
- Gültekin, S. (2019). *Turkish Psychedelia: The Revival Of Anatolian Pop*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kadir Has University, İstanbul.
- Horozcu, Ü. (2013). Psikodelig İlaçlar ve Mistik Deneyim: Mistik Deneyimin Kısa Yolu. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (28), 141-174.
- Howard, J. R. (2011). The Flowering of the Hippie Movement. *Sage Publications, Inc. In Association With the American Academy of Political and Social Science*, (382), 43-55.
- Kaelen, M., Barrett, F. S., Roseman, L., Family, N., Bolstridge, M., Curran, H. V., ... Carhart-Harris, R. L. (2015). LSD Enhances the Emotional Response to Music. *Psikofarmakoloji*, 232, 3607-3614. doi:DOI 10.1007/s00213-015-4014-y
- Karakapıcı, İ. ve Demir, M. (2022). Şamanik Ritüellerde Kullanılan Entojenlerin Tıp Tarihi Açısından Değerlendirilmesi: Geleneksel Derleme. *Türkiye Klinikleri Tıp Etiği-Hukuku-Tarihi Dergisi*, 1(30), 96-104. doi:DOI: 10.5336/mdethic.2021-85821
- Krippner, S. (2017). Ecstatic Landscapes: The Manifestation of Psychedelic Art. *Journal of Humanistic Psychology*, 4(57), 415. doi:<https://doi.org/10.1177/0022167816671579>
- Liechti, M. (2017). Modern Clinical Research on LSD. *Official Journal of the American College of Neuropsychopharmacology*, (42), 2114-2127. doi:10.1038/npp.2017.86

- Masters, R. E. L. ve Houston, J. (2000). *The Varieties of Psychedelic Experience: The Classic Guide to the Effects of LSD on the Human Psyche* (1. bs.). Inner Traditions, Bear & Company.
- Meneer, N. (2015). *The role of psychoactive drugs in the conception, performance, and appreciation of sixties psychedelic music in California and the Southwest*. Boston University, Boston.
- Mucu, N. (2013). *Rock ve Siyaset: Bir Muhalefet Tarzı Olarak Müzik*. (Yüksek Lisans Tezi). <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/5468/337708.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden erişildi.
- Nichols, D. E. (2016). Psychedelics. *Pharmacological Reviews*, 2(68), 264-355. doi:doi: 10.1124/pr.115.011478.
- Organ, M. K. (2018). Confrontational Continuum: Modernism and the Psychedelic art of Martin Sharp. *A Journal of History Politics and Culture*, (11), 156-182.
- Rhead, J. C. (2014). The Psychedelic Explorer's Guide: Safe, Therapeutic, and Sacred Journeys. *Journal of Psychoactive Drugs*, 4(46), 347-348. doi:-DOI:10.1080/02791072.2014.948329
- Spicer, D. (2018). *The Turkish Psychedelic Explosion: Anadolu Psych 1965-1980*. Repeater.
- Şahin, N. (2021). Ayahuasca: Ruhların Sarmaşığı. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (27), 234-259. doi:<https://doi.org/10.35415/sirnakifd.1002647>.
- Taş, Y. ve Güvenilir, T. (2023). Indie Albüm Kapakları ve Afişlerinin Göstergebilim Açısından İncelemesi ve Örnek Tasarım Uygulaması. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 33(22), 820-838. doi:<https://doi.org/10.21547/jss.1278669>

BÖLÜM 9

SON SERHANENDE NURETTİN ÇELİK VE FASIL İCRASI ÜZERİNDE BİR İNCELEME

Atalay DURMAZ¹

¹ Öğr. Gör. Dr, Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim Bölümü, Sakarya, Türkiye. E-mail: atalaydurmaz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5427-8388

1.Giriş

Farsça “okuyan” manasında olan hânende kelimesi, Türk müziğinde bireysel ve toplu ses icralarında kadın ve erkek sanatçıları ifade etmektedir. Aynı makamda bestelenmiş peşrev, kâr, murabba, ağır semai, yürük semai ve saz semaisi formundaki eserlerin arka arkaya icra edilmesine Fasıl denir. Yalçın Turanın ders notlarında fasıl, bir bestekârın aynı makamda bestelenmiş olduğu iki semaiden oluşan takım, aynı makamda fakat değişik formlarda ve değişik usullerde saz ve söz eserlerinin ard arda icra edilmesi şeklinde iki şekilde tanımlanmıştır (Bitmez, 1999:3).

Fasıl ekibi hanendeler ortada oturacak şekilde sahneye yerleşir. Hanendelerin altına tanburiler, onların altına ise herhangi bir sıra olmaksızın diğer sazlar yerleşir. İlk önce bir saz taksimi ile fasıla başlanır. Ardından bir ya da iki tane peşrev çalınır. Daha sonra bir hanende taksim yapar, beste, nakış, kar ve semai formlarındaki eserler arka arkaya okunur. Sözlü eserler bittikten sonra saz semaisi çalınır. Saz semaisi icrasından sonra sazlar dem tutarlar. Bu dem sesi bir hanendenin taksime eşlik eder. Taksimden sonra fasıl sona erer. Bu klasik fasıl ya da meydan faslı olarak adlandırılır. Zaman içerisinde bu fasıl geleneğinden uzaklaşmıştır. Büyük usullü formların yerine yavaştan hızlıya eserlerin sırasıyla icra edildiği ve saz semaisi longa sirta ile bitirilen piyasa fasılları sergilenmiştir. Fasıl sırasında eserler arka arkaya icra edildiği için, sazende ve hanendeler taksim sırasında dinlenme fırsatı bulurlar. Fasıllar iki hanende ve dört sazende ile icra edilebildiği gibi eski zamanlarda yüz ve daha fazla kişiyle de sergilenmiştir. (Bitmez, 1999:4).

Enderun’da görev yapanların, Enderun’dan emekli olanların ve herhangi bir nedenle saraya katılanların, sarayda verdikleri konsere küme faslı denir. Ayrıca fasıl müziğimizde kalabalık olarak icra edilen fasıllara küme faslı adı verilmiştir. Fasıl ekibi yerlere serilmiş olan ihramlar üzerinde müsaade edilen süre boyunca fasıl icra ederler. Küme faslında yaylı mızraplı nefesli ve vurmali sazlar mümkün olduğunca çoktur. Küme fasılları çok ses elde etmek ve bu sesi kalabalık kitlelere ulaştırmak için kurulmuştur. Üçüncü Selim döneminde küme faslında sayı 60 kişiye kadar çıksa da gruptaki ortalama müzisyen sayısı 20-25 civarında kalmıştır. Küme faslında eserler belirlenmiş bir makamda peşrev, beste, kar, ağır semai, şarkılar ve yürük semai, ardından saz semai ile devam etmektedir. Küme fasıllarında saz ve söz ile taksim bulunmaktadır. Bu fasıl türü zaman içerisinde icra edilmediği için unutulmuştur. Ayrıca sarayların açık alanlarında ve divanhanelerde kalabalık saz ve söz heyetinin yapmış olduğu icralar meydan faslı ya da küme faslı olarak isimlendirilmiştir. Meydan faslı, küme faslına göre daha kalabalık sazende ve hanendelerden oluşmuştur. Ayrıca şehzade sünneti, padişah kızlarının evlendirilmesi sonrasında halkın da katıldığı meydanlarda verilen konserlere meydan faslı ismi verilmiştir. Türk müzi-

ğinin en önemli icra türü olan fasılda hanendeler etkili icralarıyla ön plana çıkmaktadır. Türk müziğinde şarkı formunun ön plana çıkmasıyla birlikte fasıl müziğimizde de değişiklikler olmaya başlanmıştır. Fasıllarda daha kolay akılda kalan ve sözleri anlaşılabilir eserler yani şarkı formu eserleri icra edilmeye başlanmıştır. 19. yüzyıl itibarıyla şarkı formunda eserlerin daha fazla bestelenmesi ve icra edilmesiyle birlikte klasik fasıl müziğimizin içerisine sirta, longa, türkü ve oyun havası gibi formlar da eklenmiştir.

Mesud Cemil fasıl müziğimizi şöyle ifade etmektedir. Fasl-ı Cedid ve Fasl-ı Atik isimlerini kim bulmuş bilmiyorum, fakat bu ayrılıkta ehemmiyetli olan şey, bir kimsenin icadı olması ziyade, geçmeye başlayanla gelmesi beklenenin, henüz vazgeçilmeyenle özlenenin acemi, iptidai ve ölümsüz bu terkibi göstermesindedir. Türk müziğinde toplu icra geleneği mehterhanelerde başlamıştır. Yetişmiş olan sazende ve hanendeler daha sonra saraya girmişler ve padişahın huzurunda Türk müziği icra etmiştir (Huzur faslı). Daha sonra toplu icralar meydanlarda gerçekleşmiştir (Meydan faslı). Küme faslı, kadın faslı erkek faslı klasik fasıl gibi birçok türü, dönemler içerisinde farklı anlayışlarla icra edilmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Klasik fasıllarda saz ve söz heyetini yönetmek idare etmek ve yönlendirmek için başhanede yani serhanede bulunmaktadır. “Ser” Osmanlıcada kelime anlamı ile baş manasına gelmektedir. Literatür taramasında serhanende ve sersazende kelimesi 1337 (M. 1921) yılına ait Dârülelhan “inas” (kız) okulu’nun öğretmen kadrosunda, İsmail Hakkı Bey (serhanende) ve Abdülkadir Bey (sersazende) olarak karşımıza çıkmaktadır. Klâsik Türk müziği geleneğinde, mevlevihânelerde, mehterhânelerde, küme fasıllarında ve cami mûsikisinde toplu icrâ şekilleri yer almakla beraber, bir şef öncülüğünde yönetilen herhangi bir koro icrasına rastlanılmamaktadır (Özden, 2018:109).

Gerek icrâ tarzları gerekse topluluktaki birey sayısı bakımından bu tarz icra şekilleri “oda müziği” olarak nitelendirilebilmektedir. Bu dinletilere benzer biçimde icrâ edilen fasıl heyetlerinin başında elinde bendir ya da tef gibi sazlarla hem usûl vuran hem eseri seslendiren serhanende bulunmaktadır. Serhanende olarak adlandırılan kişi her ne kadar koro şefinin görevini üstleniyormuşçasına görünsede aslında müzisyenler bir şefe uyar gibi değil, daha çok birbirlerini dinleyerek uyumuyakalamaktadırlar (Behar, 1993:122-124).

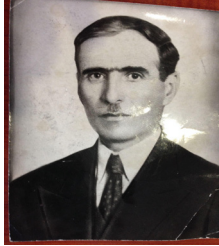
Türk müziğinde serhanende olarak fasıl idare etmiş birçok isim bulunmaktadır. Nurettin Çelik bunlardan biridir. Bu çalışmada Nurettin Çeliğin serhanendeliğinde kanun Göksel Baktagir, ud Necati Çelik, tanbur Necdet Yaşar, ney Ömer Erdoğan, kemençe Hasan Esen eşliğinde Almanya da gerçekleşen Nihavent faslının Youtube sosyal media veri tabanında bulunan küçük bir kısmı Nurettin Çelik’in serhanendeliği açısından görsel olarak incelenecektir. Fasil müziğimizde sazende ve hanendelerin arasında

oluşan iletişim, fasılın başarılı icrasına yardımcı olmaktadır. Bu sebeple serhanendenin fasıl ekibi ile olan iletişimi ve fasıl ekibini yönetimi nitel araştırma yönteminden içerik analizi yapılarak fasıl videosu incelenecektir. Ayrıca araştırmada fasıl müziği, serhanendelik yayınlanmış makaleler, kitaplar, tezler, süreli yayınlar, web siteleri taranmış, sesli ve görsel kayıtlardan faydalanılmıştır.

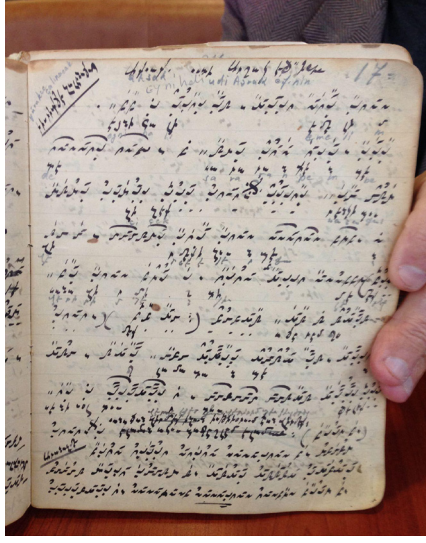
2. SON SERHANENDE NURETTİN ÇELİK

2.1 HAYATI VE SERHANDELİĞİ

Nurettin Çelik 1939 İstanbul doğmuştur. Müziğe çocuk yaşlarda, ilkokul yıllarında başlamıştır. Okul yıllarında güzel sesi öğretmenleri tarafından fark edilmiştir. İlk olarak nota ve usül derslerini Agopos Alyanak'tan almıştır. Agopos Alyanak, Adapazarlı Ermeni bir kemani ve hanenedir. Zeki Müren, Müzeyyen Senar ve Nurettin Çelik gibi Türk Müziğinin önemli isimlerine ders vermiştir. Asıl soyadı Alyanakyandır. Bir süre Adapazarı Ermeni kilisesinde oyunculuk yapmıştır. Ağlar sorarım hep seni gurbet gecesinden, hicranla geçen ömrüm hep elemle kaldı, ben esîr-i handenim üftâdenim ey gül tenim Agopos Alyanağın en bilinen eseleridir. Nurettin Çelik Hamparsum notasını Agopos Alyanak'tan öğrenmiştir.



Agapos Alyanak



Nurettin Çelik Hamparsun Nota Defteri

Nurettin Çelik daha sonra Emin Ongan yönetimindeki Üsküdar Müsiki Cemiyeti'nin çalışmalarına altı sene katılmıştır. 1975-1980 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarında okumuştur."O zaman işte Nevzat Atlığ, İsmail Hakkı Özkan vardı, Süheyla Altmışdört vardı (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Konservatuvar yıllarında gazinolarda hanendelik yapmıştır. Yurt dışında birçok müzik festivalde konserler vermiştir. "Bişey yapmam lazım bir ahbabım dedi ki, sana ben bir def yapayım. Senin hanende yapalım dedi. Ben hanendelik nedir bilmiyorum, O zaman ben yirmi yirmi bir yaşındayım. Askerden gelmişim. Yaptı bir def, Beyoğlu'nda bir tanıdıklar vardı etüt olarak onların yanına gittim. Bir hanendenin yanında ben bulundum. Şimdi rahmetli oldu Yusuf Kalyoncu" (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Daha sonra Ali İçinger'in yanına geçtim. Ali İçinger'den bahsederken şöyle söylüyor; "Bana bir teklif geldi, o zaman Beyoğlu'nda Çağlayan gazinosu vardı. Fakat orada birisi çalışıyor "Ali İçinger" "Bülbül ey Ali İçinger" hanende. Bir pozisyon oldu arıyorlarmış bir genç bey, onun yanında baya çalıştım. (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

O zamanki benim tanıdığım Ağyazar, serhanende Kemal Gürses, Kasım İnaltekin, Yusuf Kalyoncu, piyasada çalışanlar var. Cemal Tokses, Hamit Diksens ben tanıdım. (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Nurettin Çelik fasıl müziğinde yanında yetişmiş olduğu değerli hanendeler sayesinde kısa bir süre içerisinde serhanende olarak fasılları yönetmeye başlamıştır. "Serhanede demek, o fasılın gidişatına yön veren bir kişi

demektir. Dört kişi birden okunur mu? bir kişi bestelerde falan tamam ağır aksaklara geldikleri zaman bir hanende, serhanende mesela ağır aksaktan birinci şarkı ne okuyacak “Çeşm-i Mahmurun Sebeptir Nâle-vü Feryâdıma” diye şarkıyı söylüyor, hepsi giriyor. Bitti şarkı aranağme, ikinci şarkıya giriyorlar yine serhanende başlıyor eseri okunacak, serhanende yanındaki hanendelere söylüyor ve işareti ve hep beraber giriyorlar. Sonradan bu şöyle oldu. Bu serhanende meselesini o zaman Kasım falan konservatuvarda okuyor. Ağyazar giriyor. Fasıllara giriyor çıkıyor. Ne olacak ötekiler mesela Kasım İlan Tekin de öğrenmesi lazım bu işi münavebeli onbeş günde bir serhanende yerini değiştiriyor Onbeş gün Kasım İnal Tekin yapıyo, onbeş gün Kemal Gürses yapıyo, onbeş gün Hamit Diksese yapıyo dört bittikten sonra tekrar Ağyazara dönüyor. Böyle bir sistem uygulamışlar o zaman kendi aralarında herkes hünelerini de gösteriyor o arada (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Güzel bir sesi olması lazım. O dönemde bir sestem okumak yok. Bütün icralar yerinden. Sonradan bir ses veya dört ses icralar olmuş. İyi sesi olacak, nota bilecek, usûl çok iyi bilecek Çünkü usullerde lenk fahte’de okuyabilir, evsat’ta okuyabilir. Onları defle vurmak durumu var. Büyük usulleri def ile sofyan olarak uygulamışlar. Bu vasıfları olması lazım. Sonra güfteleri iyi bilmesi lazım hatta edebiyat bile bilmesi lazım. Edebiyat çok mühim çünkü güftelerde öyle kelimeler var ki, ben bile lugat kitabından bakıyorum. Neymiş manası diye, çok bilinmeyen güfteler var. Bunları hanende bilmesi lazım. (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Hanendelik yapanında, okuyuculuk yapanında muhakkak bir saz çalması şart. Kanun, tanbur, ud, kemençe, yedek bir saz çalması lazım. Neden, çünkü bazı perdeler var solfej ile imkânı yok bulamıyoruz. Bende şimdi fasıllar notalar var onları tarıyorum şimdi öyle bir meyanlar yapmışlar “re” diyez gelmiş “re” diyezden sonra “mi” diyez gelmiş. Orada kısa bir şey makam yapıyor. Onu ben solfejle uğraşıyorum çıkaramıyorum. Ama ud olursa elimde onunla bakıyorum hatta bazı yanlış yazılmışlarda oluyor, böyle olmaz şöyle olur diyorum. Onu ben idrak edebiliyorum. Çünkü çok eserde bildiğim için onları ben çözebiliyorum. Mutlaka bir saz öğrenecekler (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Ben okurken arada taksim yapıyor. Ben de sesim ile şiiri söylüyorum gazelde. Benden sonra saz tekrar taksim yapıyor ve bana tekrar teslim ediyor Sonra bana yukarlarda devam ediyorum. (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Hafız Numan’ın vazifesi, fasıllarda gazel okumaktı. Hanendeliği vardı ama nota falan bilmiyordu. Öğrenmiş olduğu şarkıları okuyordu. Tek başına bir, iki saat fasıl götüremez. Bilinen şeyleri okuyordu. Kemal Gürses okurdu ama dinleyemedik. Hafız Sami, Hafız Kemal, Hafız Aşîr, bende

bir sürü bantları var. Ara sıra dinliyorum Hafız Kemal çok tatlı okuyor. Olmaz böyle güzel bir okuma. Zaten hafız, mevlütçi mevlüt okuyor senelerce. Böyle bir gazelman. İsmail Demirdöven diye bir hanende vardı. Fena okumazdı. İzmir radyosundaki Mustafa Erses’de okumuş birara. Ali İçinger’de gazel okurdu. Ali İçinger gazel okuduğu zaman, adamın ismi “şedci” imiş. Bülbül erin lakabı şedçi, bide eğer birisi ona numara yaparsa, o zaman aralarında böyle birbirlerine pislikler yapanlar oluyormuş. Eğer bir numara yaparsa öyle bir yerde kalıyor, çalamıyor adam, elinde kalıyor saz. (Çelik, kişisel görüşme, 2014).



Hafız Numan

Usta adamlar öyle fazla çirkin şeyler yapmazmış. Benim zamanımda da öyle. Çok düzgün okuyorlardı. Çirkin böyle meyhane tavrı okuma yok. Neyse eser o okunuyordu ama küçük nüanslar yapabilir. İki dörtlükte, üç sekizlikte filan gırtlak nağmesi yapılabilir. Zaten şarkı kendini belli ediyor. Bazı notaların şöyle bir şey var değil mi üstüne şöyle bir şey koymuş, Böyle bir şey olduğu zaman Agopos öyle koyardı. Böyle bunu koyduğu zaman, gırtlak yani orada bir gırtlak nağme yapabilirsin demekti (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Fasıl çalan saz ayrıymış o zaman soliste çalan saz ayrı. Sırf fasıla senelerini vermiş adam. Yirmi sene otuz sene vermiş, fasılı iyice öğrenmiş sazandeleri uzun yıllar fasıl formuna hizmet etmişler. Fasılı iyice öğrenmiş. Eski sazandeler daima çocuklarını, küçük çalışılan yerlere gönderiyorlarmış (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Çok mühim. Mesela; Necati Tokyay, fasıllara o girip çıkıyor. Aranağmeleri okuyor çıkıyor. O zaman her şarkının kendi aranağmesini çalıyorlar. Bir şarkı çaldığında hep aynı aranağme yok. Mesela bir Kemanî İhsan Bey

varmış biden evvel. Leyla Saz zamanında Leyla Saz'ın kemancısı. (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Daire çalışıyorlar o dairede katiyen ne ileri ne de geri kaçabilirsin. Kaçamazsın. Şimdi bizim çalınıyoruz, karıştırıyoruz biz, o zaman ritim net çıkmıyor ortaya. Yani şimdiki yapılan darbuka falan girerse, kötü bir duruma düşüyor. (Çelik, kişisel görüşme, 2014) kod 13

Tepebaşında ben çalıştım Kemal Gürseller filan, Ağyazar vardı hanende. Onlar aynı sırada oturuyorlar tek sıra halinde arkada oturuyorlar, önde sazlar oturuyor podyum yapmışlar yüksek, biz böyle çıkıyoruz. Bende gencim tabi. Siyah smokin giyiliyor papyon, öyle bir durum var (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

Kadın hanede vardı. Suzan Bizimer, Sevim Alakuş (derneğe gidiyor) Konservatuvar icra heyetindeki okuyanlardan alıyorlardı takviye yapıyorlardı fasıllara. Mesela Nebahat Delibaş vardı, Huriye Akan vardı, böyle meraklı olan hanımları alıyorlardı, fasıla koyuyorlardı. (Çelik, kişisel görüşme, 2014) Kod 15

Şimdi diyo şeye çevirdiler diyo meyhane müziğine çevirdiler diyor (Yılmaz Öztuna). Varmış meyhaneler ama içkisizmiş mesela kahvehanelerde bile fasıl yaparlarmış o zaman. Televizyon yok, radyo yok o zaman semtlerdeki büyük kahvehanelerde fasıl yaparlarmış. Geçenlerde Hasan Esen konuştu radyoda “Sivas'ta Garbis diye bir Ermeni vardı diyo, kahvesi vardı diyor” bütün taş plakları toplarmış, haftada iki üç gece yaparmış, bütün millet gelir çayını kahvesini içermiş, müziklerini dinlerlermiş gramafonla ve öyle geceler olurmuş. Sonradan içki icad etmişler. Mesela eskiden boğaz'da böyle mekânlar varmış. Mesela udi Marco'nun gazinosu, Arnavutköy'de ışıklar vardı orada varmış. Sarıyer'de varmış. Onuda nereden biliyorum; Kemanî İhsan Bey dediğim kişi orada çalışıyormuş. Eve gelmiyor, İstanbul'da oturuyorlar haftada bir gün geliyorlar eve. Orada ev tutmuşlar, Her gece fasılı yapıp gazinoda, o zaman gazino girişine halılar döşerlermiş, müşteriler üzerlerinde yürürlermiş. Ali İçinger anlattı bana; bir gece fasıl yapıyoruz diyor, birinci besteyi okuduk diyo, İkinci besteyi okumadık ağır semaiye geçtik diyor, müşterilerden biri ikinci beste nerede demiş. Adamlar bizi takip ediyor diye anlattı bana. Öyle müşteri varmış. Şimdi nerede öyle müşteri bulacağız (Çelik, kişisel görüşme, 2014). Kod 16

Kemal Gürses'in yaptığı plaklar, longplay yaptı, Fasılları yani, biliyor bu işi niye yapamadım onu anlayamadım. Çaldırıyor, aranağme çaldırıyor duruyor. Ondan sonra ikinci şarkıya giriyor. Birinci şarkıyı çaldım, aranağme çaldım ikinci gidiyorsa tamam durusun; bağlı olanlar var mesela ağır aksaklarda, ((nota ile sesli örnek veriyor). Böyle bağlı, birbirine bağlayacaksınız; (sesli örnek veriyor) İç İçe girecek. Sengin semaide de öyle

(nota ile sesli örnek veriyor).; hemen girmesi gerekiyor. Aranağme bitiyor, zaten prova yaparken söylüyoruz. Bunda sonra sengin semaiye geçeceğiz diyoruz. Orada nota var zaten (nota ile sesli örnek veriyor). Giriyor bu da tamam. Aksaklara mesela, bazı aksaklarda başında bir dörtlük “es” var. (Nota ve söz ile sesli örnek veriyor) o bir dörtlüğü gerdaniye yapıyorum. Yani onu esten kaldırıyorum. Bu şekilde yani. Bağlantı olacak ki olsun. Bilen zaten dinlediği zaman... akması lazım olacak. Hanendenin seçtiği şarkı çok mühim. Sırf fasıl şarkısı seçecek. Onun için diyoruz ya baştan, ya iyi usul bilecek, nazariye bilecek, nota bilecek. Hanende demek öyle istemeyle olmuyor. Ben başladığım zaman bunların hiçbirini bilmiyordum. (Çelik, kişisel görüşme, 2014).

İNCELEME

Nurettin Çeliğin serhanende olarak idare ettiği bu Nihavent fasıl ilk olarak Tanburi Büyük Osman’ın peşrevi ile başlamaktadır. Peşrev bir hane bir teslim olarak icra edilmiştir. Serhanende Nurettin Çelik ritim sazıyla usulün girişini vermiş ve saz sanatçılarına sade bir tef icrasıyla eşlik etmiştir. Peşrevin bazı kısımlarında def icrasını bırakarak saz sanatçılarına rahat bir icra fırsatı vermiştir.

Görüntüleri incelediğimizde Nurettin Çelik’in saz arkadaşlarını gözle takip ettiğini ve onlara sadece eşlik ettiğini görmekteyiz. Saz sanatçılarının kendi enstrümanlarını sergileme fırsatının olduğu saz eserlerinde yani bu peşrevin başında, saz sanatçılarının zaman zaman birbirlerine sırayla fırsat vererek süslemeler yaptıkları görülmektedir.

Peşrevin ilk hane sonundaki sazandelerin yapmış olduğu coşkuya icraya Nurettin Çelik de katılmaktadır. Ardından teslimin başındaki sekvense Nurettin Çelikte eşlik etmektedir. Peşrevin devamında, peşrev eşliğine devam eden serhanende, dingin bir icra ile saz eserini tamamlamıştır. Bütün saz sanatçıları açısından peşrevin tamamına baktığımızda başta dinamik bir giriş, ardından sade bir icra, teslim öncesi bolca kullanılan süslemeler, teslim ile birlikte mezzoforte şeklinde peşrevin tamamlanması olarak belirtilebiliriz. Fasılın ilk sözlü eseri “Rıfat Bey’in Nar-ı aşkınla senin ey civan” adlı eseri icra edilmiştir. Serhanende Nurettin Çelik eser girişinde sazıyla kendisine giriş vermiştir. Eserin sözlü kısımlarında kendisi defiyle, diğer sazandeler ise sazlarında piano yani yumuşak bir icra sergilenmiştir. Saz kısımlarında ise bütün fasıl heyeti daha güçlü bir ses seviyesine ulaşmıştır. Nurettin Çelik nakarat ve eserin diğer bölmelerinde hece ile nefes yerlerinde sol eliyle def’e ritmik darplar vurmuştur.

Meyan bölümünün makamın tiz bölgelerinde seyir etmesi ve bu sebeple sesin yükselmesi sebebiyle serhanende Nurettin Çelik başını eğerek mikrofondan uzaklaşmıştır.

Eserin meyanında serhanende ritim sazıyla diğer sazendelerin kesmesi gereken yeri sazıyla belirtmiştir.

Bu tür kesik okumalar eski fasıllarda sık karşılaşılan bir durumdur. Nakarat kısmında bu kesmeler tekrarlanmaktadır.

Türk müziği fasıl icrası sırasında saz heyeti, eserlerin zemin, nakarat ve meyan bölümlerini kaç kere tekrar edeceklerini notaları üzerine yazarlar. Ancak yapılacak tekrarlar her ne kadarda nota üzerine yazıyor olsa da serhanendenin tekrarlanacak bölümlerle ilgili jest ve mimiklerini ve hatta bazen ritim sazını kullandığı bilinmektedir. Serhanende Nurettin Çelik eserin nakarat kısmının tekrar edileceğini başını kullanarak saz heyetine belirtmektedir.

Bu eserin son nakarat bölümün ilk icrasında daha önce yapılmış olan ve serhanende tarafından def ile yapılan kesme, bu sefer yapılmamıştır. Saz heyetinin serhanendeyi takip ederek eser icra ettiği burada da görülmektedir. Daha önceden olduğu gibi eserin son nakaratında legato yani kesilmeden bağlı bir icra görülmektedir. Fasıl müziğimizde hanendeler ve serhanendeler eserleri daha coşkulu okumak için röpriz bölümlerinde ve çoğunlukla eser bitişlerini bir oktav üstüne çıkararak icra ederler. Bu bölümde de bu tarz bir icra görülmektedir.

Fasıl müziğimizin en önemli bölümleri eser geçişleridir. Bu geçişler kimi zaman çalınan eserin aranağmesi, çalınacak eserin aranağmesi, beylik aranağmeleri ya da aranağmesiz olarak yapılır. Beylik aranağmesi kim tarafından yazıldığı bilinmeyen, melodik ve ritmik yapısı akıcı melodilerdir. Sazendeler tarafından uygun eserin başında ya da sonunda, eser geçişleri sırasında icra edilirler. Eser geçişinden önce serhanende Nurettin Çelik defîyle ve sesiyle eserin son kelimesinde yine bir kesme yapmıştır. Bu durma sırasında tefîyle yapmış olduğu hareket dikkat çekmektedir.

İncelediğimiz bu küçük fasıl örneğinde ilk eserin aranağmesi icra edildikten sonra bestesi Artaki Candan, güftesi ise Mustafa Nafiz Irmak'a ait olan "Koklasan saçlarını bu gece ta fecre kadar" isimli eseri icra edilmiştir. Eserin başında bulunan bir dörtlük es işaretini defîyle veren serhanende Nurettin Çelik, eserin icrasına başlamıştır. Daha önce bahsettiğimiz klasik fasıl geleneğinde kullanılmış olan kesik icralar bu eserde de görülmektedir. Nurettin Çelik "saçlarını" "gece" ve "kadar" kelimelerinin sonlarını uzatmadan eseri icra etmiştir. Sazendeler eser icraları sırasında melodik seyrin iniş ve çıkışlarına göre bir takım jest ve mimik hareketleri yaparlar. Eserin zemin bölümünün birinci dolabında melodi aşağı doğru seyir ettiği için serhanende başını aşağı doğru yönlendirerek melodinin icra yönünü göstermektedir.

Zemin bölümün dönüşünde bütün icra şekli değişmiş, melodik kesmelerin yerine legato bir icra sergilenmiştir. Eserin nakarat bölümünde sade bir icra görülmektedir. Serhanende Nurettin Çelik ve sazanelerin bir bütün olarak eseri seslendirmeleri fasıl müziğimiz icrasında önemli bir örnektir. Meyan bölümünde serhanende bütün deneyimini ve üstün icrasını bizlere sergilemektedir. Hançeresinin kıvraklığı ve net icrası dikkat çekmektedir. Kıvrak icrası sergilemek için başını öne eğmektedir.

Nurettin Çelik eserin icrası sırasında melodilerin sonunda kesmeler yapmış olduğu gibi bazı bölüm girişlerinde geç girişler yapmaktadır. Meyan sonrası icra etmiş olduğu nakaratın ikinci kısmında bunu görmekteyiz.” Kalbini” ve “çalsam” kelimesinde özellikle icra farklılığı ve artistlik bir okuyuş sergilemek için bu geç girişi sergilemiş olduğu düşünülebilir. Bu son nakarat dönüşünde icracının tercih etmiş olduğu belirli bir yerden, bir oktav yukarıya çıkılarak eser seslendirilmiştir.

Nurettin Çelik nakarat sonunu yine defiyle keskin ama estetik bir anlayışla bitirdikten sonra eserin aranağmesi çalınmıştır. Aranağme icrası sırasında doldurma notalarının kullanılmasıyla birlikte serhanende de definin zilleri ile daha çok icraya katılmıştır. Yani bu bölümde Nurettin Çelik sazıyla diğer enstrümanların melodik darplarının aynısını çalarak sazını icra etmiştir. Aranağmenin tamamında bu şekilde saz heyetine eşlik etmektedir.

Son olarak Rakım Erkutlu'nun “Hayal içinde akıp geçti ömrü derberim” adlı eser icra edilmiştir. Bir önceki eser ile bu eser arasında usul farklılığı bulunmaktadır. Usül farklılığından ziyade bir önceki eserin aksak usulünde olması ve son eserin düyek usulünde olması eser geçişi açısından zor gibi gözükse de serhanende Nurettin Çelik eser geçişi konusunda fasıl heyetini rahat bir şekilde idare etmiş ve diğer esere yönlendirmiştir. Bu geçişten önce yanında oturan sazende Hasan Esen'e geçiş yapacağını mimik işaretiyle belirtmiştir.

Bir önceki eserin usulü dokuz zamanlıdır. Geçiş sırasında usulü tamamlamadan usulün yedinci zamanında diğer esere geçmiştir.

Bu eserde de zemin bölümünü iki tekrarında da kesik icralar görülmektedir. Nakarat bölümünde ise bakıp kelimesi kesik icra edilmiş bununla birlikte nakarat bölümün sonları da kesik icra edilmiştir. Serhanendenin bölüm sonlarındaki tiz oktavdan icraları bu bölümde de görülmektedir. Meyan bölümüne geçiş için icra edilen aranağmede, serhanendenin defi ile vermiş olduğu es darbıyla birlikte bütün saz heyeti aranağme bölümünü icra etmeye başlamaktadır. Bu bölümde kemençe sanatçısı Hasan Esen'in aranağmenin mertebelerini belli etmek için ayrı yay çekişleriyle, bir mızraplı enstrüman gibi icra ettiği göze çarpmaktadır.

Aranağme bitişi ve meyan bölümüne teslim edilmesi sırasında yine kesik bir icra görülmektedir. Meyan bölümünün iki kez icra edilmesinden sonra, aynı metronomda ancak usulün velveleli hali ile nakarat bölümüne geçmek için aranağme çalınmıştır. Nakarat bölümünde serhanende ve sazhanendelerin birlikte nota dışı süslemeler kullanarak eseri icra ettikleri bir bölüm bulunmaktadır. Fasil icralarında sazende ve hanendelerin bu şekilde icra ettiği bölümler vardır.

Eserin son nakarat bölümü bir kere icra edilmiştir. Bu icrada daha önceden bahsettiğimiz serhanedenin jest ve mimiklerini ve sazını kullanması, kesik, coşkulu, bol süslemeli ve bölüm sonu tiz oktavdan icrası görülmektedir. Bu incelemiş olduğumuzu kısa Nihavent fasıl bölümünün en sonunda Güftesi Ahmet Refik Altınay, bestesi ise Mısırlı İbrahim Efendi'nin "Semalarda güneş hala inmiyor" adlı eserinin aranağmesi icra edilmiştir.

SONUÇ

Türk Müziği toplu icra gelenekleri arasında önemli bir yere sahip olan fasıl, ilk halinden bugüne kadar değişik şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Küme faslı, huzur faslı, meydan faslı, kadınlar faslı, erkekler faslı, karma fasıl, harem faslı vb. Geçmişteki fasıl anlayışı ile günümüzdeki fasıl anlayışı arasında büyük bir farklılık bulunmaktadır. Geçmişten günümüze köprü olmuş olan Nurettin Çelik, klasik fasıl geleneğini günümüz saz ve ses sanatçılarına mümkün olduğu kadar aktarmaya çalışmıştır.

Nurettin Çelik fasıl müziğimizde serhanende olarak hizmet etmiş önemli bir hanendedir. Hanendeliğinin yanı sıra fasıllarda icra ettiği ritim sazını da başarılı bir şekilde sergilemiştir. Serhanede olarak birçok fasıl yönetmiştir. Türk müziğimizin birçok formunun icrası sırasında sazende ve hanendelerin bilmesi gereken birçok kaide ve kural vardır. Fasil müziğinde ise Nurettin Çelik bir okul gibi sazandelerin ve hanendelerin yetişmesinde yardımcı olmuştur. Zaman içerisinde kazanmış olduğu deneyimleri ve kendinden önceki serhanelerden öğrenmiş olduğu bilgileri birlikte çalıştığı gençlere aktarmıştır.

İncelemiş olduğumuz bu Nihavent fasıl bölümünde Nurettin Çelik, saz ve söz sanatçısı olduğu için tam bir eşlik ritim sazı gibi enstrümanını icra etmiştir. Nurettin Çeliğin fasıl boyunca sol elindeki estetik vuruş ve yükselme dikkat çekmektedir. Ritim saz ve elinin yükseltmiş olduğu alan arasında sanki dokunmuş olduğu başka bir alan varmış gibi görülmektedir. Fasil icrası sırasında serhanende kendi sesini ve sazını sesini duyurmak için mikrofonu fazla kullanmadığı, mikrofondan uzak bir icra sergilediği göze çarpmaktadır. Klasik fasıllarda dinlemiş olduğumuz kesik icralar bu fasıl icrasında da kullanılmıştır. Kesmeleri ve legato icraları Nurettin Çelik sesi ve sazıyla belirtmiş, fasıl heyeti de bu nüanslara uymuştur. Eser

içerisinde kendi müzikal estetiği doğrultusunda süslemeler yapmıştır. Bu yapmış olduğu süslemelere, saz heyeti de zaman zaman katılmıştır. Fasil müziğinin en önemli özelliği olan eser geçişlerini başarılı bir şekilde uygulamıştır.

Türk müziği toplu icralarında yaylı sazların az olması ve buna karşılık mızraplı enstrümanların çokluğu ritmik icralar açısından karmaşaya ve ritmik bozulmalara sebep olmaktadır. Bunun yanında ritim sazların melodi gibi ritim saz çalıyor olmaları tam bir karmaşa ve kakafoni oluşturmaktadır. Fasil müziğimizde birbirini dinleyerek enstrüman icra etme meselesi çok önemlidir. Zaman zaman her enstrumantistin bir solist gibi kendini hissettirip diğer hanende ve sazendeleri bastırması olduğu icralarla karşılaşmaktayız. Müzikal estetiğin ön planda olması gereken icralar günümüzde aranan ve özlenen bir hal almıştır.

İncelemiş olduğumuz bu fasıl örneğinde saz heyetini birbirini ve serhanendeyi dinleyerek uyumlu bir icra sergilediğini görmekteyiz. Müzik içerisindeki yükselme ve alçalmalar bütün fasıl heyeti tarafından uygulanmaktadır.

Türk müziği sözlü eserlerinde bazen aranağmeler notada yazıldığından farklı olarak icra edilmektedir. Bu aranağmeler zaman içerisinde melodik olarak değiştirilmiştir. Aranağmede değişiklik olmasına rağmen melodinin genel akışında bir değişiklik olmaz ancak kimi zaman yapılan süslemeler ile farklı bir hal almaya başlar. Bu yapılan süslemeler dönemler içerisinde farklılık göstermektedir. Dönemin moda icraları ile şekillenir. Bu melodik dönüşüm, günlük hayatta kullandığımız kelime dönüşümüne benzetilebilir. Bu fasıl örneğinde de bu melodik değişiklikler bulunmaktadır.

Nurettin Çelik fasıl müziğimizin en önemli figürlerinden biridir. Kendisinin ve yetiştirmiş olduğu müzisyenlerin fasıl müziği bilgilerinin bir sonraki jenerasyona aktarılması ve fasıl kültürümüzün devam etmesini sağlamamız gerekmektedir.

Nurettin Çelik, nice serhanende ve sazendelerin icra analizleri yapılmalı bunların yazılı kaynak olarak arşivlerde bulunması gerekmektedir. Klasik fasıllarda icra edilmiş beylik aranağmelerin, unutulmuş eserlerin, eser geçişlerinde kullanılan icra tekniklerinin ortaya çıkarılmasını Türk müziği için çok önemlidir. Küme faslı meydan faslı ve bunlar gibi fasıl türleri hakkında sahip olduğumuz kısıtlı bilgilerin aksine klasik fasıl hakkında gelecek nesillere daha fazla yazılı ve sesli kaynak bırakmalıyız.

KAYNAKÇA

- Behar, C. (1993). *Zaman-Mekân-Müzik, Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Bitmez, H. (1999). *Fasıl Musikisi ve Tarih İçinde Değişimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/9877/bastan-ayaga-bir-sanat-eseri#:~:text=Ben-gi%2C%20Zeki%20M%C3%BCren'in%20Agopos,M%C3%BCzey-yen%20Senar'a%20ders%20vermi%C5%9F>.
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Ar%C5%9Favir_Alyanak
- Özden, M. (2018). Arşiv Belgeleriyle Darülelhan. *Konservatoryum*, 5 (1), 97-130.
- Küçükaksoy, M. E. (2005). Türk Fasıl Müziği Geleneği. *Musiki Dergisi*.
- Erişim adresi <http://www.musikidergisi.net/?p=954> adresinden 20 Nisan 2014 tarihinde edinilmiştir.
- Nurettin Çelik, İstanbul, Görüşme tarihi: 08.05.2014.



BÖLÜM 10

ÖZEL GEREKSİNİMLİ ÇOCUKLARIN DENİZ FENERİ: MÜZİK EĞİTİMİ LIGHTHOUSE FOR CHILDRENS WITH SPECIAL NEEDS: MUSICAL EDUCATION

Tolga YAMAN¹

Özet

Müzik tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. İhtiyaçlar hiyerarşisinde (fizyolojik ihtiyaçlar, güvenlik ihtiyacı, sosyal ihtiyaçlar, değer verilme/saygınlık ihtiyacı ve son olarak kendini gerçekleştirme ihtiyacı) yer alan ihtiyaçlar (Maslow,1943), insanları topluluklar halinde yaşamaya itmiştir. Toplumsal hayatta ise bireylerin yer edinme çabası başlamış, bu ihtiyaç ise diğer bireylerle bir araya gelme ihtiyacını doğurmuştur. Müzik insanların ortak dile olarak bireylerin kendini kabullendirme çabasında ilk sıralarda yer alagelmektedir. Müziğin günlük hayatla bir bütün olması onu sağlık, eğitim, din gibi alanlarda sıklıkla kullanılan bir araç haline dönüştürmüştür.

Her insan gibi özel gereksinimli bireylerde topluma ait olma ihtiyacı duyarlar. Ancak sahip oldukları yetersizliklerden ötürü hayatları boyunca birçok zorluğa göğüs girmek zorunda kalmaktadırlar. Gerek özel gereksinimli bireyler gerekse vasileri ve eğitimcileri için bu zorlukları ortadan kaldırmaya çalışmak büyük bir özen ve çaba gerektirmektedir. Yapılan çok sayıda çalışma göstermektedir ki; özel gereksinimli bireylerin önündeki duvarları müzik eğitimiyle yıkmak mümkün olabilir. Bu durum özel gereksinimli bireylere bir umut ışığı sunmak, hayatlarını bir nebze de olsa kolaylaştırmak ve onları sosyal hayatın bir parçası yapmak açısından önem arz etmektedir.

Hazırlanan makalede müziğin insan beynini, zihinsel yapısı, sosyal becerileri üzerindeki olumlu etkileri ve bu olumlu etkilerin özel gereksinimli bireylerin eğitimine yansıtılmasının gerekliliği ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: müzik eğitimi, özel gereksinimli bireyler, müzik terapi

Abstract:

The history of music is as old as human history. The items in the hierarchy of needs (physiological needs, security needs, social needs, the need for esteem/esteem and finally the need for self-actualization) (Maslow, 1943) have pushed people to live in communities. In social life, individuals began to struggle to gain a place, and this need gave rise to the need to come together with other individuals. Music, as a common language among people, is at the forefront of individuals' efforts to accept themselves. The integration of music with daily life has turned it into a frequently used tool in areas such as health, education and religion.

Like every human being, individuals with special needs need to belong to society. However, due to their inadequacies, they have to face many

difficulties throughout their lives. Trying to eliminate these difficulties requires great care and effort for both individuals with special needs and their guardians and educators. Many studies show that; It may be possible to break down the walls in front of individuals with special needs through music education. This situation is important in terms of offering a ray of hope to individuals with special needs, making their lives a little easier and making them a part of social life.

In the prepared article, the positive effects of music on the human brain, mental structure, social skills and the necessity of reflecting these positive effects on the education of individuals with special needs are explained in detail.

Keywords: music education, individuals with special needs, music therapy

1.Giriş

Müzik; bilinen tüm toplumların kültürlerinde bir mihenk taşı olagelmış, sosyal yaşamlarına sıkı sıkıya kaynaşmış, felsefeden tıpa, dinden eğlenceye hayatın her alanını içine alacak şekilde incelikle işlenmiş bir ağ, derin bir örüntüdür. İlk müzik aletinin tarihinin 40000 yıl öncesine dayandığı(Killin, 2017) düşünöldüğünde; müziği sosyal hayatın ilk ortak dillerinden biri olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır.

Doğası gereği birleştirici olan müzik tarih boyunca toplumların kaynaştırıcı görevini görmüş, dini ritüeller, sosyal toplantılar, ortak acılar, ortak heyecanlar ve eğlenceler gibi toplumların gündelik yaşantısında kelimeler üstü bir bağ yaratmasına olanak tanımıştır. Müziğin topluluklar üzerindeki yadsınamaz etkisinin yanı sıra; bireylerin kendilerini ve duygularını ifade etme, iletişim kurma, sosyal hayata katılma gibi yetilerine de katkıda bulunması açasından önem arz etmektedir. Bireylere sağladığı bu katkılar dolayısıyla müzik eğitim için vazgeçilmez bir araç olmakla birlikte; hayata akranlarından geride başlayan ya da hayat içerisinde akranlarından geride kalmalarına yol açaacak durumlar sonucu bazı yetilerini kaybetmiş özel gereksinimli bireyler için de bir deniz feneri görevi üstlenmektedir.

Var olduğumuz andan itibaren kulağımıza gelmeye başlayan ezgilerin iyileştirici ve eğitici yanını hayatımızın her alanında görmek mümkündür. Özel bireylerin ezgilere beden dili ile veya sesli olarak eşlik etmeleri aslında o büyüü dünyaya ne kadar kolay girdiklerini göstermektedir. Müziğin kalıcı olarak öğretebildiği birçok temel davranış bulunmaktadır. İletişim kurma becerisi, sosyal hayata katılım, dil becerileri, kendini ifade edebilme yetisi bunlardan birkaç tanesidir.

Özel gereksinimli bireyler günümüzde ilerleyen teknolojiye, geliştirilen yasalara, artan toplum bilincine, değişen ve gelişen eğitim sistemlerine rağmen pek çok bariyerle karşılaşmaktadır. Özgürce hareket etmelerini engelleyen yapısal koşullardan toplumsal ön yargılara, eğitim kurumlarının yetersizliğinden akran zorbalığına kadar sayısız nedenden ötürü bu bireyler toplumdan soyutlanmaktadırlar. Müzik eğitimi terapötik etkisi sayesinde bu bireylerin bilişsel, ruhsal, akademik, sosyal gelişimlerine katkıda bulunarak onlara bir umut ışığı sunmaktadır. Makalede bahsedilecek konular bu durum etrafında şekillenecektir.

Müzik ve müziğin terapötik etkisi

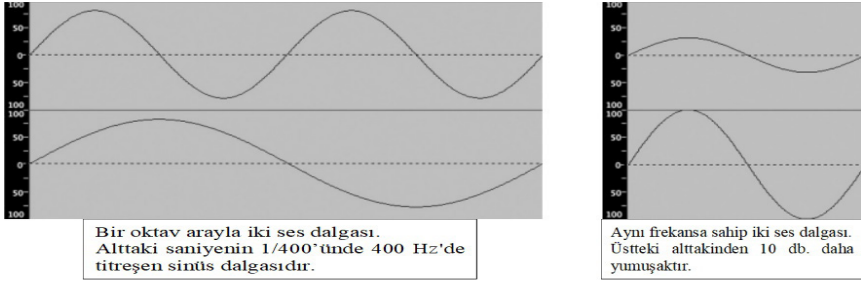
İlk çağlarda sıklıkla tanrı ile ilişkilendirilen müziğin tedavi edici etkisine dair ilk yazılı kaynaklardan biri(M.Ö 4000) mısır rahiplerinin doğurganlık için müziğin başrolde olduğu ritüellerden bahseden papirüslerdir(-Rieth,1956). Yunan mitolojisinde de kendine yer bulan ve gerçek bir kişi olduğuna inanılan Terpanter; Spartanlara ait yerel bir krizin çözümü için 26. Olimpiyat oyunlarına (M.Ö 676-673) bağlı bir müzik festivali düzenleyip konuyu ele alan sözlü müziklerle konuyu çözüme ulaştırmıştır(Power, 2010). Bu olay ilk sosyal terapilerden biri olarak kabul edilmektedir. Cel-sus yunan tarihinde yer alan, şiddet ya da izole etmenin psikolojik hastalıklar için çözüm olmadığını savunan ve arp ile psikolojik hastalıkları tedavi eden bir tarihi kişiliktir(Rieth,1956). Dinlerle müziğin iç içe geçmiş ilişkisinin bir yansıması olarak; mısırlı rahiplerden şamanlara, kabile büyücülerinden semavi dinlere kadar her dinde hastalıkların tedavisi ve bireylerin psikolojik rahatlamaları için kullanıldığını görmek mümkündür. Semavi dinler tarihine bakıldığında; kendisine dört kutsal kitaptan biri olan Zebur gönderilen Hz. Davud'un müzikle ilişkisi göze çarpmaktadır. Davud peygamberin lir çaldığı, müritlerini toplayarak ilahiler söylediği, ilahilerle hastalıkları tedavi ettiği rivayet edilmektedir(Hendin,2007).

Türk tarihine bakıldığında ise uygulanan ritualistik iyileştirme ayinlerinde müziğin kullanıldığını görmek mümkündür ve 6000 yıl öncesine tarihlenmektedir(Demir,2021).Türkler İslam öncesi ve İslam sonrası dönemde özel gereksinimli bireylerin dışlanmadan tedavi edilerek topluma kazandırılmasından yana olmuşlardır. Tedavi amaçlı kurulan ilk müzik ise hastanesi Türk toplumuna ait olup Selçuklu döneminde kurulmuştur(Turabi, 2021). Seslerin belli bir kural çerçevesinde ve belirlenen aralıklar içerisinde düzenlenmesine dayanan makamlarda hazırlanan müzik eserleri, Farabi, Kındî, Safiyyüddin Urmevî, İbni Sina gibi tıp alimlerinin öğretilerini baz alan bir tedavi planı çerçevesinde hastalar üzerinde uygulanmıştır(Turabi, 2021).

Adam Smith "Ahlaki Duygular Teorisi(1759)" isimli eserinde müziği; sempatiyi oluşturan, yaratıcı zihin ve beden için birer yapı taşı olarak

betimleyip öğrenilen dil, adet ve inançların üstünde, tipik tarihle ile kültür için bir ayırıştırıcı görevi gördüğünden söz etmektedir. Ayrıca insanları ve toplumları kaynaştıran bir köprü olarak müziğin önemine değinmiştir (Babikian, T. v.d, 2013). Müziğin terapötik etkisinden bahsedilen ilk basılı yayın Kolombiya Magazin’de yer alan ve yazarı anonim olan “Fiziksel Bağlamda Müzik(1789)” başlıklı makaledir (Baum,2024).

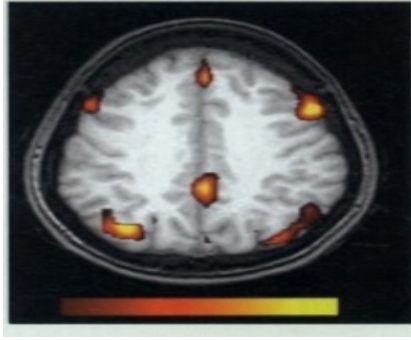
Müziğin teropotik etkisinin daha anlaşılır olması açısından, müziğin beynimizi nasıl etkilediğini açıklamakta yarar vardır. Müzik sesler, ritimler, frekanslar, titreşimler, harmoniler ve melodilerden oluşan bir bütün, bir sanat, bir dildir (Say,2005). Tüm sesler belli bir frekansa, bir dalga boyuna sahiptir. İnsanlar yaşlarına, cinsiyetlerine ve buldukları ortamdaki seslere bağlı olmak koşuluyla yaklaşık 20 Hz-15 kHz aralığındaki sesleri duyarlar. Her bir frekans aralığının matematiksel uzaklığı; birbirini yatay (melodi) ya da dikey (harmoni) bir biçimde takip edişine göre algılanmaktadır. Nota ve oktav arasındaki oran 2:1’dir. Eğer 400 Hz’de titreşen bir notayı 1 oktav yükseltirsek 800 Hz ($2 * 400 \text{ Hz}$)’de; 1 oktav alçaltırsak 400 Hz lik nota 200 Hz ($400 \text{ Hz} / 2$)’de titreşecektir (Cohen, 2015). Notaların frekans değişimleri bireylerin duyduğu seslerin tonlarını ve dolayısıyla müziğin bireylerde bıraktığı etkiyi değiştirmektedir. Aşağıdaki şekilde frekans aralıkları oktav farkı anlaşılacak biçimde görselleştirilmiştir.



Şekil 1: Farklı frekansta ses dalgalarının görünümü

Kaynak: Cohen, 2005

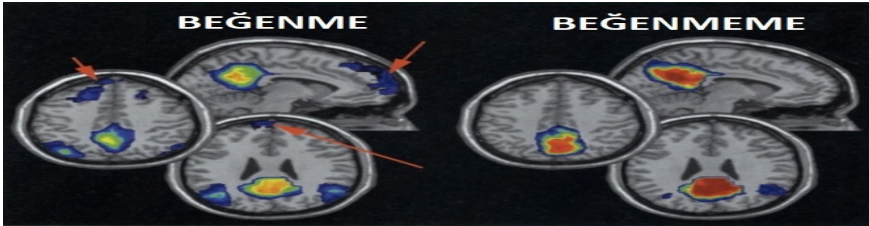
Frekanslar ve ses dalgalarının beyni etkileme biçimi birbirinden farklı olduğu gibi, bu etki dış uyaranlara, zihinsel durumumuza bağlı olarak da değişim göstermektedir. Dinlenme durumunda ve dış uyaranların bulunmadığı koşullarda zihinsel faaliyetler gözlemlendiğinde; beynin belirli bölgelerinin aktif olduğunu, uyaranların bulunması durumunda ise koşullara göre beynin farklı bölgelerinin harekete geçtiğini gösteren çalışmalar mevcuttur. Bu duygu durumumuza müziğin etkisini kanıtlar niteliktedir. Aşağıda yer alan Şekil 2 beynin hiçbir uyaran olmaksızın düşünme durumunda oluşturduğu önemli nöral yolları göstermektedir. renkler koyulaştıkça oluşturulan nöral bağlarda artıyor demektir.



Şekil 2: Beynin uyarılmadığı durumdaki (dinlenme durumu) nöral ağ yapısı
Kaynak: Hodges, 2015

Şekilden de anlaşılacağı gibi, dalıp gitme olarak da adlandırdığımız bu gibi durumlarda beyinde aktif olan bölge sayısı yok denecek kadar azdır. Bireyin böyle durumlarda öz farkındalık düzeyi çok düşüktür; demek yanlış olmayacaktır. Öz farkındalık düzeyi düşüklüğü Alzheimer, şizofreni gibi hastalıkların yanı sıra; otizm, zihinsel yetersizlik, duyu durum bozuklukları gibi özel gereksinimli bireylerde de görülmektedir (Hodges, 2015).

Müziğin insan zihni ve sağlığı üzerindeki etkilerinin insanoğlu tarafından binlerce yıl öncesinde keşfedildiğinden makalenin önceki kısımlarında bahsetmiştik. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte müziğin insan zihni üzerindeki etkileri tıbbi görüntüleme cihazlarının da yardımıyla daha anlaşılır hale gelmiştir. Müziğin insanların ruh halini değiştirebildiği genel geçer bir bilgidir. Gündelik hayatta tanıdık ve sevilen bir ezgiyle karşılaştığımızda radyonun sesini açmak, farkında olmadan ritim tutmak gibi istemli ya da istemsiz bir biçimde tepki veririz. Aynı durum hoşlanmadığımız ezgi ile karşılaştığımızda da geçerlidir. Aşağıda yer alan şekilde sevilen ve sevilmeyen müzikler dinletilen bir bireyin beyin yapısı gösterilmektedir.



Şekil 3: Dinlenme durumundaki beyin müziğe tepkisi

Kaynak: Hodges, 2015.

Yapılan çalışmada bireyleri beyinleri dinlenme durumundayken hoşlandıkları ve hoşlanmadıkları müzik türlerinde, bildikleri ve bilmedikleri şarkılar dinletilmiştir. Bireylerin hoşlandıkları müzik türlerinde ve bildikleri şarkılar dinletildiğinde beyinleri dinlenme durumundayken bile daha fazla nöral yol oluşturdukları görülmüştür. Araştırmaya katılan kişiler bu durumu hayallere dalma olarak adlandırmıştır. Araştırmacıların vardığı sonuç ise; müziğin yaratıcılık, soyut düşünme yetisi, bilişsel beceriler ve iletişim kurma üzerinde etkinliği olduğudur(Hodges, 2015).

Schoen ve Gatewood(1927) isimli iki doktorun müziğin beden ve zihin üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik yaptıkları, müziğin araştırmacılar tarafından belirlenen notalar ve frekanslar aracılığıyla hangi duygu durumunun tetiklendiğini bulmak üzere tasarlanmış, katılımcıların sözel ifadelerine dayanan bir çalışmada; katılımcıların duygu durumlarında değişiklik gözlemlemişlerdir(Schoen, 1927). Bu çalışmaya ilişkin tablo ve kullanılan melodiler aşağıda yer almaktadır.



Şekil 4: Dinletilen melodinin vuruş farkı ile değişimi

Kaynak: Schoen, 1927

Araştırmacıların belirlediği bu ezgide yer alan notalar deneyin örneklem grubuna hiçbir melodi ve durak olmadan dinletilmiş ve bireylerden duydukları notaları ezgi olarak mırıldanmaları istenmiştir. Bireylerin pek çoğu notaları tam hatırlayamazken çoğunluğun mırıldandığı ezgiyi yukarıda yer alan ilk şekildeki nota dizisi olarak belirlemişlerdir. İkinci nota dizisini ise; ilk dizinin gösterildiği ve mırıldanmaları istenen deneklerin durakladığı yeri belirleyip buna göre hazırlamışlardır. İlk aşamada yapılan mırıldanma çalışmasını bireylerin müziğe yatkınlıklarını ve müzik ile hafıza arasındaki ilişkiyi ölçmek için yaptıklarını iddia etmektedirler. İlk aşamanın sonuçlarını ise melodik hale getirilen notaların kolayca hatırlandığı ve bu durumun sözlü yönergeler içinde geçerli olabileceği; şeklinde yapmışlardır(Schoen, 1927).

Tablo 1: Dinletilen müziğin frekans aralığına göre etkilenen duygular

Duygu	Görülme sayısı	İlgili frekans
Dinlenme	698	.39
Üzüntü	798	.45
Neşe	728	.41
Aşk	628	.35
Özlem	535	.30
Eğlence	229	.12
Onur	349	.20
Heyecan	501	.28
Saygı	243	.14
İğrenme	37	.02
İrrite Olma	160	.08

Kaynak: Schoen, 1927den çevrilerek düzenlenmiştir.

Çalışmanın ikinci aşaması dış uyaranlar ve dış uyaranlar olmadan yürütülmüş; dış uyaranların bulunduğu durumda bireylerin duygu durumlarının dış uyaranlarla pozitif yönlü bir korelasyon gösterdiğini saptamışlardır. Dış uyaranların olmadığı, odaklanmanın sağlandığı durumlarda ise bireylerin duygu durumlarını yukarıdaki gibi ölçmüşlerdir. Belirlenen frekans aralıklarında aynı melodinin bireylerde farklı duygu durumlarını tetiklediği tablodan da açıkça görülebilmektedir. Müzik ile irrite olma ve iğrenme arasındaki korelasyon araştırmada düşük anlamlılık göstermiştir(Schoen, 1927). Araştırmanın sonucuna bakıldığında, dinlenen müziğin frekansı da en az dinlenen müzik kadar önemlidir; demek mümkündür.

Yukarıda bahsi geçen çalışmalar göstermektedir ki; müzik zihin ve duygu durum değişiklikleri üzerinde bariz bir etkiye sahiptir. Müzik terapi müziğin bu yönünü kullanarak bireylerin sağlığını artırmayı amaçlayan bir bilim dalıdır; demek yerinde olacaktır.

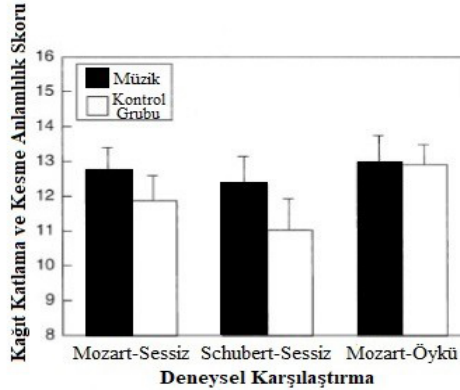
Özel eğitim öğrencilerinin müzik yolculuğu

Her birey eşit eğitim hakkına sahiptir ve hiçbir birey bu haktan yosun bırakılamaz(Anayasa; 5738/42 nolu kanun). Bu eşitlik Türk anayasasının bu maddesi gereği özel gereksinimli bireylerin eğitim alma ve ayrımcılık yapılmaksızın sosyal hayata katılma hakkı, özel eğitim aracılığıyla sağlanmaktadır. Özel eğitim özel gereksinimli bireylerin özgürce yararlanmasına uygun olacak şekilde MEB tarafından düzenlenmektedir. Kaynaştırma ve özel eğitim MEB eğitime bağlı eğitim kurumlarında mevzuata uygun şekilde verilmekle birlikte pek çok eksikliği bulunmaktadır. Akranlarından ge-

ride hayat yolculuğu başlayan bu bireyler, eğitim verilen devlet okullarının yapısal ve ekipman olanaklarının yetersizliği, eğitimcilerin(özellikle kaynaştırma eğitimi için) yetkin olmayışı, birebir eğitimin çoğu zaman imkan dahilinde olmaması gibi çok sayıda sorunla karşılaşmaktadırlar. Özel eğitim kurumları için devletin verdiği ödeneğin yetersizliği birçok özel gereksinimli çocuğun tam teşekküllü eğitim kurumlarında eğitim alamamasına sebep olmaktadır. Özel gereksinimli bireylerin karşılaştığı sorunlar sadece eğitimin yapısından kaynaklanmamakla beraber; bu bireylerin gereksinim durumlarındaki farklılıklarda eğitimleri açısından zorluk yaratmaktadır.

Her özel gereksinimli bireyin öğrenme süreci kendine özeldir. Bu nedenle her birinin eğitiminde ulaşılması amaçlanan ve ulaşılacak hedefler birbirinden farklıdır (VanWeelden, 2017). Bu durum özel gereksinimli bireylerin eğitim süreci bireye ve atipik hale getirmektedir.

Müziğin potansiyel yararlarından ötürü eğitimde kullanılması üzerine yapılan çok sayıda çalışma olmakla birlikte, bu çalışmaların içeriklerinden en bilineni Rauscher(1993) tarafından yapılan araştırmadır. Araştırmada katılımcıların bir kısmına Mozart tarafından kompoze edilen sonatlar dinletilirken, geri kalan kısım ise sessiz bir ortamda teste tabi tutulmuştur. Araştırmanın sonucunda Mozart dinletilen bireylerin uzay zekâsında (10-15 dakikalık bir süre) artış gözlenmiş, bu durum “Mozart Etkisi” (Rauscher, 1993) olarak adlandırılmış ve dönemin basınında ses getirmiştir. Bu etki sonraki yıllarda birçok farklı müzikle karşılaştırılmıştır. Yapılan karşılaştırmalardan bir tanesi çocukların motor becerileri üzerine Schubert-Mozart-sessizlik arasında gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın nicel sonuç tablosu Şekil 4’deki gibidir.



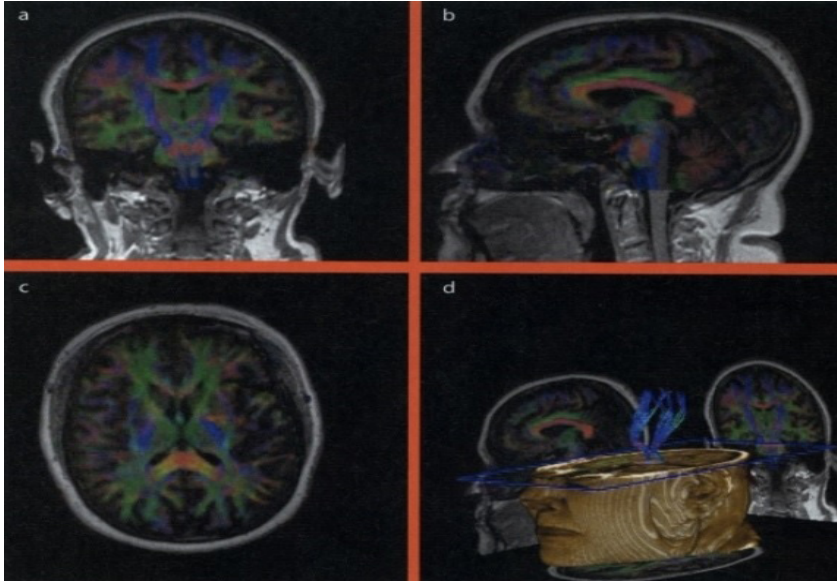
Şekil 4: Kâğıt katlama/kesme motor becerisi üzerinde Schubert-Mozart-sessizlik karşılaştırması

Kaynak: Schellenberg,2005

Çocuklar üzerinde yapılan bu araştırmaya göre Mozart dinletilen çocukların Schubert dinletilen çocuklardan daha iyi motor beceri sergiledikleri görülmüştür (Schellenberg,2005). Çocukların motor beceri üzerine yapılan bu çalışma, müziğin sadece zihinsel değil bedensel etkilerinin de özel eğitimde sağlayacağı faydaların çeşitliliğinin bir göstergesidir.

Özel gereksinimli çocukların birçoğu gerek engellerinden gerekse haklı içe kapanık ruh hallerinden ötürü sosyal hayata adapte olmakta zorluk yaşamaktadır. Müziğin terapötik etkisi bu çocukların sosyal hayata adapte olmalarını kolaylaştırabilir. Sosyal hayata adapte olabilmek temel yaşam becerilerinin gelişimi ile doğrudan ilişkilidir. Temel yaşam becerileri ise dünya sağlık örgütü tarafından; günlük hayatta karşılaşılan zorluklara ve olumsuzluklara, yerine getirilmesi gereken sorumluluklara, insan iletişimine olan doğru ve yerinde verilen tepkiler bütünü olarak tanımlama yapılmıştır (DSÖ, 1993). Bu tanıma bakıldığında; iletişim becerileri, motor beceriler, bilişsel beceriler, öz farkındalık bu yetiler arasında yer almaktadır.

Sosyal yetiler içerisinde yer alan iletişim yetisi, müziğin bireylerin beyin yapısında geliştirdiği kanıtlanan yetilerden birisidir. Müzik dinlemek bireylerin beyindeki iletişim bölgelerini aktif hale getirerek iletişim becerilerini arttırmaktadır. Şekil 5’de yer alan pet görüntüsünde iletişim becerilerine ait bölümlerin müzikle nasıl aktif hale geldiği gösterilmektedir.



Şekil 5: Beyindeki iletişim kanalları

Kaynak: Hodges,2015

Otizm spektrum bozukluğuna sahip otizmliler bireylerin davranışsal bozuklukları, bu çocukların kapsayıcı genel eğitim ortamlarına, sosyal ilişkilere ve topluluk faaliyetlerine katılımının önündeki en önemli engellerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu davranışsal bozukluklar çocuklarda kalıcı hale gelmeden önce tedavi edilmelidir(Nelson, 2017). Yapılan bir çalışmada otizm spektrum bozukluğuna sahip çocuklara müzik eşliğinde yaratıcı dans dersi verilmiş ve bu çocukların akranlarıyla olan iletişim becerilerinde, davranışsal bozukluklarının azalarak paylaşımcı-katılımcı davranışlarında ve sosyal hayata katılım oranlarında gelişim görülmüştür(Nelson, 2017).

Kaynaştırma eğitimi üzerine yapılan bir çalışmada; serebral palsili olanlar, konuşma ve işitme bozuklukları olanlar, down sendromlular, duygusal bozuklukları bulunanlar, ciddi fiziksel engellere sahip olanlar gibi özel gereksinimli çocukların eğitiminde müziğin kullanımı incelenmiş ve bu çocukların yapılan müzik aktivitelerine katılımı sağlanmıştır. Müzik aktivitelerinde yer alan çocukların motor ve iletişim becerilerinin arttığı, yapılan ortak müzik aktiviteleri ile akranlarıyla iletişim kuran çocukların sosyal hayata katılımında artış olduğu gözlemlenmiştir (Patterson, 2003).

Özel gereksinimli bireylerin müzik yolculuğunun, onların sosyal beceriler kazanarak topluma kazandırılmasında büyük bir rol oynadığı aşikardır.

Özel gereksinimli bireylerin eğitiminde müziğin terapötik etkisi

Her birey genetik açıdan birbirinden farklı olarak dünyaya gelmekte zamanla geliştirdikleri karakteristik özellikleriyle ise eşsizleşmektedir. Özel gereksinimli bireyler ise doğdukları andan itibaren akranlarından daha az ve yavaş ya da kendilerini soyutlayacak kadar fazla ve hızlı gelişim göstermektedirler. Onların bu durumu gelişimsel süreçlerinde pek çok engelle karşılaşmalarına neden olmaktadır.

Özel gereksinimli bireylerin müzik eğitimlerinde öğretmenlerin hazırlıklı olması gereken bazı süreçler söz konudur. Müzik eğitimini daha verimli hale getirebilmek için çocukların gereksinimleri iyi analiz edilmeli ve bu gereksinimlere uygun bazı değişiklikler/geliştirmeler yapılmalıdır. Yapılabilecek değişiklikler/geliştirmeler şu şekilde sıralanabilir(VanWeelden, 2017):

- Çevresel düzenlemeler: Tercihli ve/veya planlı oturma düzeni, özel gereksinimlere uygun olarak değiştirilmiş fiziksel oda düzenlemesi;
- Ek personel desteği: Sınıf arkadaşları, yardımcı profesyoneller
- Öğretimin hızı: Sık sık ara verilmesi, görevlerin tamamlanması için daha fazla zaman verilmesi, evde kullanılmak üzere kopyalar gibi bir dizi materyalin verilmesi

- Konunun sunumu: Kayıtlı dersler/provalar, işaret dili, yazılı kelimeyi ve/veya müzik terimlerini temsil eden simgelerin kullanımı
- Materyaller: Büyük baskı veya Braille bildirileri ile müzik notaları, müzik çalınması veya uyarlanabilir enstrümanlar gibi yardımcı teknolojiler, müzik notası yazımında not alma/eğitmen talimatlarının yazılması konusunda yardım veya talimatların eğitmen tarafından tam paylaşımı;
- Ödev değişikliği: Evde tamamlanması gereken daha az çalışma/alıştırma, kaydedilmiş dersler/provalar, daha küçük adımlara ayrılmış talimatlar gibi daha kısa ödevler
- Öz-yönetim: Önemli tarihleri içeren takvim, en başarılı olmak için nasıl pratik yapılacağı gibi çalışma becerileri, yazılı sınıf etkinlikleri dizisi
- Uyarlamaların test edilmesi: resmi bir yazılı değerlendirme yapılıyorsa çocuğa testi okuyun, test formatını (müzik performansı veya yazılı) özel gereksinimi artırmayacak şekilde değiştirin, çocuğa testi tamamlaması için daha fazla zaman verin, uyarlamaların ve/veya modifikasyonların kullanılmasına izin verin
- Sosyal etkileşim—işbirlikçi öğrenme gruplarını kullanarak olası arkadaş çevresin edinimini kolaylaştırın, bir akran akıl hocası/sınıf arkadaşı atayın.

Eğitmenlerin yapacağı bu değişiklikler ile özel gereksinimli bireylerin müzik derslerine katılımının ve bu derslerden sağlayacakları yararın artırılması mümkündür. Özel gereksinimli bireylerde müzik terapisinin sınıflardaki uygulayışı müzik öğretmenleridir. Günümüz şartlarında yeterli gereksinimlere ve ek eğitimlere sahip olmayan müzik öğretmenlerini verdikleri bu eğitim ziyadesi ile zorlamaktadır.

Müzik eğitiminde müzik terapi yöntemlerinin layıkıyla kullanılmaması özel gereksinimli bireylerin topluma kazandırılması güçleştirmekte ve eğitim sürelerini uzatmaktadır. Müzik eğitiminde müzik terapinin yer almasındaki temel amaçlar; özel gereksinimli çocukların temel ihtiyaçlarına güvenli bir ortam yaratarak cevap vermek, öz farkındalık oluşturmak, müzik enstrümanları ve müzik öğretmenleriyle bağ kurmasını sağlamak, akranlarıyla ilişki kurmasını sağlamak, belirli basit gelişimsel beceriler kazanmasını sağlamak(göz teması, gerekli tuşlara zamanında basarak müziksel aktivitelerde yer almak gibi), kalıplaşmış yanlış davranış dizilerini doğru davranışlar ile değiştirmek, müziğin büyüleyici dünyası ile tanışmalarını sağlamak ve müziksel farkındalık yaratmak(beğendiği bir müzik türünün olması ya da bir müzik aletine ilgi göstermek gibi) olarak sıralanabilir (Stephenson, 2006).

Özel gereksinimli bireylerin eğitiminde müziğin terapötik etkisinden yararlanmak, bu çocukların akranlarıyla aralarındaki farkı azaltmalarına yardımcı olmaktadır. Bu nedenle özel gereksinimli bireylerin müzikle eğitimi üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Yapılan çalışmalardan bazıları tablollaştırılarak aşağıda sunulmuştur.

Tablo 2: 1995-2003 yılları arasında yapılan akademik çalışmalar

Çalışma	Katılımcılar	Çalışma tasarımı	Sonuç
Aldridge v.d. (1995)	Gelişimsel yaşları 1.5-3.5 yaş olan 4-6.5 yaş arası on iki çocuk	İki grup, ilk grup birebir terapi alırken diğer grup hiçbir terapi almaz; sonra ikinci grup birebir terapi alırken ikinci grup dinlendirilmiştir. Bu döngü bir kez daha tekrar ettirilmiştir.	Dört çocuk çalışmadan ayrılmıştır. Konuşma ve işitme düzeylerinde terapi alındığı süre boyunca dinlendirilme süreçlerine oranla Griffiths katsayısında (mental gelişim testi) büyük anlamlılık değişiklikleri oluşur.
Hill (1997)	Rett Sendromlu 12 yaşındaki bir kız öğrenci.	12 adet yarımşar saatlik seanslardan oluşan, gözlem anlatımına dayalı, nitel verisi olmayan bir çalışma.	Tef çalışmada gerileme-egitim-gelişim döngüsü, gelişim ile sonuçlandığı kanısına varılmıştır.
Braithwaite & Sigafoos (1998)	3.5-4.5 yaş aralığında ağır duyu durumu bozukluğu ve dil gelişim geriliği bulunan beş çocuk	İletişim becerileri iki durumda test edilmiştir, sosyalleşme-ABAB tasarımı müzik eşliğinde sosyalleşme.	Üç çocukta müzikle sosyalleşme durumunda iletişimde Orta düzeyde bir artış gözlemlenmiştir.
Duffy&Fuller (2000)	5-10 yaş aralığında orta düzey zihinsel engelli 32 öğrenci.	Müzik terapi ile öğretilen sosyal beceriler ile normal yolla öğretilen sosyal beceriler karşılaştırılmıştır.	Müzik terapi ile eğitim ve normal eğitim arasında anlamlı bir fark bulunamamıştır.
Yashuhara& Sugiyama(2001)	Rett Sendromlu 4, 5 ve 6 yaşlarında üç kız çocuğu	40, 40 ve 12 seans müzik terapi verilmiş olup. Seanslarla ilgili bilgi verilmemiştir.	Bir çocuk çalışmadan ayrılmıştır. Değişimlere ilişkin detay verilmemiş ancak bazı gelişimlerden söz edilmiştir.
Ghetti (2002)	Yaşları 7 ile 17 arasında değişen ağır ve çoklu engelli altı öğrenci	Çocuklarla konuşulurken hem cevap verip hem dikkatleri dağılmadan çalışmayı devam ettirebilme düzeyleri üç farklı müzikal durum esnasında test edilmiştir (ritmik uyarılma, şarkı söyleme, enstrüman çalma).	Çocukların sorulan soruları yanıtlarken dikkatlerinin dağılması konusunda üç müzikal durumda etkisizdir.
Perry (2003)	Yaşları 5 ile 11 arasında değişen ağır ve çoklu engeli bulunan 10 öğrenci	Müzik terapi seansında iletişimin tarif edilmesi üzerine kurulan nitel bir çalışma	Müzikal etkileşim iletişimsel etkileşim için bir köprü vazifesi görebilir.

Tüm bu çalışmaların ortak noktası özel eğitilmiş bireylerde müzik eğitiminin onların gelişmesine az ya da çok katkıda bulunduğudır. Sağlanan bu katkıyı mümkün kılan ise müzik eğitiminin terapötik etkisidir. Bu sebeple müzik eğitimi özel gereksinimli bireyler için bir deniz feneri bir umut ışığı görevi görmektedir.

Sonuç

Özel gereksinimli bireylerin eğitim hayatında müzik olmazsa olmaz temel bir taştır. Geçmişte, günümüzde ve gelecekte hep var olacak bu temel taş tabi ki müzikle değişen hayatların örnekleri ile desteklenmektedir. Müziğin doğasının; dinlendirici, düşündürücü, rahatlatıcı etkileri dışında eğitim özelliği özel bireylerin hayatlarına var oluştan itibaren dokunmuş-

tur. Müzik ile tedavi yöntemi kullanılarak zihinsel olarak geçici veya kalıcı birçok hastalık tedavi edildiği bilinmektedir.

Tarihi neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan müzik ile tedavi yöntemi sağlık alanında olduğu kadar, eğitim alanında da kullanılmaktadır. Bir müzik öğretmeni olarak örnek vermem gerekirse; sayısını bilmemekle birlikte otizm spektrum bozukluğuna sahip çocukların belirli şarkılarda sakinleştiğini ve kriz anını atlattığına pek çok kere şahit oldum. Ya da down sendromlu özel bireylerin müziğe yatkınlığının yadsınamaz bir gerçek olduğunu pek çok örnekle görüyoruz. Özel eğitimi var eden yapı taşlarından birisi de müzik olarak bilinmektedir. Bu alanın gelişimi uçsuz bucaksızdır. Müziğin; eğlendirerek, düşündürerek, dinlendirerek öğrettiği bir çok bilginin kalıcı hale geldiği ön görülmektedir. Özel gereksinimli bireylerde özel eğitimin en temel amaçlarından biri ise; günlük yaşam becerilerini arttırmak ve desteksiz bir şekilde hayatlarının içine entegre etmeyi amaçlamaktadır. Müziğin kalıcı olarak öğretebildiği bir çok temel davranış bulunmaktadır. Özel gereksinimli bireyler müzik ile birlikte kendini ifade etme biçimi kazanmış olurlar.

Sonuç olarak; özel gereksinimli bireylerin yeterli ve gerekli gelişim sağlamalarında müzik eğitimi çok önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle eğitimin verileceği ortamlarda bu çocukların gelişimine yönelik yapılandırmalar/geliştirmeler yapılmalı, müzik eğitimini verecek olan öğretmenlere ya bir müzik terapisti eşlik etmeli ya da bunun eğitimi aldırılmalı, çocukların eğitime ulaşması kolaylaştırmalı ve özel eğitimde hem çocukların hem öğretmenlerin hayatını kolaylaştıracak köklü reformlara gidilmelidir. Özel gereksinimli bireylerinde toplumun bir parçası olduğu unutulmamalı ve hayata karışmaları için gereken sağlam ve kalıcı adımlar en kısa sürede atılmalıdır.

Kaynakça

- Anayasa 5738/42 numaralı kanun; <https://mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.5378.pdf>
- Babikian, T. v.d (2013), Music as Medicine: A Review and Historical Perspective. *Alternative and Complementary Therapies*, 19(5), 251-254 https://www.researchgate.net/publication/275116520_Music_as_Medicine_A_Review_and_Historical_Perspective
- Baum N, Cisneros M. (2024); The Influence of Music on Brain Health. *Healthcare Administration Leadership & Management Journal*, 2(1)18/21. <https://doi.org/10.55834/halmj.7407459824>
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. (2001). Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 98(20), 11818–11823. <http://www.jstor.org/stable/3056798>
- Cohen D.(2015). Music: Its Language, History, and Culture. City University of New York (CUNY):Brooklyn College Library and Academic IT
- Demirci, M. (2021). Türk Musikisi Tarihi. Türk Din Musikisi El Kitabı. (Ed. Ahmet Hakkı Turabi). Grafiker Yayınları. 6. Baskı. İstanbul.
- Dünya Sağlık Örgütü (World Health Organization DSÖ/WHO). (1993). Life skills education for children and adolescents in school. Introduction and guidelines to facilitate the development and implementation of life skills programmes. Erişim adresi: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/63552/WHO_MNH_PSF_93.7A_Rev.2.pdf
- Halpern, A. R., & Müllensiefen, D. (2008). Effects of timbre and tempo change on memory for music. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 61(9), 1371-1384. <https://doi.org/10.1080/17470210701508038>
- Hendin, D. (2007). Davut Peygamber ve Müzik. Watchtower Online Kütüphane, w09 1/12 s. 26-30
- Hodges, D. A., & Wilkins, R. W. (2015). How and Why Does Music Move Us? Answers from Psychology and Neuroscience. *Music Educators Journal*, 101(4), 41–47. <http://www.jstor.org/stable/24755599>
- Killin, A. (2017). Plio-Pleistocene foundations of hominin musi-cality: Coevolution of cognition, sociality, and music. *Biological Theory*,12(4), 222–235
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50, 370-396.
- Meyer, L.B. (1956). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press: Chicago.
- Nelson, C., Paul, K., Johnston, S. S., & Kidder, J. E. (2017). Use of a Creative Dance Intervention Package to Increase Social Engagement and Play Complexity of Young Children with Autism Spectrum Disorder. *Education*

- and Training in Autism and Developmental Disabilities*, 52(2), 170–185. <https://www.jstor.org/stable/26420388>
- Patterson, A. (2003). Music Teachers and Music Therapists: Helping Children Together. *Music Educators Journal*, 89(4), 35–38. <https://doi.org/10.2307/3399902>
- Power, Timothy. 2010. The Culture of Kitharôidia. Hellenic Studies Series 15. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Power.The_Culture_of_Kitharoidia.2010.
- Rauscher, E.H., Shaw, G.L., & Ky, K.N. (1993). Music and spatial task performance. *Nature*, 365(6447):611
- Rieth, R David, “Musical therapy” (1956). MD Theses. 2186. <https://digitalcommons.unmc.edu/mdtheses/2186>
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, C.II, Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.
- Schellenberg, E. Glenn. “Music and Cognitive Abilities.” *Current Directions in Psychological Science*, vol. 14, no. 6, 2005, pp. 317–20. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/20183055>.
- Schoen, M. (1927). *The Effects of Music: A series of Essays* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315009391>
- Stephenson, J. (2006). Music Therapy and the Education of Students with Severe Disabilities. *Education and Training in Developmental Disabilities*, 41(3), 290–299. <http://www.jstor.org/stable/23880202>
- Turabi, A. H. (2021). İlk Dönem İslâm Dünyası’nda Mûsikî Çalışmaları. Türk Din Musikisi El Kitabı. (Ed. Ahmet Hakkı Turabi) Grafiker Yayınları. 6. Baskı. İstanbul
- VanWeelden, K., & Heath-Reynolds, J. (2017). Steps to Designing Authentic Assessments for Students with Disabilities in Music Classes. *Music Educators Journal*, 104(2), 27–31. <https://www.jstor.org/stable/26588615>

BÖLÜM 11

MESUD CEMİL'İN HİCÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ İC-
RÂSINDA KULLANDIĞI SÜSLEMELERİN İCRÂYA
OLAN ETKİLERİNİN İZİNDE, TANBÛRUN İCRÂ-
SINDA SÜSLEMELERİN MÂHİYETİNİN DEĞER-
LENDİRİLMESİ

Emre DÜZÜN¹

¹ Emre Düzün, Araştırma Görevlisi Doktor, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı. ORCID ID: 0000-0002-6269-6037

1. Giriş

İçinde bulunduğumuz çağda, kadim zamanlardan beri gelen birikimler ışığında gelişen ve bir miras olarak korunan Türk müsikîsinin, algılayabildiğimiz, eğitim ve öğretimini sağladığımız mevcudiyetinin kökleri, bin yıllık bir geçmişin kültür izlerini ihtivâ eder. Bu kültürün ürünü olan Türk müsikîsinin, icrâsı ve nazariyesi, üzerinde çokça düşü-nülen, çok yönlü etkileşimlerle gelişen ve bu süreçte müsikîyi oluşturan her bir yapının inceliklerle derinleşmesi sonucunda ortaya konulan önemli konulardır. Bu doğrultuda müsikînin içeriğini, sınırlarını ve izahı için ge-rekli hesaplarını belirleyen nazari muhteviyattır. Müsikî deryası içerisinde bulunduğumuz vakitte yolu bulabilmeyi sağlayan nazariyattır. Gerekliklik ve gerekçelerini hıfzettikten sonra bu yönde neyi nasıl ortaya koymalıyız sorusunun cevabı da yine nazari bilgiler ve araştırmalar ile insanlığa ma-lum olmuştur, olmaktadır. İşte bu içeriğin sınırlarının çizilmesiyle birlikte ortaya çıkan esas gerekliklik ise müsikînin icrâsıdır. Nazariyatın gelişimiyle paralel şekilde, içinde bulunulan dönemin kültürü, farklı etkileşimler ve ic-râcılarının maharetleri çerçevesinde gelişim göstermiş olan icracılık, müsikî dinamiklerinin nitelikli bir şekilde ortaya konması ve aktarımının sağlan-ması hususlarını üstlenmektedir.

Yukarıda açıklanan hususlarla ilgili olarak icrânın önemine değinen en önemli isimlerin başında Kantemiroğlu (1673-173) gelmektedir. Kante-mir'e göre teoriyi ve makâmı ancak seyirle en tamam şekilde açıklayabili-riz. Bu bakış açısı da teorideki bilginin icrâ ile müşahhas bir şekilde ortaya konulmadığında yalnızca bir anlatımdan ibaret olacağını vurgulamaktadır. Teorideki bilgiyi işleyecek ve duyulmasını sağlayacak ikinci yönelim ise bestelenmiş eserlerin oluşturduğu repertuardır. (Behâr, 2017, s. 124). Gerçekten de repertuardaki eserlerin incelenmesiyle, teorik bilginin tatbikinin nasıl olduğu en güzel şekilde anlaşılabilir. Söz konusu repertuarın icrâsı bakımından da saz icrâcılığı önem arz etmektedir. Türk müsikîsinde bir eserin icrâsı, hiçbir zaman tam olarak notada yazıldığı gibi olmamış, estetik bir arayış ve yüksek sanatlı bir duyum ihtiyacı çerçevesinde, beste-lenmiş olan eserlerin icrâsında eserle uyumlu yorumlar oluşmuştur. Türk müsikîsinde ehil olan kişiler tarafından, müsikînin adabına uygun şekilde yapıldığında ortaya nitelikli icrâların çıkmasını sağlayan bu yorumlar, aynı zamanda icrâcının tavır özelliklerinden izler taşıyarak, sanatındaki anlatım gücü hakkında bizlere ipuçları vermektedir. Türk müsikîsinde esas olan nota değil icrâdır. (Yahyâ Kaçar, 2020, s. 165).

Türk müsikîsinde taksîm ve saz eseri icrâları incelendiğinde, yukarıda da anlatılmış olan yorumları oluşturan bazı icrâ özelliklerinin, ortaya ko-nulan müsikî eserinin icrâsını nitelikli kıldığı ve notanın, müsikînin sınırları içerisinde, uygun bir tavır ile işlenmesini sağladığı görülmektedir. Söz konusu icrâ özelliklerinin en önemlilerinden olan süslemeler bu hususta

dikkat çekmektedir. Süslemeler, aslî ezgilere eklenmek suretiyle mûsikîye renk katmak, icrâdaki anlatımı daha nitelikli hale getirmek ve ifade bakımından güçlendirmek amacıyla kullanılmış olan unsurlardır. (Hatipoğlu, 2009, s. 118). Bu doğrultuda düşünüldüğünde, her bir süslemenin icrâ içerisinde bir kullanım amacı olmakla birlikte kullanımının doğurmuş olduğu duyum sonuçlarının da olduğu açıktır. Süslemelerin mâhiyetlerinin, Türk mûsikîsi sazlarından olan tanbûr sazı özelinde, Mesud Cemil'in usûllü eser icrâsı üzerinden değerlendirmesinin yapıldığı bu çalışmada, mûsikînin çehresini belirleyen bu önemli unsurlara yoğunlaşarak ışık tutulmaya çalışılmıştır. Çalışmadaki bulgular kısmına geçmeden önce çalışma konusunu oluşturan eser icrâsının sahibi olan Mesud Cemil hakkında kısa bilgiler vermek yerinde olacaktır.

Mesud Cemil

Mesud Cemil, 1902 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ünlü tanbûr virtüözü Tanbûrî Cemil Bey'in oğludur. Mûsikî hayatına 10 yaşlarındayken babasından aldığı solfej ve İstanbul kemençesi dersleriyle başlamıştır. Bunun yanında lise yıllarındayken Daniel Fitzinger'den Batı mûsikîsi ve keman dersleri de almıştır. Babasının vefatının ardından, onun öğrencisi olan Kadı Fuat Efendi ve Refik Fersan ile tanbûr çalışmalarını sürdürmüştür. Bu dönemde, hem Batı mûsikîsi hem de Türk mûsikîsi çevrelerinde bulunarak, çok yönlü bir gelişim süreci içerisine girmiştir. Hamparsum notasını bilmekteydi. Hocaları arasında Refik Talat Alpman (1873-1947), İzzet Nezhî Albayrak (1898-?), Mehmet Emin Dede (Yazıcı) (1883-1945), Rauf Yektâ Bey (1871-1935), Hafız Ahmet Irsoy (1869-1943) ve Mehmet Suphi Ezgi (1869-1962) gibi isimler bulunmaktadır.

Mesud Cemil, Dârülelhân'da solfej, tanbûr ve nazariyat dersleri vermiştir. 1926 yılında İstanbul Radyosu'nda görev yapmış ve bu görevi süresince spikerlik, tanbûr ve viyolonsel icrâcısı, şeflik ve müdürlük görevlerinde bulunmuştur. 1950 yılında Türkiye radyoları müdürü olmuştur. Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nde mûsikî bölüm başkanlığına getirilmiş ve bu görevi Cevdet Çağla ile birlikte sürdürmüştür. 1959 yılında Radyoya geri döndükten sonra 1960 yılında memuriyet hayatından emekli olmuştur. 1963 yılında Haseki Hastanesi'nde vefat eden Mesud Cemil Bey, Sahrâyı Cedîd Mezarlığı'nda medfündür. (Özcan, 2011, s. 392-393).

Problem durumu ve problem cümlesi

Türk mûsikîsi saz icrâcılığı alan yazını incelendiğinde, farklı icrâcılara ait taksîm ve saz eser icrâlarının incelendiği çalışmalara rastlanmaktadır. Ancak söz konusu çalışmalarda yer verilen tavır unsurlarından olan süslemelerle ilgili inceleme içeriklerinde bazı eksiklikler olduğu ve konuyla ilgili müstakil çalışmalara oldukça az rastlandığı görülmektedir. Tanbûr ic-

râcılığı özelinde de hissedilen bu eksiklik, icrâ tavrını oluşturan en önemli yönelimlerden olan süsleme kullanım biçimleri üzerine ayrıntılı bir biçimde eğilmeyi ve süslemelerin yalnızca kullanım biçimi ve amacının yanında icrâya ne gibi etkilerinin olduğunun da değerlendirilmesi hususunu gerekli kılmaktadır. Mesud Cemil örneği üzerinden yol alınan bu çalışmada, kullanılmış olduğu süslemelerin etkilerinin ortaya konulabilmesine yönelik olarak, çalışmanın problem cümlesi “*Mesud Cemil’in Saz Semâîsi icrâsında kullandığı süsleme unsurlarının eserin icrâsına etkilerinden hareketle tanbûrda süsleme kullanımının mâhiyeti nedir?*” şeklinde belirlenmiştir.

1.1. Alt problemler

1. Süsleme teknikleri kullanılarak yapılan süslemelere ilişkin alt problemler
 - Mesud Cemil’in, eserin icrâsında yer verdiği süsleme tekniklerini kullanım biçimi nasıldır?
 - Kullanılan süsleme tekniklerinin eserin icrâsını etkilediği yönler nelerdir?
2. Tartım ve ezgi çeşitlemeleri kullanılarak yapılan süslemelere ilişkin alt problemler
 - Mesud Cemil’in tartım çeşitlemelerini kullanım biçimi nasıldır?
 - Mesud Cemil’in ezgi çeşitlemelerini kullanım biçimi nasıldır?
 - Mesud Cemil’in çeşitleme kullanımının eserin icrâsını etkilediği yönler nelerdir?

1.2. Amaç

Çalışmada, Mesud Cemil’in saz semâîsi icrâsı özelinde yapılacak olan değerlendirme doğrultusunda, eserin icrâsında yer vermiş olduğu süsleme kullanım biçimlerinin ortaya çıkarılması ve bu doğrultuda süslemelerin eser icrâsı üzerinde ne gibi etkilerinin olduğu hakkındaki genellemelerle süslemeler hususunda var olan durumun tespit edilerek açıklığa kavuşturulması amaçlanmaktadır.

1.3. Önem

Çalışma, Mesud Cemil’in saz eseri icrâsında görülen tavır dinamiklerine ışık tutması, tanbûrda kullanılan süslemelerin farklı kullanım biçimlerinin saz eseri icrâları içerisindeki mâhiyetinin ortaya çıkarılarak kayıt altına alınmış olması, Türk mûsikîsi saz icrâcılığında süsleme

mevzusuyla ilgili önemli bilgiler içermesi ve tüm bu muhteviyât ile tanbûr eğitimi için de önem arz edecek bir kaynak olması gibi yönlerden önemli görülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Çalışmada, tahlili yapılan saz semâisi icrâsının Mesud Cemil'e ait olduğu, söz konusu icrânın, süsleme kullanım biçimleri ile ilgili yeterli ve dikkat çekici verileri içerdigi varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma, Mesud Cemil'in saz semâisi icrâsındaki süsleme kullanımlarının tahlili ve bunların esere olan etkileri ile, incelenmek üzere belirlenen ve bestesi Tanbûrî Cemil Bey'e ait olan Hicâzkâr Saz Semâisi'nin tahliliyle, çalışmanın ortaya çıkarılmasına yönelik olarak belirlenen araştırma ve tahlil basamaklarıyla ve eserin tahlili doğrultusunda ortaya çıkarılabilen süsleme teknikleriyle sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

Araştırmada, icrânın tahlili hususunda daha özgür bir yaklaşımla hareket edilebilmesi ve bu doğrultuda anlatım yolları ile çıkarımların da zaman zaman öznel yorumlamalarla işlenebilmesi amacıyla Nitel Araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmalarda sıklıkla karşılaşılan nicel-nitel sınıflandırması, esâsında nicel verilerin araştırma konusu hakkında en geçerli gerçeğe ulaşmada yeterli olamayacağı varsayımı ile ortaya çıkmaktadır. Ancak iki araştırma yönteminin de araştırmalar içerisinde sıklıkla birbirine karıştığı durumlara rastlanmaktadır. (Karasar, 2020, s. 44-45). Nitel ve nicel yöntemin kendi içerisinde barındırdığı dinamikler göz önüne alındığında, araştırmalardaki öznel bakış açılarının nitel bir kavrayışı daha çok gerektirmekte olduğu açıktır.

Araştırma modeli

Araştırmanın modeli Tarama Modeli olarak belirlenmiştir. Bu model, günümüzde veya geçmişte var olan durumun, nelerden oluşmaktadır, ne idi, ne ile ilgilidir, nasıldır gibi sorularla amaca yönelti olarak olduğu gibi, değiştirme veya etkileme çabası gösterilmeden araştırma yapıldığı araştırma modelidir. Tarama modelinde araştırmacı alanda önceden var olmuş ve saklanmış olan belge, ses veya görüntü kaydı gibi veriler üzerinde kendi gözlem ve düşünceleriyle sistemli bir bütünlük oluşturarak yorumlar elde etmektedir. (Karasar, 2020, s. 109).

Veri toplama teknikleri

Çalışmada, konuya ilişkin verilerin incelenmek üzere elde edilmesi aşamasında Doküman İnceleme ve Belge Tarama teknikleri kullanılmıştır. Doküman analizi, araştırma konusuyla ilgili tüm dokümanların bilimsellik çerçevesi içerisinde incelenmesidir. (Kıral, 2020, s. 185). Belge taramada ise araştırma konusuyla ilgili tüm belgeler çalışmanın oluşum süreci için toplanır. Bu belgeler, ses, video ve görüntü kayıt cihazları, arkeolojik buluntular, tutanaklar, anı yazıları, mektuplar, ansiklopedi vb. gibidir. (Karasar, 2020, s. 229).

Verilerin analizi

Çalışmada elde edilen veriler Betimsel Analiz ve İçerik Analizi'ne tabi tutulmuştur. İçerik analiziyle, araştırma konusu ile ilgili kavramlar, bağlantılar ve diğer ayrıntılar, konunun açıklanabilmesine yönelik olarak ortaya çıkarılmaya çalışılır. Betimsel analizde ise incelenen verilerin daha derinlikli bir şekilde ele alınarak farklı bakış açıları ve kavrayışlarla yeniden yorumlanması sağlanır. (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 242).

Çalışma basamakları ve çalışmayla ilgili önemli hususlar

1. Bestesi Tanbûrî Cemil Bey'e ait olan "Hicâzkâr Saz Semâîsi" Mesud Cemil'in icrâsından notaya alınmıştır.
2. Dijital ortama aktarılan notasyon, çift portede yazılarak, üst portede icrâ notası, alt portede ise eserin aslî notası verilmiştir. Bu sayede aslî nota ile icrâ arasındaki farklılığı oluşturan süslemelerin mukâyese edilebilmesi sağlanmıştır.
3. Çalışmadaki bulgular ve yorum başlığı altında nota nüshası içerisinden verilen örnekler, kare ve/veya dikdörtgenlerle çizilerek belirginleştirilmesi sağlanmıştır.
4. Çalışmanın konusunu oluşturan eserin, Mesud Cemil tarafından icrâ edilmiş olan şekli, tanbûr ile de çalınarak nota yazımının sağlanması yapılmış, süslemelerin icrâ içerisindeki işlenişi, doğruluğu ve etkileri tekrarlanmak suretiyle gözlemlenmiştir.
5. Çalışma konusu olan Hicâzkâr Saz Semâîsi'ne ait aslı nota, TRT repertuarı içerisinden Mesud Cemil'in icrâsındaki akışa en uygun olan nota nüshası olması gözetilerek seçilmiştir.
6. Çalışmadaki icrâ kaydı, Kalan Müzik tarafından 2004 yılında yayınlanan "Mesud Cemil Arşiv" isimli CD içerisinden temin edilmiştir.

7. İcrânın dijital ortama aktarımında Finale 2014 nota yazım programı kullanılmıştır.
8. Çalışmada “Gülçin Yahyâ KAÇAR İcrâ Tahlîli Yöntemi” kullanılmıştır. Çalışmadaki özgün yorumları ihtivâ eden başlıklar bu yöntemindeki tahlil basamakları üzerinde inşa edilmiştir. Bununla birlikte terminoloji hususunda da aynı yöntemdeki içeriğe uyulmuştur.

3. Bulgular ve yorum

3.1. Süsleme teknikleri kullanılarak yapılan süslemelere ilişkin bulgular ve yorumlar

3.1.1. Mesud Cemil’in eserin icrâsında yer vermiş olduğu süsleme kullanım biçimlerine ilişkin bulgular ve yorumlar

Mızrapsız çarpma

Çalışmada incelenen eserin icrâsında görülen çarpma biçimlerinden ilki mızrapsız çarpmadır. Ana perdeden sonra gelerek, bir sonraki perdeye mızrap kullanmadan parmak çarpılması şeklinde icrâ edilen mızrapsız çarpma süsleme tekniğinin, Mesud Cemil tarafından eserde sıklıkla kullanılmış olduğu görülmektedir. Cemil’in mızrapsız çarpma kullanım biçimine ait örnekler aşağıda gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil’in mızrapsız çarpma kullanımları incelendiğinde, çarpmaların iki farklı şekilde kullanılmakta olduğu görülmektedir. Bunların ilki inici özellik gösteren tartımlardaki perde düşüşleri arasında görülen

kullanımlar, ikincisi ise genellikle perde tekrarlı üçleme ve/veya art arda sıralanan perdeler arasında kullanılan perde tekrarlı mızrapsız çarpmalardır. Perde düşüşlerinde görülen çarpmalarla Mesud Cemil'in iki perde arasındaki tınıyı bağlamayı amaçladığı düşünülebilir. Art arda gelen perde tekrarlı çarpmalarda ise anlatımın tek düzelikten kurtarılarak bir miktar dinamikleşme temâyülü içerisine girmiş olduğu anlaşılabilmektedir.

Mızraplı çarpma

Çalışmada ele alınan saz eseri icrâsında, Mesud Cemil tarafından ana perdeden önce ve mızraplı olarak icrâ edilen çarpmalardır. Aşağıda, Mesud Cemil'in mızraplı çarpma kullanım biçimine ilişkin örnekler gösterilmiştir.

Mülâzime 2



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in mızraplı çarpma kullanımları incelendiğinde, bu tür çarpmaların, önüne geldiği notayı tartım içerisinde bir miktar vurgulamakta olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Çarpmaların duyumu göz önünde bulundurulduğunda, alt mızrap darbesi yardımıyla süratli ve sert bir biçimde icrâ edildikleri ve hemen ardından gelen perdeyi niteledikleri anlaşılmaktadır.

Çift çarpma

Mesud Cemil tarafından icrâ edilmiş olan bir diğer çarpma çeşidi ise çift çarpmalardır. Çarpmayı oluşturan ilk perdenin mızraplı ikinci perdenin ise mızrapsız icrâ edilmiş olduğu bu çarpma çeşidinde ilk çarpma perdesi asli perdenin kendisi, ikincisi ise bir üst sesidir. Çift çarpma, iki onaltılık perdenin birleşimi şeklinde yazılmaktadır. Mesud Cemil'in çift çarpma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in saz eserinde yer verdiği çift çarpma kullanımları incelendiğinde, bunların mızraplı çarpmalarla benzer şekilde önüne gelmiş olduğu perde ve/veya tartımları duyum bakımından nitелеmekte olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıdaki örneklerde görülen çift çarpmaların ezgi yapıları ve yönelimleriyle uyumlu şekilde oldukça süratli icrâ edilmiş ve eklendikleri perde ve tartımlara öncülük etme görevi üstlenmiş oldukları söylenebilir.

Vurkaç çarpma

Vurkaç çarpmalar, inici özellikteki tartım kalıplarını oluşturan her bir perdeden sonra bir üstteki perdenin mızrapsız olarak parmakla çarpılması şeklinde oluşan sıralı ve inici çarpma gruplarıdır. Aşağıdaki örneklerde Mesud Cemil'in bu türdeki çarpmaları kullanım biçimi gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in vurkaç çarpma kullanımları incelendiğinde, söz konusu çarpma biçimlerinin inici özellikteki perde sıralanışlarının oluşturduğu tartımlarda sürekli olarak görülmekte olduğu söylenebilir. İniş esnasında, her bir perdeyi bir üst perdeye bağlayan vurkaç çarpmaların, inici ezgi akışına nitelik kazandırmış olduğu düşünülmektedir.

Tril

Tanbürda tril, asli perdenin bir üst perdesine sürekli olarak mızrap-sız çarpma yapılmasıyla oluşmaktadır. Asli perdeye yapılan mızrap vuruşu sonrasında gelen çarpmanın, mızrapla duyurulan ilk perde ile oluşturmuş olduğu alt-üst perde döngüsü neticesinde tril süresi uzamaktadır. Mesud Cemil'in eserin icrâsında yer vermiş olduğu tril süsleme tekniğini kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in tril kullanımları ele alındığında, trillerin uzun süreli perde icrâlarında tercih edilmiş olduğu söylenebilmektedir. Söz konusu uzun süreli perdelerde, tınının uzatılması ve perde süresinin daha dinamik bir şekilde doldurulmak üzere tril ile süslenmesi durumunun olduğu görülmektedir.

Tek mızraplı tril

Tek mızraplı tril, tanbûrda tek mızrap darbesi sonrasında süregelen tını ile art arda bir üst perdeye yapılan mızrapsız çarpmaların oluşturmuş olduğu tril çeşididir. (Düzün, 2024, s. 37). Nota nüshalarında “tmt” kısaltmasıyla gösterilmiştir. Mesud Cemil’in tek mızraplı tril kullanım biçimi, aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil’in, tek mızraplı tril kullanımına yer verdiği kısımlar incelendiğinde, bu kısımlardaki tartım kalıplarının aynı oluşu dikkat çekmektedir. Tartım içerisindeki diğer perdelere göre daha uzun sürede icrâ edilen perdelere denk getirilmiş olan tek mızraplı trillerle, bu perdelere tını sürelerine nitelik kazandırılmış olduğu söylenebilir. Bununla birlikte tek mızrap darbesiyle icrâ edilen bu tür trillerle, her perdeden sonra mızrap vuruşu yapılarak icrâ edilen tril kullanımına göre daha nahif bir duyumu da sağlanmakta olduğu düşünülebilir.

Kaydırma

Batı müzikindeki glissando süsleme tekniğiyle benzer şekilde, mızrap darbesi vurulan ilk perdenin tınısının, çıkıcı veya inici şekilde bir diğer perde ve/veya perdelere parmak kaydırmalarıyla aktarılması ile oluşmaktadır. Mesud Cemil’in kaydırma kullanım biçimi aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in kaydırma kullanımları incelendiğinde, kaydırmaların iki farklı şekilde yapılmakta olduğu görülmektedir. Bunların ilki çıkıcı kaydırmalardır. Cemil'in, çıkıcı kaydırmalarla uzak perdeler arasında tını bağlantıları oluşturarak atlamaları perde icrâlarında tını bütünlüğünü sağladığı söylenebilir. Bir diğer kaydırma kullanım biçim ise inici kaydırmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıdaki örnekte görülen ikinci karedeki kullanımda inici özellikteki ezgiyi oluşturan perdeler arasındaki düşüşün, kaydırma ile desteklenmekte olduğu ve perdelerin pestleşme temâyülünde çeşitlilik sağlanmakta olduğu söylenebilir.

Kesik icrâ

Tanbûrda mızrabın uç kısmıyla, mızrabı tellere tam olarak yerleştirmeden vuruş yapılırken, sapı tutan sol elin parmaklarıyla da tınlarının uzamasına izin verilmemesi amacıyla perdelerin üstü kapatılarak icrâ edilen süsleme biçimidir. Mesud Cemil'in eserin icrâsında yer vermiş olduğu kesik icrâ kullanımını içeren kısım, aşağıda gösterilmiştir.



Örnek 1

Mesud Cemil'in kesik icrâ kullandığı kısım incelendiğinde, bu süsleme tekniğinden ezginin akış karakterine uygun bir şekilde faydalanılmış

olduğu görülmektedir. Çıkıcı seyreden ezgiyi oluşturan perdelerdeki kesik icrâ yardımıyla, Mesud Cemil'in, ezgideki anlatıma dikkat çekerek çeşitlendirmiş olduğu düşünülebilir.

Dem sesler

Tanbûr icrâsında kullanılan bir diğer süsleme tekniği ise dem seslerin icrâyâ dahil edilmesi şeklinde gerçekleşir. Söz konusu kullanımları oluşturan perdeler tanbûrdaki üst tellere denk gelen oktav perdeleridir. Mesud Cemil'in dem ses kullanım biçimleri aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in dem ses kullanımları incelendiğinde, dem seslerin genellikle eserin karar perdesi, merkez perdeleri ve ezgi akışı içerisinde önem kazanmış olan diğer perdelerle birlikte kullanımının tercih edilmiş olduğu görülmektedir. Cemil'in, dem ses kullanımlarıyla önemli perdeleri tını bakımından desteklemekte olduğu söylenebilir.

3.1.2. Süsleme tekniklerinin eserin icrâsını etkilemiş olduğu yönlere ilişkin bulgular ve yorumlar

Bu bölümde meydana geliş ve icrâ edilen amaçlarına göre gruplandırılan süsleme tekniklerinin, icrâ içerisinde etkili oldukları yönler ve mâhiyetleri ile ilgili çıkarımlar yapılmıştır.

Çarpma teknikleri

Eserin icrâsında görülen 4 farklı çarpma çeşidinden ilki olan mızrapsız çarpma kullanımları incelendiğinde, bu çarpma tekniğinin kullanılmış olduğu tartımları oluşturan perdeler arasında "tını bağları" oluşturmakta olduğu hissedilmektedir. Bu durumu ise mızrapsız çarpmanın önceden

oluşturulmuş perde tınları ile icrâ ediliyor oluşu sağlamaktadır. Mızrapsız çarpma kullanılmadan icrâ edilecek olan tekrarlı veya düşüş gösteren perdelerin icrâsında söz konusu çarpmalarla oluşan tını bağlarının olmamasının, duyumu sertleştireceği ve ezgi akışındaki niteliği bozacağı söylenebilir.

Eserde yer verilmiş olan bir diğer çarpma tekniği olan mızraplı çarpmalar incelendiğinde, bu tür çarpmaların, öncesinde geldiği perde ve/veya tartımı desteklediği anlaşılmaktadır. Tanbûrda esas olan vuruş yönü üst mızrap vuruşu olmakla birlikte alt mızrap vuruşunun da icrâdaki ezgi akışı içerisindeki önemi büyüktür. Alt mızrap vuruşu ile icrâ edilen mızraplı çarpmalar da bu mızrap vuruşu ile icrâ edilen önemli bir süsleme tekniğidir. Mızraplı çarpmaların icrâdaki kullanımları ele alındığında, üst mızrap vuruşuyla kararlı bir şekilde başlaması amaçlanan tartım ve ezgilerin ilk perdelerinde tercih edilmek suretiyle perdeyi niteleyici bir ön süsleme görevi görmekte olduğu da söylenebilir.

Eserin icrâsında kullanılmış bir diğer çarpma tekniği ise çift çarpmalardır. Çift çarpmaların kullanımı ele alındığında, mızraplı çarpmalarla oldukça benzedikleri söylenebilir. Yine mızraplı olarak başlayan bu çarpma biçiminin de önüne geldiği tartım veya perdeyi belirginleştirdiği ve ezgi akışı içerisinde çeşitlenmiş anlatımlar oluşturmakta olduğu söylenebilir.

Eserde kullanılan son çarpma tekniği olan vurkaç çarpmalar incelendiğinde, bu çarpmaların inici özellikteki tartım ve ezgi yapılarında perdeler arasındaki geçiş bağlarını oluşturarak mûsiki anlatımını daha estetik kılmış olduğu anlaşılmaktadır. Vurkaç çarpmalar kullanılmadan icrâ edilecek olan inici ezgilerde bir tekdüzelik, bir başka deyişle duyumda zaman zaman olumsuzluklara sebep olabilecek bir “mekanikleşme” durumunun ortaya çıkması mümkündür. Çarpmalarla iniş gösteren perdelerde ise bu durumun önüne geçilerek anlatımın daha akıcı ve bütünlüklü bir şekilde ilerlemesinin sağlanabildiği düşünülmektedir.

Çarpmalarla oluşturulan süsleme teknikleri

Eserin icrâsında çarpmalarla oluşturulan süsleme tekniklerinin ilki tril süsleme tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslı perdeye yapılan mızrap vuruşu sonrasında gelen mızrapsız çarpmaların perde-çarpma döngüsü içerisinde seslendirilmesiyle ortaya çıkan trillerin, eserdeki uzun süreli perdelerin tınlarını canlı tutmayı sağladığı söylenebilir. Tril kullanımı yapıldığında, tanbûrdan elde edilen tınının kendi süresi içerisinde kaybolması durumunun oluşması kaçınılmazdır. Ancak uzun süre tekrar edilen perdenin sürekli olarak mızraplı perde ve çarpmalarla desteklenerek tril haline getirilmesiyle perdenin sürdürülmesi sağlanmaktadır. Bu tril tekniği, tan-

bûr icrâcılığında ve tanbûrîler arasında zaman zaman “tanbûr çarpması” olarak da zikredilmektedir.

Çarpmalarla oluşturulan bir diğer süsleme tekniği ise tek mızraplı tril olarak karşımıza çıkmaktadır. Trilden farklı olarak bir üst mızrap vuruşundan sonra birden çok mızrapsız çarpmanın yapıldığı bu süsleme tekniği ile yine tartım içerisinde görece uzun süreleri ihtivâ eden perdelerin, yukarıdaki paragrafta açıklanmış olan tril kullanımlarına göre daha nahif bir şekilde süslenebilmesini sağladığı düşünülmektedir. Mızrabın az kullanımına bağlı olarak oluşan bu nahif süsleme yönelimlerinin aynı zamanda icrâyı sadeleştirdiği ve daha dingin bir işleyişe yöneltmiş olduğu da söylenebilir.

Perdeler arası ulaşım süslemeleri

Mesud Cemil’in icrâsında, perdeler arasındaki mesafelerde ulaşımı sağlayan süsleme tekniklerinin inici ve çıkıcı kaydırmalar olduğu görülmektedir. İnici kaydırmalar ele alındığında, inici şekilde sıralanmış olan perdelerin tınlarının birbirine bağlı şekilde sürdürülmesini sağladığı ve bununla birlikte perdelerin bulunduğu ezgideki perde pestleşmelerini de destekleyerek daha nitelikli bir duyumu ortaya çıkarmakta olduğu düşünülmektedir.

Çıkıcı kaydırmalar incelendiğinde ise bu kaydırmaların genellikle atlamalı perdeler arasındaki ulaşımı sağladığı ve bu yolla ilk perdede elde edilen tınının da korunmakta olduğu söylenebilir.

Mızrap kullanım biçimiyle oluşturulan süslemeler

Mesud Cemil’in saz semâîsi icrâsında mızrabın farklı kullanımı neticesinde oluşan süsleme tekniğinin kesik icrâ olduğu görülmektedir. Kesik icrâ kullanımı ile tını süreleri kesilen perdelerin, buldukları ezgideki anlatıma dikkat çekmekte olduğu, söz konusu kısımları eser içerisinde belirginleştirerek, anlatımda çeşitliliği sağladığı çıkarımı yapılabilir.

Dem ses kullanımları

Mesud Cemil’in, dem ses kullanımlarının esere olan etkileri ele alındığında, dem seslerin tını bakımından katkılarının göz önünde bulundurulması doğru olacaktır. Tanbûr, dâhilî rezonansı doğrultusunda sesi uzayabilen bir saz olması sebebiyle farklı tellerde oluşacak tınların uyumu ve aktarımına uygun bir saz halini almıştır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, kullanılan dem seslerin, eserdeki icrâyı duyum bakımından daha kaynaşık hale getirerek, ezgilerin arka planındaki tınıyı daha yoğun bir hale sevk etmekte olduğu söylenebilir.

3.2. Tartım ve ezgi çeşitlemeleri kullanılarak yapılan süslemelere ilişkin bulgular ve yorumlar

Tartım çeşitlemelerine ilişkin bulgular ve yorumlar

Mesud Cemil, eserin aslı notasındaki tartım kalıplarını, aynı perdelere farklılaştırarak çeşitlendirmektedir. Cemil'in çeşitleme kullanmış olduğu tartımlar ve çeşitleme biçimleri aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in eserin icrâsında yer verdiği tartım çeşitlemeleri incelendiğinde, genellikle tartımı oluşturan perdelerin noktalı perdelere dönüştürülerek icrâ edilmesi sonucunda oluştuğu görülmektedir. Bununla birlikte zaman zaman ikinci örnekte görülen perde eklentileriyle de tartımların çeşitlenmiş olduğu görülür. Eserdeki anlatıma çeşitlilik kazandıran bu tür kullanımlarla, eserin icrâsının daha nitelikli bir şekilde işlenmekte olduğu söylenebilir.

Ezgi çeşitlemelerine ilişkin bulgular ve yorumlar

Mesud Cemil, tartım çeşitleme kullanımlarından farklı olarak hem tartım hem de tartımı oluşturan perdeleri değiştirmek suretiyle, aslı notadaki yazımı ezgi çeşitlemeleriyle süsleyerek icrâ etmektedir. Cemil'in ezgi çeşitleme kullanımları aşağıdaki örneklerde gösterilmiştir.



Örnek 1



Örnek 2

Mesud Cemil'in, eserin icrâsında ezgi çeşitlemelerinden iki farklı şekilde faydalanmış olduğu görülmektedir. İlk ezgi çeşitleme biçimi perde eksiltmeleriyle yapılan çeşitlemelerdir. Yukarıdaki ilk örneğin giriş kısmında belirtilen çeşitleme incelendiğinde, aslî notadaki ezginin perde eksiltme yöntemiyle sadeleştirilerek icrâ edilmiş olduğu görülmektedir. İkinci ezgi çeşitleme biçimi ise ek perdelerle oluşturulan çeşitlemelerdir. İlk örnek ve ikinci örnekte görülen bu tür çeşitleme biçimleriyle, Mesud Cemil'in, eseri ezgi akışına ve usûle uygun bir şekilde yorumladığı söylenebilir.

3.2.1. Çeşitlemelerin eserin icrâsını etkilemiş olduğu yönlere ilişkin bulgular ve yorumlar

İlk olarak tartım çeşitlemeleri ele alındığında, eserde görülen bu tür çeşitlemelerin eserin aslî notasındaki anlatımı çok fazla değiştirmeden, tartım kalıplarında oluşabilecek tek düzeliğin önüne geçilmesini sağlamakta olduğu söylenebilir. Perdelerin süreleriyle oynanarak yapılan tartım çeşitlemelerinin aynı zamanda duyuma akıcılık kazandırmakta olduğu da düşünülmektedir.

Ezgi çeşitlemelerinde ise aslî notanın değişiminin daha fazla olduğu görülmektedir. İcrâcının, eserin usûlü ve makâmı çerçevesinde ve mûsikî yorum kabiliyeti doğrultusunda ezgi oluşum özgürlüğünü kullanarak, eserin icrâsındaki anlatıma çeşitlilik kattığı ve teknik anlamda da nitelik kazandırmakta olduğu söylenebilir.

4. Sonuçlar

Mesud Cemil'in saz semâisi icrâsındaki süsleme kullanımlarından hareketle yola çıkılan çalışmada, farklı şekillerde oluşturulan süslemelerin, eserin icrâsında bazı değişimlere sebep olduğu ve bu değişimlerin, Türk mûsikîsinin icrâ ediliş biçimi bağlamında değerlendirildiklerinde, eserin icrâsındaki estetik zenginliği ortaya koyan unsurlar olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu süsleme tekniklerinin kullanım biçimlerinin icrâcîdan icrâcîya geçebilecek dinamikler olduğu ve esasında yine bu süsleme tekniklerinin farklılaştırılarak kullanımlarıyla icrâcîların tavır ve üslûp özelliklerinin oluştuğunu söylemek de mümkündür. Bu tür farklılıkların hissedilmesi, elbette farklı icrâcîların mukayeseleri doğrultusunda süslemelerin kullanımındaki sürat, sıklık, kullanım yeri gibi değişkenlerin tespitiyle mümkün olmaktadır. Ancak en temelde süsleme tekniklerinin bilinen kullanım amaçları ve icrâyaya etkilerinin, icrâcîlar arasında genellenbilir olduğu da bilinmektedir. Bu husus ile ilgili olarak farklı icrâcîların süsleme kullanımlarının incelendiği çalışmalar mevcut olup söz konusu genellenebilirliği değerlendirebilmemize fayda sağlamaktadır. Tanbûr icrâcîlarının aynı icrâ unsuru havuzundan seçtikleri süslemelerle icrâlarını sürdürmüş olması durumu ve bu süslemelerin tüm icrâcîlar tarafından aynı amaçla, aynı yerlerde, aynı biçimde kullanılmakta olduğu durumlar, icrâ tahlillerinde sürekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle, söz konusu benzer kullanımların, geçmişten günümüze gelinen süreçte tüm tanbûr icrâcılığına mâl olan ve tanbûrun icrâsını şekillendiren en temel kullanımlar halini aldığını söyleyebiliyoruz. (Düzün, 2024, s. 412). İşte bu sebeple, bu çalışmada incelenmiş olan Mesud Cemil'e ait Hicâzkâr saz semâisi icrâsının, tanbûr icrâsındaki temel süsleme kullanımlarının yorumlanabilmesi ve Türk mûsikîsinde tanbûrun icrâsını oluşturan tüm bileşenler içerisinden, yalnızca süslemelere mercek tutulabilmesi açısından önemli veriler içerdiği açıktır. Buradan hareketle oluşan çalışma neticesinde aşağıda başlıklar halinde verilen sonuçlarla, süsleme kullanımının etkilerinin izahı daha açık bir şekilde yapılmıştır. Anlatımlar, tanbûr icrâcılığı bağlamında genellenerek yapılmıştır.

Süsleme teknikleriyle yapılan süslemelere ilişkin sonuçlar

Mesud Cemil'in icrâsında tespiti yapılan ilk süslemeler çarpmalardır. Mızrapsız çarpma ele alındığında, bu çarpma biçiminin perde tekrarları veya perde düşüşlerinde iki perde arasındaki duyumu nitelikli kıldığı tespit edilmiştir. Mızrapsız çarpmanın mâhiyeti ile ilgili olarak tanburu yeni öğrenen bir talebe üzerinden karşılaştırma yapmak mümkündür. Tanbûr eğitimine yeni başlamış olan bir bireyde, henüz gelişmemiş olan bu tür çarpma kullanımları sebebiyle, icrâda tekdüzelik, tartımların duyumunda sertlik ve genel anlamda Türk mûsikîsinin icrâ yapısına uygun olmayan bir

anlatım ortaya çıkmaktadır. Ancak mızrapsız çarpmaların gelişmesiyle birlikte söz konusu durum değişmekte ve icrâ edilen tanbûr daha dinlenebilir bir hâle gelmektedir. Buradan hareketle düşünüldüğünde yalnızca tanbûr icrâsında değil, Türk müsikîsi bünyesindeki tüm mızraplı saz icrâlarında mızrapsız çarpmaların öneminin büyük olduğu ortadadır.

Tanbûrdaki bir diğer çarpma biçimi ise mızraplı çarpmalarıdır. Genellikle tartımların ilk perdelerinden hemen önce gelen mızraplı çarpmaların, anlatımı başlatıcı bir etkisinin olduğu tespit edilmiştir. Bunu, bir insanın konuşmak için ağzını açması veya kısa bir nefes almasına benzetebiliriz. Bu doğrultuda mızraplı çarpmalarla, tartım ve ezgilerin başlangıçları desteklenmektedir. Bu desteğin teknik olarak esas amacı ise anlatıma üst mızrap vuruşuyla başlanabilmesi ve bu sayede daha kararlı, vurgulu bir başlangıcın yapılabilmesidir. Çalışmada tespiti yapılan ve mızraplı çarpmanın kullanım amacına benzeyen bir diğer çarpma türü ise çift çarpmalardır. Çift çarpmanın kullanımı da perdelerin hemen öncesine denk gelmekte ve bu çarpmalarla ilgili perdelerin ezgi akışı içerisinde nitelenmesi sağlanmaktadır. Çift çarpmaların da diğer çarpmalarda olduğu gibi icrâdaki estetik algıyı ortaya çıkarmakta olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmada tespiti yapılan bir diğer çarpma biçimi vurkaç çarpmadır. Bu tür çarpmaların, esasında mızrapsız çarpmada olduğu gibi perde münasebetlerini arttırarak anlatımı akıcı ve daha nahif hale getirmekte olduğu sonucuna varılmıştır. İcrâcılıkta, Türk müsikîsinin ince sanat algısının, icrâyâ olan bir etkisi olarak değerlendirilebilecek kadar önemli olan vurkaç çarpma kullanımına, tüm saz icrâlarında rastlanmakla birlikte, vurkaç çarpmalar ses icrâlarında da sıklıkla iştilir. Dolayısıyla bu çarpma biçiminin Türk müsikîsine özgü tavır yönelimlerini oluşturmada olduğu açıktır.

Çalışmada tespit edilen bir diğer süsleme tekniği trildir. Tril kullanımının, tanbûr icrâsındaki durağanlığı ortadan kaldırarak, uzun süreli perdelerin icrâsını ezgi içerisinde daha dinamik bir anlatıma kavuşturmakta olduğu tespit edilmiştir. Tril kullanımı yapılmayan uzun süreli perdelerde, pede tınısı sessizleşerek sona erecektir. Ancak tril kullanımları ile söz konusu perdelerin canlı tutulduğu ve icrâ içerisinde trili oluşturan mızraplı perde-mızrapsız çarpma döngüsü doğrultusunda daha dinamik yönelimlerin ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır.

Trilin, tek mızrap vuruşuyla icrâ edilen şekline ise tarafımızca tek mızraplı tril isimlendirilmesi uygun görülmüştür. Bu süsleme tekniğinin, ezgi akışı içerisindeki uzun süreli perdelerde ve tartım çeşitlemelerindeki perde sadeleştirmelerinde etkin rol üstlendiği, icrâdaki anlatımı daha az mızrap kullanımı sağlaması bakımından dinginleştirdiği ve tanbûrun süregelen tınısını ön planda tutması yönüyle icrâyâ ortaya çıkan ton bakımından da olumlu etkilemekte olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmada tespiti yapılan inici ve çıkıcı kaydırmaların ise eserin icrâsını farklı yönlerden etkilemekte olduğu tespit edilmiştir. İnici kaydırmalar, ezgi içerisindeki inici kısımlarda görülen ve Türk mûsikisindeki perde münasebetleri doğrultusunda görülen pestleşme temayüllerine destek olmaktadır. Söz konusu kaydırmaların iki perde arasındaki kullanımıyla birlikte ikiden çok perde üzerinde de kullanılarak bağlı ve nahif bir icrânın ortaya çıkmasını sağladığı tespit edilmiştir. Çıkıcı kaydırmalar ele alındığında ise bu tür kaydırmaların daha çok perde atlamalarında, bir sonraki perdeye tanbûrun tınısını kaybetmeden ulaşabilmeyi sağlamakta olduğu sonucuna varılmıştır. Tını taşıma görevi üstlenen çıkıcı kaydırmaların, süratli veya daha yavaş kullanımlarının, icrâdaki dinamiklere göre şekillenebildiği tespit edilmiştir.

Çalışmadaki eserin icrâsında, mızrap ve sol el birlikteliğiyle uygulanan kesik icrâ süslemeleri dikkat çekmektedir. Kesik çalınan perdelerin, eserdeki ilgili ezgideki anlatımı çeşitlendirdiği, aktarılmak istenen hissiyatın ezgiyle birlikte uyum içerisinde ortaya konulmasını sağladığı tespit edilmiştir.

Çalışmada tespit edilen bir diğer süsleme tekniği dem ses kullanımlarıdır. Dem seslerin, Mesud Cemil'in icrâsından yola çıkılarak düşünüldüğünde, tanbûrdaki tını kaynaşmasına yardımcı olduğu ve icrâdaki duyumu tanbûrun oluşturduğu perde selenleri yardımıyla daha derinlikli hale getirdiği tespit edilmiştir. Dem seslerin kullanılmadığı bir tanbûr icrâsında, sazın ihtivâ ettiği titreşimlerin eksilmesi ve bu durumun sazın icrâsında ortaya çıkabilecek güçlü ve önemli tınları yok etmesi kaçınılmazdır.

Tartım ve ezgi çeşitlemeleriyle yapılan süslemelere ilişkin sonuçlar

Mesud Cemil'in icrâsında tespiti yapılan tartım ve ezgi çeşitlemelerinin, Türk mûsikisinde eserin yorumlanabilirliği çerçevesinde icrâdaki ezgi üretimlerine katkı sağlayarak, duyuma nitelik kattığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, eserin bestelenişindeki hissiyat ile uyumlu farklı çeşitlemelerin, icrâcının ezgi dağarcığındaki birikimi ve teknik kabiliyetini de göstermekte olduğu sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte çeşitlenen ezgilerdeki yapıların değerlendirilmesi, farklı çalışmalarda mukayese edilmesiyle, icrâcılarının tavır özellikleriyle ilgili çıkarımların yapılabilmesi de mümkündür.

Genel bir değerlendirmeye açıklamalara son verilecek olursa, çalışmada tespiti yapılabilmiş olan tüm süsleme tekniklerinin, eserin icrâsını Türk mûsikisi tavrına uygun bir şekilde çeşitlendirdiği, tıpkı elle tutulabilen, görülebilen heykel, vazo, resim gibi sanat eserlerinde niteliği belirleyen detaylar gibi, aktarılan mûsikîdeki duyumu da birer icrâ unsuru

olarak nitelikli ve estetik yönden incelikle bezenmiş hâle getirmekte olduğu sonucuna varılmıştır. Notanın, mûsikîyi meydana getiren esas lezzet için yalnızca bir muhafaza kabı görevi gördüğü Türk mûsikîsi bünyesinde, icrâyı oluşturan süslemelerin mâhiyetinin, söz konusu mûsikî lezzetinin hissedilebilmesi ve tanınabilmesi yolunda elzem birer yapıtaşı oldukları âşikârdır.

Kaynaklar

- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı Ameliyat ve Mûsikî Makâmı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Düzün, E. (2024). *Tanbûrî Cemil Bey'den Günümüze Türk Mûsikîsi'nde Tanbûr Üslûbu*. Doktora tezi. Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Hatipoğlu, V. (2009). "Cemil Bey'in Kemeçe İcrasında Kullanmış Olduğu Süslemeler." *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Sayı 22.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kıral, B. (2020). "Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi." *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 8, Sayı 15.
- Özcan, N. (2011). "TEL, Mesut Cemil." *İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt 40), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi
- Yahyâ Kaçar, G. (2020). *Türk Mûsikîsi'nde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Ekler

Hicâzkâr Saz Semâîsi

Bolâhenk Âhengi

Beste: Tanbûri Cemil Bey
İcrâci: Mesud Cemil
Notaya Alan: Emre DÜZÜN

1. Hâne

İcrâ

Nota

Mülâzime 1

Hicâzkâr Saz Semâisi

2. Hâne

Musical notation for the 2. Hâne section, measures 9-11. The notation is in 2/4 time, key of D major (one sharp), and consists of two staves. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a single line. Measure 10 continues the melody. Measure 11 features a triplet of eighth notes in the upper staff and a corresponding triplet in the lower staff.

Mülâzime 2

Musical notation for the Mülâzime 2 section, measures 13-15. The notation is in 2/4 time, key of D major (one sharp), and consists of two staves. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a single line. Measure 14 continues the melody. Measure 15 features a triplet of eighth notes in the upper staff and a corresponding triplet in the lower staff, with a fermata over the final note of the triplet in the upper staff.

Hicâzâr Saz Semâisi

3. Hâne

17

17

19

19

Mülâzime 3

21

21

23

23

Hicâzkâr Saz Semâisi

4. Hâne

25

25

27

27

29

29

31

31

Hicâzâr Saz Semâisi

34 *tr.* *Glissando*

37

39

4. Hâne son üç ölçünün tekrarı

41 *Gliss.* *Gliss.*

Hicâzkâr Saz Semâisi



Mülâzime 4



Mülâzime 5 (SON)



Hicâz-kâr Saz Semâisi





BÖLÜM 12

WILLIAM SHAKESPEARE'İN OPERAYA
ÇEVİRİLMİŞ ESERLERİNDEKİ ÜSLUPSAL ÖZELLİK-
LER ÜZERİNDEN GÜNÜMÜZDE MÜZİK, TİYATRO
VE OPERA ALANINDAKİ YENİ YAKLAŞIMLAR,
TARTIŞMALAR

Damla YILDIZ¹

ÖZET

William Shakespeare'in eserleri, yüzyıllar boyunca müzik, tiyatro ve opera gibi çeşitli sanat türlerinde birden çok yorumlanıp tekrar sahneye konulmuştur. Shakespeare'in metinlerinin zengin bir dil özelliğine sahip olması durumu farklı sanat dallarını da kapsamakta ve etkileşimde olduğu her hangi bir alan yeni bir yorum, yaklaşım ve tartışmayı kapsamaktadır. Bu çalışmada, Shakespeare'in operaya çevrilmiş eserlerindeki üslupsal özellikler üzerinden günümüzde müzik, tiyatro ve opera alanındaki yeni yaklaşımlar ve tartışmalar ele alınacaktır. Müzik sahasında, Shakespeare'in eserlerinin duygusal içeriğe sahip olması ve şiirsel bir dili tercih etmesi birçok besteci için ilham kaynağı olmaktadır. Ortaya çıkan sesler, melodik ve ritmik yapı özellikleriyle bir müzikal eserlere dönüştürülürken, karakterlerin iç dünyalarını ve duygusal geçişlerinde yer edinen ifadeleri bir araç görünümü olarak kullanmışlardır. Operada ise, Shakespeare'in dramatik şekilde yazılan oyunları ve karakter analizleri, müzik ve libretto aracılığıyla yeni yorumlar kazanmaktadır. Ayrıca eserlerin tema olarak bir derinliği kapsamayı duygusal açıdan yoğunluğumuzu da etkilemektedir. Tiyatroda modern sahneleme teknikleri ve oyunculuk üzerine yazılan metotlar, Shakespeare eserlerinin çağdaş izleyici kitlesine ulaşmasını ve yeniden taleplere göre yorumlanmasını sağlamıştır. Bu süreçte, eserler deneysel yaklaşımlarla, farklı zaman ve mekânlarda sahnelenmiş veya modern politik ve sosyal konularla güncellenmiştir. Bu yaklaşımlar, Shakespeare'in dilinin ve temalarının evrenselliğini kullanarak, eserlerini modern dünyanın çeşitliliği ve karmaşıklığı içinde yeniden değerlendirme fırsatı sunmuştur. Teknolojinin sahne sanatlarındaki rolü, Shakespeare eserlerinin sahnelenmesine yeni bir boyut eklemiştir. Dijital teknolojiler ve sahne efektleri, eserlerin görsel ve işitsel anlatımlarını zenginleştirirken, izleyicilerin eserlerle etkileşimini derinleştirmektedir. Bu yenilikçi sahneleme yöntemleri, eserlerin zaman ve mekân algısını genişleterek, Shakespeare'in üslupsal özelliklerini modern bir çerçevede yeniden yorumlamasını sağlamaktadır.

Shakespeare'in eserlerinin müzik, tiyatro ve opera üzerindeki etkisi, kültürel ve sosyal bağlamda tekrardan yorum tekniğini kazanması ile kendini göstermektedir. Farklı kültürlerden oluşan ve bu işin arka planında yer alan sanatçılar, eserleri kendi kültürel mirasları ve sosyal meselelerle ilişkilendirerek, Shakespeare'in temalarını çeşitli bir şekilde ifade edebilme imkânı bulmuşlardır. Bu çalışmada, incelenen yenilikçi yaklaşımlar ve tartışmalar, Shakespeare'in eserlerinin müzik, tiyatro ve opera alanlarında nasıl sürekli olarak yeniden yorumlandığını ve bu sanat formlarının gelişimine katkıda bulunduğunu göstermektedir. Shakespeare'in üslupsal özellikleri, sanatçıların ve izleyicilerin bu zamanlara özgü deneyimler aracılığıyla insan doğası ve toplumsal meseleler üzerine de değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: William Shakespeare, Opera, Tiyatro, Müzik.

ABSTRACT

William Shakespeare's works have been interpreted and re-staged across various art forms such as music, theater, and opera for centuries. The richness of Shakespeare's textual language encompasses different branches of art and influences any field it interacts with, prompting new interpretations, approaches, and discussions. This study will focus on contemporary approaches and debates in the fields of music, theater, and opera through the lens of stylistic features found in Shakespeare's works adapted for opera. In the realm of music, the emotional content and poetic language of Shakespeare's works have served as an inspiration for many composers. The resulting sounds, with their melodic and rhythmic structure characteristics, have been transformed into musical pieces, utilizing expressions that inhabit characters' inner worlds and emotional transitions as a form of representation. In opera, Shakespeare's dramatically written plays and character analyses gain new interpretations through music and libretto. Furthermore, the thematic depth of the works also affects our emotional intensity. In theater, modern staging techniques and written methods on acting have enabled Shakespeare's works to reach contemporary audiences and be reinterpreted according to new demands. During this process, the works have been staged in experimental approaches, in different times and places, or updated with modern political and social themes. These approaches offer the opportunity to reassess Shakespeare's works within the diversity and complexity of the modern world, leveraging the universality of his language and themes. The role of technology in the performing arts has added a new dimension to the staging of Shakespeare's works. Digital technologies and stage effects enrich the visual and auditory expressions of the works, deepening the audience's interaction with them. These innovative staging methods expand the perception of time and space, allowing for a modern reinterpretation of Shakespeare's stylistic features.

The impact of Shakespeare's works on music, theater, and opera demonstrates itself through the technique of reinterpretation within a cultural and social context. Artists from diverse cultures, who stand behind this endeavor, have managed to express Shakespeare's themes in varied ways by relating the works to their own cultural heritage and social issues. The innovative approaches and discussions examined in this study illustrate how Shakespeare's works are continuously reinterpreted in the fields of music, theater, and opera, contributing to the development of these art forms. Shakespeare's stylistic features have also been explored by artists and audiences through experiences unique to these times, touching upon human nature and societal issues.

Keywords: William Shakespeare, Opera, Theater, Music.

GİRİŞ

William Shakespeare'in kaleme aldığı eserler, birçok sanatçı üzerinde etkili bir görünüme sahiptir. Dramatik bir şekilde ortaya çıkan yapıtlarında zengin bir şekilde dil kullanımı, karmaşık bir şekilde tasvir edilen karakter analizleri ve güncel temalar tiyatro, opera ve müzik alanında yinelediklerini kendilerini devam ettirmekte ve farklı formlara da yansımaktadır. Bu çalışmada, Shakespeare'in eserleri üzerinden birkaç operaya dönüştürülen eserlerin üslupsal özelliklerinde yola çıkılarak günümüzdeki tiyatro ve müzik alanında yaşanan yaklaşımları ve tartışmaları incelenmiştir. Shakespeare'in metinlerinin operaya uyarlanması, sadece bir türe ait yaklaşım şekli olarak karşımıza çıkmamakta ve çeviriden kaynaklı bir görünümünden çok sanat eserine yüklenen görev ve zaman içerisindeki kültürel etkileşimler ile yeniden şekillenme meselesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Opera sanatını ele aldığımızda müzik alanındaki gelişmeler büyük bir kısmı kaplamaktadır. Müziğin derin etki sahasını operaya uyarlamak ve Shakespeare'in eserlerinin bu formata dönüştürülmesi, besteciler ve libretto yazarları için belli zorluklar ve fırsatlar sunmaktadır. Metinsel açıdan zengin bir yapıya sahip Shakespeare eserleri söz ve müzik bütünlüğünü karşımıza çıkarmaktadır.

Günümüz tiyatro ve müzik dünyasında, süreklilik arz eden teknolojik gelişmeler ve sosyal değişimler, sanatsal ifadelerin kullanımında ve sahneleme tekniklerinde büyük önem taşımaktadır. Bu eserlerin opera sanatı ile buluşması var olan eserlerin ana temasından uzaklaştırmadan geleneksel sahneleme yöntemlerinin ötesine geçerek, görsel ve işitsel teknolojileri bu alana dâhil ederek toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf gibi temalar ele alınmaktadır. Farklı bir şekilde hayata geçirilmeye çalışılan durum ile klasik görünümde olan eserlere modern bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu yeni yaklaşımlar, eserlerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamanın yanı sıra Shakespeare'in temalarının bugün de ilgi ile ele alınıp incelendiğidir. Çalışmanın amacı, Shakespeare'in eserlerinin operaya uyarlanmasının, sanatsal ifadenin sınırlarını nasıl zorladığını ve genişlettiğini keşfetmektir. Aynı zamanda, bu uyumluluğun, günümüz tiyatro ve müzik dünyasındaki yenilikçi yaklaşımları nasıl şekillendirdiğine ve ilham verdiğine dair bir değerlendirme sunmayı hedeflemektedir. Shakespeare'in eserlerinin sürekli yeniden yorumlanması, sanatın evrensel ve zamanın da ötesinde yer edinmiş doğasını vurgulamaktadır. Bu, onun eserlerinin sadece geçmişte değil, bugün ve gelecekte de sanatın ve insan deneyiminin anlaşılmasına nasıl katkıda bulunduğunun bir kanıtı olarak görülmektedir.

Tiyatro ve Müzik

Tiyatro ve müzik, yüzyıllar boyunca etkileşim alanı geniş bir alana yayılmış ve birçok kültür ile iletişim halinde olması sanatsal alan da gerçekleşecek faaliyetleri temsil etmektedir. Müzik ve tiyatro anlatım yönü dikkat çekmektedir. Tarihi ve çağdaş uygulamalarda izleyici kesimine derin izler bırakan sanatsal etkinlikler sunmayı hedeflemektedir. Tiyatro ve müzik etkileşimine baktığımızda, duygusal ifade ve zemin oluşturma durumu yer almaktadır. Aslında, bir oyunda kullanılan, müzik sesin ritmiyle ve sözlerin tonuyla birleşerek, sahnenin duygusal etkisini artırabilir ve izleyicinin anlık duygu durumuna yön verebilmektedir. Karakterin ve hikâye'nin gelişimsel rolü burada çok fazladır. Müzik, karakterlerin iç dünyalarına ve güdülenmelerine, duygusal değişimlerine ait ipuçları sağlayabilmektedir. Bir karakterin şarkısı veya onun hikâyedeki yolculuğunu takip etmek için kullanılabilir, böylece izleyiciye karakterin derinlemesine bir bakış açısı sunulmaktadır. Tiyatro ve müzik başlığı altında diğer değiştiğimiz bir diğer noktada, dramatik gerilim ve hikâye anlatımının aktif bir şekilde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Müzik, tiyatro alanında gerilimi arttırmak ve hikâye kısmında da durumu güçlendirmek için kullanılmaktadır. Bir sahnenin veya bir anlık olayın önemini vurgulamak, ortaya bir sır koymak veya beklenen bir olayın yaklaştığını hissettirmek için müzikal öğeler devreye girmektedir (Sincer,2009:5-8).

Müziğin tiyatroya katkıları açısından değerlendirdiğimizde evrensellik ve erişilebilirlik noktasında müzik, kültürel ve dil açısından sınırları aşabilmektedir. Tiyatro eserlerinde müzik kullanıldığında, hikâyenin daha kapsamlı bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlar ve duygusal tepkileri evrensel bir dil aracılığıyla harekete geçirmektedir. Ayrıca, müzik ve tiyatro birleşiminde karşı ulaşan, hem işitsel hem de görsel bir içeriğe ait deneyimler sunulmaktadır. Açıkçası, sanat olgusunu sadece anlatı yoluyla değil, aynı zamanda duygusal bir boyutta da iletişim kurmasını sağlar. Yenilikçilik ve yaratıcılık kazandıran tiyatro ve müzik arasındaki ilişkide, sanatçı kesimine yeni ifade biçimleri keşfetme fırsatı sunmaktadır (Sacks, 2011: 4-19).

Sonuç olarak, tiyatro ve müzik ilişkisi, zengin ve karmaşık bir tarih boyunca, sürekli evrim geçiren ve birbirlerini besleyen bir özellik sergilemektedir. Her iki sanat formu da, izleyicilerin duygusal ve çağdaş olarak daha derin bir bağlantı kurmasını sağlayan güçlü araçları işaret etmektedir. Bu ilişki, sanatsal ifadenin sınırlarını genişletirken, sunulan hikâyelerin ve karakterlerin daha etkili bir şekilde aktarılmasını sağlamaktadır. Tiyatro ve müzik arasındaki bu etkileşim, sanatın evrensel dilinde, duygu ve anlamın zenginleştirilmesine olanak tanımaktadır.

William Shakespeare'in Opera Olarak Bestelenmiş Oyunları

William Shakespeare'in oyunlarının opera olarak bestelenmesi, müzik ve tiyatro sanatlarının kesişim noktasında önemli bir yer tutar. Shakespeare'in evrensel temaları, zengin karakterleri ve ölümsüz hikâyeleri, yüzyıllar boyunca birçok besteciyi etkilemiş ve eserleri operalara dönüştürülmüştür. Bu operalar, Shakespeare'in metninin müzikal ifade ile nasıl yeni bir boyut kazandığını ve farklı kültürel bağlamlarda nasıl yeniden yorumlanabileceğini gösterir.

Shakespeare'in Operaya Uyarlanmış Bazı Önemli Eserleri

William Shakespeare, edebiyat tarihindeki en önemli figürlerden biri olarak kabul edilir, ve onun eserleri sadece tiyatro dünyasında değil, aynı zamanda opera sahnesinde de derin bir iz bırakmıştır. Shakespeare'in trajedileri, komedileri ve hikâyeleri, çeşitli besteciler tarafından yüzyıllar boyunca opera eserlerine dönüştürülmüş ve bu adaptasyonlar, genellikle eserlerin orijinal duygusal yoğunluğunu ve dramatik derinliğini farklı bir sanatsal ifade biçimiyle sunmuştur. İşte Shakespeare'in bazı önemli oyunlarının opera olarak bestelenmiş örnekleri:

ESER	BESTECİ	İLK SAHNELEME	KONU
Otello	Guiseppe Verdi	1887	Shakespeare'in ünlü trajedisinden uyarlanan "Otello", Verdi'nin en güçlü operalarından biri olarak kabul edilir. Kıskançlık, ihanet ve trajedi temalarını işleyen bu eser, Verdi'nin dramatik anlatım kabiliyetinin zirvesini temsil eder.
Falstaff	Guiseppe Verdi	1893	Shakespeare'in "The Merry Wives of Windsor" ve "Henry IV" eserlerinden ilham alan "Falstaff", Verdi'nin nadir bulunan komik operalarındandır. Yaşlı ve kurnaz Sir John Falstaff'ın maceralarını konu alır.
Macbeth	Guiseppe Verdi	1847	Verdi, Shakespeare'in bu karanlık trajedisini güçlü bir operaya dönüştürmüştür. "Macbeth", iktidar hırsı ve suçluluk duygusu temalarını işlerken, Verdi'nin dramatik müziği ile bu duyguları etkileyici bir şekilde aktarır.

Romeo ve Juliet	Charles Gounod Vincenzo, Bellini Capuleti Montecchi	1830	Shakespeare'in ölümsüz aşk hikayesi, opera sahnesine farklı besteciler tarafından taşınmıştır. Gounod'un versiyonu, özellikle duygusal ari ve duetleri ile tanınırken, Bellini'nin eseri ise bel canto tarzının zarif bir örneği olarak öne çıkar.
Fırtına	Thomas Adès	2004	Shakespeare'in fantastik eseri "The Tempest", modern besteci Thomas Adès tarafından opera sahnesine uyarlanmıştır. Adès'in "The Tempest"i, modern opera repertuarında önemli bir yer tutar ve Shakespeare'in metninin çağdaş bir yorumunu sunar.
Hamlet	Ambroise Thomas	1868	Shakespeare'in başyapıtı "Hamlet", Fransız besteci Ambroise Thomas tarafından opera olarak bestelenmiştir. Thomas'ın "Hamlet"i, özellikle başkarakterin iç dünyasını yansıtan güçlü monologlar ile bilinir. Shakespeare'in eserlerinin operaya adaptasyonu, hem bestecilerin hem de izleyicilerin bu klasik metinlere olan sürekli ilgisini ve hayranlığını gösterir.

Kaynak: Paul Abdullah. (2021). Opera, Shakespeare, And The Politics Of Adaptation, 1790-1840.

Shakespeare'in eserlerinin operaya adaptasyonu, hem bestecilerin hem de izleyicilerin bu klasik metinlere olan sürekli ilgisini ve hayranlığını gösterir. Her bir adaptasyon, Shakespeare'in zamanı aşan hikâyelerini ve karakterlerini yeni bir sanatsal bakış açısıyla yorumlama fırsatı sunmaktadır. Bu operalar, Shakespeare'in edebi sanatının müzikal ifadeyle nasıl bulunduğu canlı örnekleridir (Öztürk, 2011: 29-30).

Shakespeare'in oyunlarının operaya uyarlanması, hem müzik hem de tiyatro için zengin bir kaynak niteliği taşımaktadır. Bu operalar, Shakespeare'in eserlerinin evrensel bir güç oluşunu ve zamansızlığını vurgulamaktadır. Aynı zamanda, bestecilerin bu klasik metinlere nasıl yeni yorumlar getirebileceği ve onları kendi dönemlerinin sanatsal ve kültürel bağlamlarında nasıl yeniden canlandırabileceğini de göstermektedir. Operaya dönüştürülen Shakespeare eserleri, metinlerin müzikal ifade ile birleştiğinde nasıl farklı boyutlar kazanabileceğini ortaya koymaktadır. Karakterlerin iç dünyaları ve duygusal anlar, müzik aracılığıyla daha da derinleştirilerek,

izleyiciler bu klasik hikâyeleri yeni ve etkileyici yollarla deneyimli bir duruma getirebilmektedir. Sonuç olarak, Shakespeare'in operaya uyarlanmış oyunları, müzik ve tiyatro sanatlarının kesiştiği noktada, sanatsal ifadenin gücünü ve çeşitliliğini artırabilmektedir.

Günümüzde Müzik, Opera ve Tiyatro alanında ki Yeni Yaklaşımlar ve Tartışmalar

Günümüzde müzik, opera ve tiyatro alanlarında yaşanan yenilikçi yaklaşımlar ve sürdürülen tartışmalar, sanatın evrensel dilinde sürekli bir dönüşümü ve genişlemeyi ifade eder. Özellikle müziğin baskın bir öğe olarak ele alındığı bu dinamik süreç, teknolojik ilerlemeler, kültürel çeşitlilik ve toplumsal değişimlerin sanatsal ifadeye etkilerini ortaya koyar. Bu geniş kapsamlı makale, günümüz müzik, opera ve tiyatro sanatlarında gözlemlenen bu yeni yaklaşımları ve tartışmaları detaylandırırken, müziğin bu süreçteki merkezi rolünü vurgulamaktadır. Bu noktada teknolojinin rolü çok büyüktür.

Dijital alanda gelişim gösteren ve hızlı bir tüketim anlayışına sahip bir görünümüyle müzik anlayışı teknoloji daha da şekillenip farklı yorumlanıp, değer kazanmaktadır. Müzik endüstrisi noktasında ki etkileşim ele alındığında meta olgusu göze çarpmaktadır. Özellikle dijital müzik üretimi ve dağıtımı ile müzik üretimi ve dağıtımının demokratikleştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Ev stüdyoları ve çevrimiçi platformlar, amatör ve profesyonel müzisyenlerin eserlerini geniş kitlelere ulaştırmasına olanak tanımaktadır. Bu durum, müziğin sınırlarını genişleterek yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır (Akdağoğlu, 2024: 819).

Sanal performanslar ve canlı yayınların önemini artırmıştır. Opera ve tiyatro gibi sahne sanatları, çevrimiçi platformlar aracılığıyla izleyicilere ulaşarak, fiziksel mekân kısıtlamalarını aşmanın yollarını bulmuştur. Bu süreç, izleyici etkileşimi ve sanatın erişilebilirliği konusunda yeni yaklaşımların geliştirilmesine önayak olmaktadır. Küreselleşme, dünya müziğinin farklı türlerinin bir araya gelmesi ve etkileşimiyle yeni müzikal olguların doğuşunu teşvik etmektedir. Bu süreç, kültürel sınırları aşan bir müzikal çeşitliliği ve zenginliği ortaya çıkarmaktadır. Müzik, opera ve tiyatro, toplumsal cinsiyet eşitliği, ırkçılık, çevresel sorunlar gibi güncel toplumsal meseleleri işleyerek, toplumsal ayırt ediciliği artırma ve değişim yaratma gücüne sahiptir diyebiliriz. Sanatçılar, eserlerinde bu konuları ele alarak, sanatın toplumsal veya politik bir rol üstlenmesini sağlamaktadırlar (Aşkın, 2019: 27).

Sanatın yeniden tanımlanması müzik besteleme ve performans pratiklerinde yeni bir dönemi temsil etmektedir. Yapay zekâ tarafından üretilen

müzik ve performanslar, sanatsal yaratıcılığın ve otantikliğin ne anlama geldiğine dair temel soruları gündeme getirmektedir. Müzik, tiyatro ve opera, diğer sanat disiplinleriyle olan etkileşimlerini artırarak, farklı disiplinler ile projelere imza atmaktadırlar. Bu süreç, sanatsal ifadenin sınırlarını zorlayan yenilikçi eserlerin yaratılmasına olanak sağlamaktadır. Bu durumda, günümüzde müzik, opera ve tiyatro alanlarında sürdürülebilirlik, giderek daha fazla önem kazanan bir tema haline gelmiştir. Sanatçılar ve organizasyonlar, çevresel ayak izlerini azaltacak yöntemler arayışı içinde, çevreyle ilgili materyaller kullanımı, enerji tasarrufu sağlayan teknolojiler ve sıfır atık gibi prensipleri eserlerine ve yapım süreçlerine entegre etmektedirler. Operada ve tiyatrodaki yeni yapımlar, ekolojik temaları ve çevre sorunlarını işleyerek, izleyicileri bu konularda düşünmeye ve harekete geçmeye teşvik etmektedir. Bu eserler, doğanın korunması, iklim değişikliği ve insanın çevre üzerindeki etkileri gibi kritik konulara dikkat çekmektedir. Müzik ve sahne sanatlarında kullanılan görsel ve teknolojik yenilikler, eserlerin sahneleniş biçimlerini dönüştürmekte, izleyicilere daha önce deneyimlemedikleri sürükleyici deneyimler sunmaktadır (Carpenter, 1976: 243-255).

Müzik, opera ve tiyatro, diğer sanat formlarıyla olan sınırlarını aşarak, dans, görsel sanatlar ve yeni medya ile etkileşime giren çok disiplinli projelere imza atmaktadır. Bu tür işbirlikleri, sanatsal ifadeyi zenginleştirirken, izleyiciye farklı sanat formlarını bir arada nasıl tutabilecekleri keşfetme fırsatı sunmaktadır. Müzik, opera ve tiyatro alanlarında çeşitlilik ve kapsayıcılık, önemli bir tartışma konusudur. Eserlerde farklı kültürel arka planlardan gelen karakterlerin ve sanatçıların temsili, bu sanat formlarının daha geniş ve çeşitli bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamaktadır. Sanatın, toplumsal çeşitliliği yansıtmaya ve farklı sesleri duyurma gücü, bu alandaki yenilikçi yaklaşımların merkezinde yer almaktadır. Günümüzde müzik, opera ve tiyatro eserleri, sadece estetik bir deneyim sunmanın ötesinde, toplumsal konuları tartışma platformlarına taşımaktadır. Göç, ırkçılık, toplumsal eşitsizlikler ve cinsiyet kimliği gibi konular, sanatçılar tarafından cesurca ele alınmakta ve sanat aracılığıyla toplumsal değişim için bir alan yaratılmaktadır. Kısacası; günümüzde müzik, opera ve tiyatro alanlarında yaşanan yenilikçi yaklaşımlar ve devam eden tartışmalar, sanatın nasıl bir evrim içinde olduğunu ve toplumsal dinamiklerle nasıl iç içe geçtiğini gösteriyor. Müzik, bu üç disiplinin kesişim noktasında, hem ilham kaynağı hem de dönüştürücü bir güç olarak öne çıkıyor. Bu açıdan baktığımızda; William Shakespeare'in eserlerinin opera sahnese uyarlanması, günümüzde müzik, tiyatro ve opera sanatlarına zengin bir üslûpbilim ve tematik katkı sağlamıştır. Bu uyarlamalar, Shakespeare'in dilinin ve dramatik yapılarının, modern sanatsal ifade biçimleriyle nasıl yeniden hayat bulabileceğini gösterir. Özellikle yukarıda bahsedilen cümlede vurgulanan temalar,

Shakespeare'in eserlerinde sıklıkla işlenen sosyal ilişkiler, aşkın doğası ve kültürel etkileşim gibi konularla paralellik gösterir.

Sanatın bu dallarındaki gelişmeler, teknolojik ilerlemeler, kültürel çeşitlilik ve toplumsal değişimlerle yakından ilişkilidir. Teknolojinin ilerlemesi, müziğin üretiminden dağıtımına, opera ve tiyatro performanslarının sunumundan izleyiciyle olan etkileşimine kadar geniş bir yelpazede kendini göstermektedir. Dijitalleşme, sanatçıların eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırmasına olanak tanıyor, sanal performanslar ve canlı yayınlar ise kriz dönemlerinde bile sanatın devamlılığını sağlamaktadır. Bu süreçler, izleyici etkileşimini yeniden tanımlıyor ve sanatın erişilebilirliğini artırıyor diyebiliriz. Küreselleşme ve kültürel çeşitlilik, müzik ve sahne sanatlarında yeni formların ortaya çıkmasını teşvik etmektedir. Farklı kültürlerden gelen müzik türlerinin bir araya gelmesiyle oluşan bu yeni formlar, kültürel sınırları aşan bir anlayışı ve zenginliği yansıtmaktadır Aynı zamanda, müzik, opera ve tiyatro, toplumsal cinsiyet eşitliği, ırkçılık ve çevre gibi güncel meseleleri işleyerek, sanatın toplumsal ayrıcalık yaratma bulunma potansiyelini de ortaya koymaktadır. Yapay zekâ ve algoritmaların müzik ve performans sanatlarına entegrasyonu, sanatsal yaratıcılık ve otantiklik kavramlarını yeniden sorguluyor. Halk tarafından üretilen müzik ve performanslar, sanatın ne olduğu ve sanatçının rolünün ne olması gerektiği üzerine derin tartışmaları beraberinde getiriyor. Bu yenilikler, hem heyecan verici olanaklar sunuyor hem de etik ve estetik konularda yeni soruları gündeme getiriyor. Ayrıca, disiplinler arası işbirlikleri, müzik, opera ve tiyatro alanlarında sınırları zorlayan yeni eserlerin yaratılmasına olanak tanıyor. Farklı sanat dallarının birleşimi, izleyiciye daha zengin ve katmanlı deneyimler sunuyor. Bu işbirlikleri, sanatın toplum üzerindeki etkisini maksimize etme potansiyeline sahiptir. Sonuç olarak, günümüzde müzik, opera ve tiyatro alanlarında yaşanan yenilikçi yaklaşımlar ve tartışmalar, sanatın sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu gösteriyor. Teknolojik ilerlemeler, kültürel çeşitlilik ve toplumsal değişimler, sanatçıların eserlerini nasıl yarattıklarını, sunduklarını ve toplumla nasıl iletişim kurduklarını yeniden şekillendiriyor. Bu süreç, sanatın gücünü ve toplum üzerindeki etkisini yeniden tanımlıyor, geleceğin sanat anlayışına dair heyecan verici ipuçları sunmaktadır.

SONUÇ

William Shakespeare'in eserlerinin opera dünyasına uyarlanması, Giuseppe Verdi'nin Macbeth ve Otello operaları ile Charles François Gounod'un Romeo ve Juliette eserleri üzerinden, tiyatro ve müziğin evrensel dilinin nasıl farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda yeniden yorumlanabileceğini göstermektedir. Bu uyarlamalar, Shakespeare'in insan doğası ve tutkularına dair derinlemesine incelemelerini, operanın duygusal ifade

gücü ile birleştirerek, eserlerin temel duygusal ve tematik yönlerini yeni ve çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır.

Verdi'nin Macbeth ve Otello operaları, bestecinin karakterlerin psikolojik derinliğini ve dramatik gerilimi müzik yoluyla ifade etme konusundaki ustalığını sergilerken, Gounod'un Romeo ve Juliette operası, aşkın trajedisini lirik ve duygusal bir müzikal dil ile anlatmaktadır. Her iki besteci de Shakespeare'in dilini ve anlatısını, kendi dönemlerinin müzikal estetiği içinde yeniden canlandırarak, eserlerin zaman ve mekândan bağımsız evrensel temalarını vurgulamaktadır.

Günümüzde müzik ve tiyatro alanındaki yeni yaklaşımlar, teknolojinin uyumu, farklı disiplinlerin işbirlikleri ve izleyiciyle etkileşimini öne çıkararak sanatsal ifadenin sınırlarını zorlamaktadır. Bu yenilikçi trendler, Shakespeare'in operaya uyarlanmış eserlerinin sahnelenmesi ve yorumlanması üzerine de etkili olmuş, bu klasik eserleri çağdaş izleyiciyle buluşturma ve onları yeniden anlamlı kılmada önemli bir rol oynamıştır. Özellikle dijital sahneleme teknikleri ve çok disiplinli performans sanatları, bu eski eserlere modern bir soluk getirmekte ve Shakespeare'in evrensel temalarını bugünün dünyasıyla ilişkilendirerek onları daha erişilebilir ve ilgi çekici hale getirmektedir.

Sonuç olarak, Shakespeare'in operaya dönüştürülmüş eserleri, hem tarihsel hem de çağdaş sahneleme pratikleri arasında bir köprü kurarak, sanatın zaman ve mekân ötesi evrenselliğini kanıtlamaktadır. Bu eserler ve onların modern yorumları, müzik ve tiyatro sanatlarının sürekli evrim geçirdiğini ve sanatçılar ile izleyiciler arasında dinamik bir diyalog oluşturduğunu göstermektedir. Shakespeare'in dramalarının opera olarak yeniden hayat bulması, sanatın insan ruhunu keşfetme ve ifade etme yolculuğunda sınırsız olanaklar sunduğunu vurgulamakta, aynı zamanda günümüz sanatçıları ve izleyicilerini eski ile yeni arasında köprüler kurmaya ve sanatsal ifadenin sınırlarını genişletmeye teşvik etmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdağoğlu, T. (2024). Popüler Kùltür Bağlamında Sembolik Etkileşimcilik Ve Metelaşan Müzik Olgusu Üzerine Kùltür Endüstrisi Eleştirisi. *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14),813-823. DOI: 10. 29000/rumelide.145481.
- Aşkın, M. (2019). Müzik Ve Metin İlişkisi Shakespeare Metinlerinde Müziğin İzi ni Sürmek. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi Müzikoloji Ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji Yüksek Lisans Programı Haziran.
- Carpenter, N. C. (1976). Shakespeare And Music: Unexplored Areas Renaissance Drama, 7: 243-255.
- Dean, W. (1964). Operas On “The Tempest.” *The Musical Times*, 105(1461): 810814.
- Öztürk, M.A. (2011). W.Shakespeare’in “Othello”Su İle G.Verdi’nin “Othello”-Sunun Metinsel Yönden Karşılaştırılması, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Şan Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi Konya.
- Paul, A. (2021). Opera, Shakespeare, And The Politics Of Adaptation, 1790-1840. Submitted In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Doctor Of Philosophy Department Of Music Case Western Reserve University January.
- Sacks, O.(2011). *Musicophilia, Tales Of Music And The Brain*, Waterbrook Press, Colorado.
- Sincer, G. H. (2009). Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Yüksek Lisans Tezi İstanbul.