

MÜZİK ARAŞTIRMALARINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Editör:

Doç. Dr. Aytunç AYDIN

ARTİKEL AKADEMİ: 463

Müzik Araştırmalarında Güncel Yaklaşımlar

Editör:

Doç. Dr. Aytunç AYDIN

orcid.org/0000-0002-7413-1754

ISBN 978-625-5025-03-6

Birinci Basım: Eylül - 2026

Kapak uygulama: Artikel Akademi

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi
Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922
Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

Akademik etik kurallara bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

MÜZİK ARAŞTIRMALARINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Editör:

Doç. Dr. Aytunç AYDIN

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	7
1. BÖLÜM	
CUMHURİYET DÖNEMİ USÛL KURAMINDA BİRİM ZAMAN (VAHİDİ KIYAS) ALGISI VE BÜYÜK USÛL TASNİFİ.....	9
Ali GÜNDEŞLİ	
2. BÖLÜM	
ŞAHLARI DA VURURLAR OYUNUNDA MÜZİK NOTASYONU VE ÖZGÜN BİR BESTE KATKISI	31
Aytunç AYDIN	
3. BÖLÜM	
TÜRK HALK MÜZİĞİ VE YEREL MÜZİK KÜLTÜRLERİ İNCELEMESİNDE FOLKLORİK VE ETNOMÜZİKOLOJİK PERSPEKTİF	43
Barış GÜRKAN	
4. BÖLÜM	
TELLİ ÇALGI YAPIMINDA AKUSTİK YAKLAŞIM: ÜÇ AŞAMALI ÜRETİM SÜRECİ	63
Emir DEĞİRMENLİ	
5. BÖLÜM	
TÜRK HALK MÜZİĞİNDE GELENEĞİN AKTARIMI BAĞLAMINDA ORDU'DA BİR MEKÂN: ŞENER GÖK KÜLTÜR SANAT EVİ	79
Ercan DURMAZ	

6. BÖLÜM

KLASİK GİTARDA ARTİKÜLASYONLAR 97

İlter CEBECİ

7. BÖLÜM

YAN FLÜT KURSU PROGRAMININ ÖZENGİN MÜZİK EĞİTİMİ
BAĞLAMINDA YAPISAL ANALİZİ 115

Selin Dilek ŞİMŞEK

8. BÖLÜM

KLASİK GİTAR İCRASINDA TEMİZ ÇALMA KAVRAMI 131

Serkan AĞIR

9. BÖLÜM

TAR İCRASINDA POSTMODERN YAKLAŞIMLAR: ŞEHİRİYAR
İMANOV’UN “SOL MİNÖR” İCRASI 147

Yusuf ALTUN

ÖN SÖZ

Müzik; tarih boyunca insanlığın duygusal, kültürel ve entelektüel birikimini aktaran en güçlü araçlardan biri olmuş, hem disiplinlerarası bir araştırma sahası hem de kuramsal ve icra boyutuyla dinamik bir yapı sergilemiştir. Günümüzde müzikolojiden etnomüzikolojiye, çalgı yapımından özengen müzik eğitime, icra tekniklerinden kuramsal analizlere kadar pek çok farklı alanda yürütülen çalışmalar, müziğin çok katmanlı doğasını anlamamıza olanak tanımaktadır.

“Müzik Araştırmalarında Güncel Yaklaşımlar” başlığını taşıyan bu çalışma; Türk müziği kuramı, tiyatro müziği, etnomüzikolojik yaklaşımlar, çalgı yapım teknolojileri, geleneksel aktarım mekânları, batı müziği icra teknikleri ve eğitim programları gibi geniş bir yelpazede kaleme alınmış dokuz özgün bölümden oluşmaktadır. Kitapta yer alan her bir bölüm, alanında uzman araştırmacıların kendi odak noktalarındaki güncel gözlem, analiz ve birikimlerini yansıtmaktadır.

Kitabın birinci bölümünde Ali Gündeşli, Cumhuriyet Dönemi usûl kuramındaki birim zaman algısını ve büyük usûl tasnifini ele alarak Türk müziği ritim kuramına tarihsel ve analitik bir bakış sunmaktadır. İkinci bölümde Aytunç Aydın, “Şahları da Vururlar” oyunu üzerinden müzik notasyonunu ve özgün beste katkılarını incelemektedir. Üçüncü bölümde Barış Gürkan, Türk halk müziği ve yerel müzik kültürlerinin incelenmesinde folklorik ve etnomüzikolojik perspektiflerin metodolojik kesişimlerini değerlendirmektedir.

Çalgı yapımı ve geleneğin mekânsal aktarımına odaklanan bölümlerde; dördüncü bölümde Emir Değirmenli, telli çalgı yapımındaki akustik yaklaşımı üç aşamalı üretim süreci üzerinden çözümlemekte, beşinci bölümde ise Ercan Durmaz, Ordu'daki “Şener Gök Kültür Sanat Evi” örneği üzerinden geleneksel Türk halk müziğinin aktarımında mekânın rolünü ortaya koymaktadır.

Çalgı icrası ve eğitimi odaklı bölümlerde ise; altıncı bölümde İlter Cebeci klasik gitarda artikülasyon tekniklerini detaylandırırken, yedinci bölümde Selin Dilek Şimşek özengen müzik eğitimi bağlamında Yan Flüt Kursu Programı'nın yapısal analizini sunmaktadır. Sekizinci bölümde Serkan Ağır, klasik gitar icrasında teknik ve estetik bir boyut olarak “temiz çalma” kavramını irdelemekte, dokuzuncu ve son bölümde ise Yusuf Altun, Şehriyar İmanov'un “Sol Minör”

icrası üzerinden tar icrasındaki postmodern yaklaşımları incelemektedir.

Gerek teorik alt yapısı gerekse uygulama ve icraya dönük pratik katkılarıyla bu eserin; akademisyenlere, araştırmacılara, müzik eğitimi alan öğrencilere ve müziğe ilgi duyan tüm okuyuculara faydalı olmasını temenni ederiz.

Kitabın hazırlanmasında emeği geçen tüm bölüm yazarlarına değerli katkıları ve yayın sürecindeki titiz yaklaşımları için Artikel Akademi çalışanlarına teşekkür ederiz.

Editör:

Doç. Dr. Aytunç AYDIN

1. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ USÛL KURAMINDA BİRİM ZAMAN (VAHİDİ KIYAS) ALGISI VE BÜYÜK USÛL TASNİFİ

Öğr. Gör. Dr. Ali GÜNDESLİ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Çalgı Eğitimi Bölümü,

Güzel Sanatlar Temel Alanı, Türk Müziği

aligundesli@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-7811-2605>

GİRİŞ

“The ordinary means therefore to encrease [sic] our wealth and treasure is by Forraign [sic] Trade, wherein wee [sic] must ever observe this rule; to sell more to strangers yearly than wee [sic] consume of theirs in value” Thomas Mun¹

Günümüz Türk Müziği çalışmaları içerisinde, nazarî hususlarda mevcudiyeti fark edilen aksaklıkların yahut problemlili durumların, gelenek ve gelecek arasındaki bağların, aslını ifade eder bir nitelikte aktarılamaması nedeniyle

1 İfadenin Türkçe karşılığı; “Bir ulusun zenginleşmesi, ancak yabancılara sattığı malların değerinin, onlardan satın aldığından daha fazla olmasına bağlıdır.” (Mun, 1664/1989, s. 27) 1. Matbu / Kitap Baskısı (1989 Tıpkıbasım) için bkzn; Mun, T. (1989). *England's treasure by forraign trade, or, The ballance of our forraign trade is the rule of our treasure*. Fairfield, NJ: Augustus M. Kelley. (Original work published 1664). 2. Dijital Arşiv / İnternet Erişimi (University of Michigan Edisyonu & UT Austin PDF Edisyonu) için bkzn; Mun, T. (1664). *England's treasure by forraign trade*. London, England: J.G. for Thomas Clark. Retrieved from <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A51598.0001.001?view=toc> Mun, T. (1664). *England's treasure by forraign trade*. London, England: J.G. for Thomas Clark. Retrieved from <https://la.utexas.edu/users/hcleaver/368/368MunTreasuretable.pdf>

oluştugu vurgulanmaktadır. Bu husus esasen hakikati de yansıtmaktadır. Tarihi Türk Müziği Kuramı içerisindeki nazari yaklaşımları gerek kendi dönemlerince gerekse de günümüz nazari yaklaşımlarınca yorumlamak, kavi bir tarih ve lisan bilgisini de beraberinde getirmektedir. Genel üzere ‘Edvar’lar olarak ifade edilen nazari kaynaklar, bir takım güncel kavram ve terimlerle edisyon kritik edilmiş yahut çeviren kişilerin benimsemiş olduğu nazari esaslar üzerine bina edilmiştir. Bu durum da geçmiş ile günümüz arasına sıkışmış ve tekrar eden birtakım hatalar zincirinin kendi içerisinde mükerrerliğine vesile olmuştur. Cumhuriyetin kendine mahsus inşa etmeye gayret ettiği yeni sosyete ve bu yeni sosyetenin kültürü, yeni bir müzik nazariyatı, tedrisatı ve algısını da vücuda getirmek zorunda olduğu için dönemin mevcut müzik kuramcıları yahut müzikologları ya da müzik bilginleri neredeyse Osmanlı dünyasına da XVII. asırdan itibaren üstün gelmekte olan Batı sermayesinin ve dahi kültürünün nüvelerini örnek almak zaruriyetinde kalmışlardır. Bu haseple de son dönem Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi kuramcıları, günümüz nazariyatına birçok cihetten temel oluşturan, yaygın kabul görmüş nazari esasları ortaya koymuşlardır. Lakin bu sürecin bir anda meydana gelmediği de aşikârdır. Birbirini artarda takip eden siyasi ve ekonomik olaylar kimi zaman devlet eli ve etkisi ile kimi zaman ise kontrolsüz bir biçimde popülerin peşine gidilmesi sonucunda gerçekleşmiştir.

Kültürel merkantilizmin² ve Batı merkezli meşru kültürel sermaye³ dayatmasının en somut tarihsel yansımalarından biri, Erken Cumhuriyet Dönemi

- 2 Ekonomik merkantilizm, 16. ve 18. yüzyıllar arasında devletin gücünü fiziki değerli madenlerin (altın ve gümüş) ulusal sınırlar içinde tekelleştirilmesi şartına bağlamıştır (Magnusson, 2015). Bu korumacı mantığın Fransa’daki kurucusu olan Maliye Bakanı Jean-Baptiste Colbert, devlet güdümlü bir ekonomik model (Colbertizm) inşa ederken, dil, sanat ve estetik beğeniye de mutlak monarşinin sembolik gücünü artıracak stratejik birer girdi olarak kodlamıştır (Cole, 1939). Pierre Bourdieu’nün (1986) “kültürel sermaye” (cultural capital) teorisi bu tarihsel pratik üzerinden okunduğunda, Colbertizmin aslında erken bir “kültürel merkantilizm” laboratuvarı olduğu görülür. Bourdieu (1984), zevklerin ve kurumsal unvanların tıpkı maddi sermaye gibi biriktirilebilir ve bir tahakküm aracına dönüştürülebilir olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda kültürel merkantilizm, Batı dünyasının kendi norm, estetik ve bilgi biçimlerini evrensel ve mutlak üstün değerler olarak kabul ettirip, diğer kültürleri çeperde bırakma çabasının yapısal zeminini oluşturur.
- 3 Merkantilist yaklaşım ile Bourdieu’nün alanı (field) birleştğinde, kültürün evrensel bir değer olmadığı, aksine Batı merkezli hegemonya kurmak amacıyla bizzat sınırlandırıldığı ve ihraç edildiği bir sembolik sermaye materyaline dönüşmesi olarak yorumlanabilmektedir (Bourdieu, 1986; Magnusson, 2015). Batı, kendi kültürel sermayesini küreselleştirirken sömürgeci ve oryantalist mekanizmaları devreye sokmuştur. Edward Said’in (1978) kavramsallaştırdığı “Oryantalizm”, Doğu’yu rasyonel olmayan, durağan ve geride kalmış olarak nitelerken, Batı kültürünü rasyonel, ilerici ve evrensel bir “meşru kültürel sermaye” standardı olarak inşa etmiştir. Batı’nın bu hegemonik çabası, periferideki (çeperdeki) toplumlar için kaçınılmaz bir kültürel habitus dönüşümünü dayatmıştır. Batı dışı toplumlar, uluslararası arenada meşruiyet kazanabilmek ve “uygar” kabul edilebilmek için, Batı’nın ürettiği kurumsallaşmış kültürel sermaye kodlarını (bilim, sanat, yaşam tarzı) ithal etmek ve kendi yerel birikimlerini feda etmek zorunda kalmışlardır.

Türkiye’inde gerçekleştirilen radikal kültür ve musiki inkılaplarında görülür. Osmanlı İmparatorluğu’ndan devralınan çok kültürlü mirası modern, seküler ve ulus devlet ekseninde dönüştürmek isteyen Cumhuriyet elitleri, Batı’nın rasyonel ve evrensel olarak kabul edilen çok sesli müzik formlarını “meşru kültürel sermaye” olarak benimsemişlerdir (Tekelioğlu, 2001). Bu dönemde, Türk Müziği’nin (tek sesli makam müziği) çağdaş medeniyet seviyesine ulaşmada bir engel veya “geri kalmışlığın simgesi” olarak kodlanması, oryantalist⁴ söylemin yerelleştirilmiş bir tezahürüdür (Stokes, 1992).

Ziya Gökalp’in (1923) sosyolojik çerçevesini çizdiği “Hars ve Medeniyet” ayrımı, bu dönüşümün fikri zeminini oluşturmuştur. Gökalp’e göre ulusal halk melodileri (hars), Batı’nın çok sesli müzik teknikleriyle (medeniyet) harmanlanmalıydı. Bu fikrî hareket doğrultusunda, 1934 yılında Alaturka musikinin radyolarda çalınmasının yasaklanması ve devlet eliyle çok sesli Batı müziği eğitiminin (Musiki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuarı) zorunlu kılınması, devlet güdümlü bir kurumsallaşmış kültürel sermaye inşasıdır (Oransay, 1985). Tıpkı Colbert’in Fransız Akademisi aracılığıyla dili standartlaştırıp kontrol altına alması gibi (Cole, 1939), Erken Cumhuriyet dönemi de devlet eliyle yerli habitusu dönüştürmeyi ve Batı normlarında yeni bir “beğeni hiyerarşisi” yaratmayı hedeflemiştir (Tekelioğlu, 2001). Türk Beşleri olarak anılan bestecilerin (Cemal Reşit Rey, Adnan Saygun vb.) devlet tarafından Avrupa’ya eğitime gönderilmesi, Batı’da edinilen kurumsal ve estetik birikimin ulusal müzik politikasına aktarılması olarak yorumlanabilir. Bu hal üzere Batı, kültürel sermayesinin de idealarını tam anlamıyla sunacağı ve yerleştireceği bir Türk Müziği alanına sahip olmuş bu minval üzere de nazarî esaslar Batı Müziği temelli yaklaşımlarla yeniden izah ve ifade edilmiştir.

Türk müzik kültürünün sözlü ve işitsel aktarım esasına dayanan geleneksel meşk ortamından yazılı nazariyat sistemlerine ve kurumsal akademik mecralara evrildiği süreç, usûl kavramının yapısal ve zihniyet bağlamında köklü bir dönüşüm yaşamasına zemin hazırlamıştır. Geleneksel icrada doğrudan vuruş (darb) ve zaman ilişkisi üzerinden icra temelli bir karakter arz eden usûl, Cumhuriyet dönemiyle birlikte Batılı nota ve ölçü sistemlerinin benimsenmesi, kurumsal müzik eğitimi veren kurumların yaygınlaşması ve musiki reformları ekseninde yeniden tahlil edilmeye başlanmıştır. Bu dönemin nazariyatçıları, usûl kuramını ve etkilediği repertuarı, özellikle “büyük usûl” olarak anılan geniş zaman kalıplarını açıklarken, zamanın bölünmesi ve en küçük yapı taşı olan birim zaman (vahid-i kıyasî) algısını kuramsal sistemlerinin merkezine yerleştirmişlerdir.

4 Ayrıntılı bilgi için bkz; Ayas, O. G. (2014). “Kemalist oryantalizm ve Osmanlı-Türk müziği”. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 10(40), 189-211. <https://izlik.org/JA29BS86TF>

Usûl kuramının inşasında zaman mefhumunun matematiksel bir düzleme oturtulması ve standartizasyon kaygısı, geleneksel icradaki esnek ve nüanslı zaman algısı ile yazılı nazariyatın nesnelleşen yapısı arasında teorik bir gerilim alanı yaratmıştır. Devr-i Kebîr, Berefşan, Hafif, Muhammes vb. usûllerin Cumhuriyet dönemi kuramcıları tarafından tasnif ediliş kaideleri, sayısal büyüklük ile yapısal işlevsellik arasındaki dengenin yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda, meşk zincirinin hafızaya dayalı aktarım adabından kopararak yazılı metinlere aktarılan usûl tasnifleri, bir yandan geleneksel dağarcığın belgelenmesini sağlarken, diğer yandan usûlün yekpare yapısını ve zaman içindeki akış estetiğini daraltma yahut zaruri olarak belirli kalıplara sokma riskini de barındırmıştır.

Cumhuriyet⁵ dönemiyle birlikte Batı müziği ölçü yapıları temel alınarak şekillendirilen modern Türk Müziği kuramında, usûlün doğrudan bir ölçü ve sayısal değer olarak kabul edilmesi, bu kadim unsurun hem nazarî hem de icra dinamiklerini zedeleyen derin kavramsal ve yapısal problemlere yol açmıştır. Usûlün yalnızca sayısal oranlara ve birbirinin katı olan ölçü gruplarına indirgenmesi, icrakârı usûlü bizzat hissedenden ve idrak eden bir yapıdan uzaklaştırarak yalnızca -ölçü odaklı- mekanik bir konuma sıkıştırmış, özellikle büyük usûllerin şekil bağlamında birer formül olarak algılanmasına neden olmuştur. İka, düzum, tartım ve ölçü kavramlarının terim anlamlarının birbirine karıştırılmasına ve usûllerin basit ya da birleşik gibi kalıplara hapsedilmesine sebep olan bu yaklaşım, geleneksel icra kimliğinin bulanıklaşmasına ve eserlerin nazarî tahlillerinde ciddi çelişkiler ile farklı yorumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Cumhuriyet dönemi Türk Müziği, kuram, icra ve eğitim-öğretim noktalarında Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olmak kaydı ile iki kola ayrılmıştır. Günümüzde bu hususun gerekçeleri bilimsel çalışmalarla nazarî esaslar zemininde gerek tarihi gerek kuram gerekse de icra boyutlarıyla tartışılmaktadır. Elbette bu husus çalışmanın esası olmaması hasebiyle burada irdelenmemiştir. Bu haseple çalışmanın bilimsel temellerinin sınırların çizilebilmesi adına, araştırma detaylarının odağı ‘Türk Sanat Müziği Usûl Tasnifleri’ bağlamındaki kuram ve kuramcılar olmaktadır. Çalışmanın temel amacı ise Cumhuriyet dönemi Türk Müziği nazariyatında usûl kavramının nasıl bir ‘birim zaman (vahidi kıyas)’ algısı üzerinden şekillendiğini, dönemin öncü kuramcılarının metinleri

5 Cumhuriyet dönemi usûl tasniflerinin öncü kuramcılar tarafından inşası ve esaslarına yönelik kapsamlı bilgi için bkz; Gündeşli, A. (2024). Rauf Yekta, Suphi Zühdi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel’in usûl tasnifi yaklaşımlarının Cumhuriyet Dönemi usûl tasniflerine etkisinin değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 19(3), 1095-1120. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.76058>

ve tasnif yaklaşımları üzerinden incelenmesi, analiz ve istişare edilmesidir. Geleneksel meşk idrakinden akademik sistematiklere geçiş sürecinde ortaya çıkan kırılmalar, uzun devirli terkiplerin (büyük usûl tasniflerinin) teorik temelleri ve bu tasniflerin icra üzerindeki yansımaları, dönemin zihin dünyasını okumak adına kritik bir perspektif sunmaktadır. Çalışma boyunca, usûl kuramının bu dönüşüm evresi ve algısı ele alınmış, ölçü temelli usûl inşasının usûl kuramı üzerindeki etkileri sorgulanmıştır.

1. CUMHURİYET DÖNEMİ USÛL KURAMINDA BİRİM ZAMAN (VAHİDİ KIYAS) ANLAYIŞI

Tarihi Türk Müziği Kuramı ile günümüz müzik kuramı arasında kesin bir anlayış farkı mevcuttur. Notalı eğitim ve unsurlarının Türk Müziği kuram, icra ve eğitim-öğretim sathına girmesi ile modern Türk Müziği kuramının kurucuları olarak addedilen kuramcılar (Arel-Ezgi, Ezgi-Arel) tarihi kuram içerisindeki nazari kuram, kavram ve terimlere kahir ekseriyet Batı Müziği kuram, kavram ve terimleri ile karşılıklar bulmuşlardır. Bu karşılıklar köken olarak mevcut oldukları yerde (Batı Müziği'nde) işlevsel ve kavramsal olarak tutarlı vazifeler görmektedir ise de Türk Müziği kanadında bir takım kavram, anlam ve işlev karmaşa yahut eksikliklerine sebebiyet vermiştir. Evvelce -vahidi kıyas/vahid-i kıyasî/vahidi kıyasî- gibi biçimlerle zikredilen bu terim ileriki zamanlarda tam manası ile -birim zaman- olarak tatbik ve ifade edilir olmuştur. Bu kavram, Cumhuriyet dönemi usûl tasniflerinde de usûl kuramının tanziminde büyük önemde bir yer kaplamıştır. Öyle ki usûllerin bölünebilme yahut birleşebilme istidatları dahi bu kıyas üzere tasarlanmış ve usûller bu esaslara göre nitel (basit-birleşik-darbeyn) ve nicel (küçük-büyük) bir tasnife tabi tutulmuşlardır. Vahidi kıyas'ın usûl kuramı içerisindeki öneminden ötürü yalnızca Türk Müziği Usûl Kuramı içerisindeki kavram ve terim anlamlarından evvel bilimsel diğer cihetlerden mana karşılıklarının anlaşılması elzem görülmektedir.

1.1. Vahidi Kıyas Kavramının Anlamları

• “Vâhid” Kelimesinin Sözlük ve Ansiklopedi Karşılığı

Arapça kökenli (واحِد) bir kelime olan vâhid, Osmanlıca sözlüklerde ve dini terminolojide şu anlamlara gelir:

Kelime Anlamı: “Bir, tek, benzersiz, bölünmesi mümkün olmayan bütün”

(Devellioğlu, 2011).

Terminolojik Karşılığı: TDV İslâm Ansiklopedisi⁶’nin “Vâhid” maddesine göre kelime, Allah’ın esmâ-i hüsnâsından biri olup “Zâtında, sıfatlarında ve fiillerinde ortağı, benzeri ve dengi bulunmayan tek varlık” demektir.

Bilim ve Ölçü Dilinde: Matematik, astronomi ve ölçüm bilimlerinde ise hesaplamaya temel teşkil eden “Birim” (Unit) manasında kullanılır.

• **“Kıyas” Kelimesinin Sözlük ve Ansiklopedi Karşılığı**

Arapça kökenli (سأيق) olan kıyas kelimesinin akademik karşılıkları şöyledir:

Kelime Anlamı: «Ölçmek, iki şeyi birbiriyle karşılaştırmak, mukayese etmek, oranlamak» (Devellioğlu, 2011).

Terminolojik Karşılığı: TDV İslâm Ansiklopedisi⁷’nin “Kıyas” maddesine göre terim, felsefe ve mantıkta “bilinen önermelerden hareketle bilinmeyen yeni bir sonuca ulaşma formu” (tasım/akıl yürütme) demektir. Fıkıh usûlünde ise “hükmü nassla belirlenmiş bir meseleye benzeterek yeni bir mesele hakkında hüküm çıkarma” metodudur.

• **“Vâhid-i Kıyasî” Sentezi ve Mana Karşılıkları**

Bu iki kelime Osmanlıca felsefi ve ilmî dilde bir isim tamlaması (muzaf-muzafun ileyh) halinde birleştğinde şu iki temel mana karşılığını doğurur:

Lügat Anlamı (Ölçü Birimi): Bilinmeyen, ölçülemeyen veya soyut bir niceliği/niteliği; sınırları önceden bilinen ve sabit kabul edilen bir birimle karşılaştırma aracıdır. Tam karşılığı “Mukayese Birimi / Ölçü Standardı”dır.

Felsefi Anlamı: İnsan zihninin doğrudan kuşatamayacağı “sınırsız, mutlak ve aşkın” kavramları anlamlandırabilmesi için kabul ettiği “farazi/görelî temel ölçüt” demektir.

Osmanlıca dil yapısında ‘vâhid’ kelimesi ‘bir ve ölçüm birimi’ (Devellioğlu, 2011), ‘kıyas’ kelimesi ise mantıksal düzlemde ‘bilinenden bilinmeyene ulaşma amaçlı akıl yürütme’ (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2002) anlamına gelmektedir. Bu bağlamda ‘vâhid-i kıyasî’ terkihi, insanın duyu organları veya zihniyle doğrudan kavrayamadığı aşkın (mutlak) gerçekleri, kendisinde var olan sınırlı özelliklerle kıyaslayarak anlamlandırmasını sağlayan ‘farazi ölçü birimi’ manasını taşır.

⁶ <https://islamansiklopedisi.org.tr/vahid>

⁷ <https://islamansiklopedisi.org.tr/kiyas> & <https://islamansiklopedisi.org.tr/kiyas/iliskili-maddeler>

1.2. Batı Müziği Nazariyatı'nda Birim Zaman (Beat / Unit of Time)

Batı Müziği'nde ritmik yapının ve zaman organizasyonun temel taşı olan birim zaman, bir eserin ölçü içerisindeki düzenli nabzını (beat/pulse) gösteren ve sürelerle dair kıyaslamaların yapılabilmesini sağlayan temel ölçüttür. Batı Müziği'nde birim zamanın ne olacağı, eserin başında yer alan veya ölçü değişimlerinde belirtilen zaman işareti (time signature / ölçü sayısı) aracılığıyla tanımlanır. Zaman işaretinin paydası (alt sayı), hangi nota değerinin (örneğin dörtlük/quarter note, sekizlik/eighth note) bir vuruşa, birim zamana karşılık geldiğini belirlerken, payı (üst sayı) ise bir ölçü içinde kaç tane bu birim zamandan bulunduğunu ifade eder (Benward & Saker, 2008).

Batı Müziği ritim kuramında birim zaman, salt matematiksel bir zaman dilimi değil, algısal olarak düzenli vuruş (regular pulse) oluşturan bir birimdir. Lerdahl ve Jackendoff (1983), *Generative Theory of Tonal Music* adlı çalışmalarında oluşturdıkları vuruş hiyerarşisinde (metrical grid), dinleyicinin zihninde eşit aralıklarla yinelenen en alt düzeydeki temel nabzı (taktus) birim zaman olarak konumlandırırlar. Taktus, müzikal akışın üzerine inşa edildiği referans noktasıdır ve diğer ritmik süreler bu referans birimin katları veya alt bölümleri (subdivisions) olarak algılanır. Zaman işaretleri ve buna bağlı birim zaman organizasyonu Batı müziğinde iki temel kategoride incelenmektedir.

- **Basit Ölçüler (Simple Meters):** Birim zamanın ikili (duple) alt bölümlere ayrıldığı yapılardır. Örneğin 4/4'lük veya 3/4'lük bir ölçüde birim zaman dörtlüktür (quarter note) ve her birim zaman kendi içinde iki eşit sekizliğe bölünür (Laitz, 2012).
- **Bileşik Ölçüler (Compound Meters):** Birim zamanın üçlü (triple) alt bölümlere ayrıldığı yapılardır. Örneğin 6/8'lik bir ölçüde görünürde altı adet sekizlik nota bulunsun da algısal ve teorik birim zaman noktalı dörtlük (dotted quarter note) notadır. Her bir noktalı dörtlük birim zaman, üç adet sekizlik notanın birleşimiyle oluşur (Kostka, Payne, & Almén, 2018).

Bu durum, Batı müziğinde birim zamanın sabit tek bir nota şekline bağlı olmadığını, aksine seçilen zaman referansının sistemine göre değişken bir nitelik taşıdığını gösterir. Birim zaman, tempo (metronom değeri), alt bölünme biçimi ve ölçü türü arasındaki matraste sürekli yeniden tanımlanan dinamik bir "kıyas birimi" işlevi görür. Batı müziğindeki bu yapı, notada (örneğin dörtlük veya sekizlik) hem göreceli süresini hem de zamansal ağırlığını belirleyen temel standarttır. Dolayısıyla birim zaman, bir yandan ölçü içi vurgu dağılımını (güçlü ve zayıf zamanlar) düzenlerken, diğer yandan eser boyunca süren zaman hiyerarşisinin ölçülebilir dayanağını oluşturmaktadır (Lester, 1986).

1.3. Türk Müziği Usûl Kuramında Birim Zaman (Vahidi Kıyas)

Cumhuriyet dönemi Türk Müziği Usûl Kuramı'nda ritmik yapının analiz edilmesi, tasnif edilmesi ve nota/icra düzleminde aktarılabilmesi için kullanılan en temel kavramlardan biri vahid-i kıyasî (kıyas birimi / ölçüt birim) kavramıdır. Vahid-i kıyasî, en genel tanımıyla, bir usûlü oluşturan zaman adımlarının (darpların) uzunluk ve kısalıklarını ölçmeye, usûlün terkibi bağlamında zaman sınırlarını ve mertebesini belirlemeye yarayan en küçük referans süre birimidir (Tura, 1988). Türk Müziği'nde usûl, Batı Müziği'ndeki ölçü temelli ritmik münasebetlerden, yalnızca eşit aralıklı vuruş dizilimlerinden oluşan izometrik "ölçü" (measure/bar) kavramından farklı olarak, bünyesinde kuvvetli, orta ve zayıf nitelikli vuruşları (Düm, Tek, Te-Ke vb.) belirli bir sentaktik⁸ düzende barındıran, kendine özgü bir karaktere sahip zaman kalıplarıdır (Özkan, 2000). İşte bu özgün kalıbın metrik yapısının zaman bakımından nispetlerinin esası, vahid-i kıyasî adı verilen -referans birim- aracılığıyla gerçekleştirilir.

Batı Müziği'nde zaman işareti (time signature) ve birim zaman, ölçü içini matematiksel oranlarla bölen izometrik bir zaman dilimleme mekanizması sunarken, Türk Müziği'nde vahid-i kıyasî ile inşa edilen usûl, Lerdahl ve Jackendoff (1983) ile Clayton'ın (2000) kavramsallaştırdığı anlamda sentaktik (söz dizimsel) bir yapıya sahiptir. Usûlü oluşturan Düm, Tek ve Te-Ke vb. heceleri (Özkan, 2000; Tura, 1988) harf ve kelimeler gibi birleşerek tınsal bir cümle oluşturur. Vahid-i kıyasî ise bu sentaktik cümlenin zamansal ölçeğini belirleyen kıyas birimidir. Bu hususu biraz daha ayrıntılı ifade etmek gerekirse, müzik teorisinde sentaktik yaklaşım, ritmik öğelerin bir dilin fonetik ve sentaktik kurallarına benzer şekilde hiyerarşik bir anlam bütünü oluşturduğunu savunur. Müzik dilbilimi (generative music theory) alanının öncülerinden Lerdahl ve Jackendoff (1983), müzikal yapılarda dinleyicinin zihninde oluşan metrik ve gruplama algısının (grouping structures) tıpkı dilbilimci Noam Chomsky'nin evrensel dil grameri modelindeki gibi sentaktik kurallara (syntactic rules) göre işlediğini gösterir. Bu yaklaşıma göre vuruşlar ve aksanlar bağımsız parçacıklar değil, birleşerek üst düzey anlam birimleri oluşturan sentaktik dizilimlerdir (Lerdahl & Jackendoff, 1983). Bu sentaktik hususa Batılı müelliflerin yaklaşımları üzerinden Rauf Yekta Bey'de dikkat çekmiştir. Husus aşağıda Şekil 1.'de aynı ile verilmiştir.

8 Sentaktik (Söz dizimsel / Structural-Syntactic) kavramı, köken olarak dilbilimden (linguistics) gelmekte olup kelimelerin anlamlı bir cümle oluşturmak için belirli kurallara göre art arda dizilmesini ifade eder. Müzik teorisinde ve özellikle usûl nazariyatında kullanıldığında ise bir usûlü oluşturan darb parametrelerinin (Düm, Tek, Te-Ke vb.) rastgele değil, kurallı ve kalıplaşmış bir sırayla birbirini takip etmesi anlamına gelir.

“Kelimeler yalnız başlarına lisanı teşkil etmedikleri gibi, sesler de yalnız başlarına musikiyi teşkil etmezler. Kelimeler, aralarında idrak kaidelerine cevap veren mantıkî bir bağ olduğu takdirde, ancak anlaşılır bir cümle teşkil ederler. Aynı keyfiyet, bazı cazibe, tavsif kaidelerine uygun olarak anı veya birbirini takiben meydana gelişlerinde bir musiki gerçeği, bir musiki düşüncesi olması bakımından sesler için de geçerlidir.”

Şekil 1. Rauf Yekta Bey’de dil ve müzik bağlantısı üzerine görüşler

Batı müzik teorisinden esinlenilmek suretiyle Türk Müziği’ne göre tanımlanmaya çalışılan ‘vahidi kıyas’ için Ezgi’nin “Nazarî, Amelî Türk Musikisi” kaynağının II, III ve IV. ciltlerinde farklı tanımlamalar bulunmaktadır. Ezgi’nin ifadelerinden anlaşıldığı üzere (aşağıda Şekil 2.’de verilen) -en küçük zaman- şeklinde ifade edilen husus vahidi kıyas’ı temsil etmektedir. Bu ifadeden hareketle anlaşılmaktadır ki vahidi kıyas, ölçü içinde bütün oluşturan nispetlerin en küçüğü olmaktadır. Bu haseple ölçü içindeki değerin niteliği usûlün kendisini tanımlamaktadır. Bu durum ise ölçünün usûle değil usûlün ölçüye tabi olduğunu ifade etmektedir.

Bir eserde vâhidi kıyasıyı bulmak için onun mühtelif ölçülerindeki en küçük zamanı aramak kifayet eder.ve bu yoldan ölçünün hangi mertebeden olduğu meydana çıkarılır; bu düzümlerde, ilk mertebe zamanlarının aralarındaki nisbete hâlel gelmeksizin mühtelif düzümler yapılmış oluyorlar, bu mesele hakikaten karışıktır.

Umumiyet üzere ölçüler, üç veya dört mertebe üzere kullanılmıştır: Mertebe demekten, bir düzümdeki vâhidi kıyasının iki, dört, sekiz kısma bölünmesini veya başka bir ta’rifle onlara bir, iki, dört zamanların katılmasını anlarız. Bu takdirde birinci kısma zamanın ta’rifinde söylediğimiz veçhile vâhidi kıyasılık sıfatı en küçük cüze intikal eder.

Şekil 2. Ezgi’nin Amelî, Nazari Türk Musikisi Cilt II.’de verdiği “Vahidi Kıyas” tanımlaması (1935, s. 3)

Vahidi kıyas, Şekil 2.’deki ifadeler dikkatli okunduğunda, usûllerdeki (Ezgi-Arel kuramına göre ölçü) mertebe hususunu da direkt olarak etkileyen ve belirleyen unsur olmaktadır. Bu durum usûllerin asıl hüviyet kazandıkları icra düzleminde de etkili olmaktadır ki daha sonra Ezgi bu konuya da değinmiş ve dikkat çekmiştir. Vahidi kıyas’ın birim zamanı temsil etmesinden mütevellit mertebeyi belirlediği, mertebeyi belirleyen bir unsur da olmasından dolayı gider hususunu da belirleyen (yaklaşık olarak) unsur olduğunu ifade etmektedir. Lakin Ezgi, gider hususun -vahidi kıyas-ın karakterinden ötürü her şekilde “bestkârın takdirinde olduğunu- mutlak bir değerinin de esasen olmadığını belirtmektedir. Bu durum olduğu hali ile aşağıda Şekil 3.’de verilmiştir. Zira metin içerisinde -vahidi kıyas-ın manalarının izah ve ifade edildiği bölümde

tabiatı itibarı ile -vahidi kıyas-ın ‘görece’ / ‘göreceli’ / ‘izafî’ bir husus olduğu da ifade edilmiştir.

Usullerde hareket yani vahid-i kıyasiye verilmesi lâzım olan müddet Bestekârın takdirine tabidir; şunu da dikkat nazarına almalıdır ki mertebelerde hareket ekseriya birbirinin yarısı olmaz,

Şekil 3. Ezgi'nin Amelî, Nazari Türk Musikisi Cilt IV.'de verdiği “Vahidi Kıyas” tanımlaması (1940, s. 279)

Cumhuriyet dönemi usûl tasniflerinin temelinde ölçü odaklı bir yaklaşım mevcuttur. Bu kuramsal yaklaşımın Türk Müziği alanyazınına da ölçü=usûl, usûl=ölçü şeklinde girmesinde Hüseyin Sadettin Arel'in de (en az Ezgi kadar) katkıları büyüktür. Zira kendisi “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri” adlı kaynağında usûl yerine ölçü kelimesi de kullanılabilir, zaten usûl kalıp halinde tespit edilmiş ölçüden başka bir şey değildir, demektedir (1991, s. 70). Vahidi kıyas'ın birim zaman olduğu Arel'in hemen her usûl için yaptığı tanımlamaların başında kullandığı “vahidi kıyasının şu kadar adediyle yapılan usûle bu usûl denir” biçimindeki ifadelerinden de anlaşılmaktadır.

Vahidi kıyasının beş tanesiyle yapılan usule "Türk Aksağı usulü" denilir. Bu usul bir Nim Sofyanla bir tane Semaiden mürekkeptir. Şöyle vurulur :

Nimsofyan Semai

2 2 1

düm tek tek

Şekil 4. Arel'de Türk Aksağı Usûlü'nün tanifi (Akdoğan, 1991, s. 88)

Şayet usûl ile ölçü birbirine eş görülürse elbette vahidi kıyas, birim zamanın, bu minvalde giderin ve aynı zamanda mertebenin kati nispetler dahilinde belirlenebilmesinde ve tayin edilebilmesinde kavi bir esas olacaktır. Lakin öyle ise ‘vahidi kıyas’ kesin bir mertebe ve gider belirteci ise Ezgi'nin ifade ettiği üzere usûllerdeki hareketin yüklendiği bu özne (vahidi kıyas) neden bestekârın takdirine tabi olmak durumundadır. Zira bu hususun menşesinde, Batı Müziği'nde, öyle olmadığı da açıklanmıştır. İka ve düzum unsurlarının Batı müzik kuramının kavramları üzerinden ifade edilmeye çalışılan terim anlamlarındaki tutarsızlık durumunun ‘vahidi kıyas’ unsurunda da olduğu, ilgili kavramın yerine göre gider yerine göre mertebe ama çoğu zaman birim zaman manasında bir terim anlamla karışık bir vaziyette kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ USÛL KURAMI VE BÜYÜK USÛL TASNİFİ

2.1. Usûl Tasnifine Dair Genel İzahat

Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'nin XX. yüzyılın ilk yarısında (Cumhuriyet dönemi kuramsallaşma sürecinde) geliştirdikleri Türk Müziği Usûl Kuramı, Tarihi Türk Müziği Kuramını, Batı Müziği notasyonuna ve ölçü anlayışına entegre etme, usûlleri matematiksel, analitik ve standart bir tasnife kavuşturma amacını taşır. Arel ve Ezgi oluşturdukları bu tasnifte, geleneksel meşk ve edvar birikimini Batı Müziği temelli bir metotla yeniden kurgulayarak usûlleri kök / yapı parçaları (basit-mürekkep), zaman sayıları (darb miktarı) ve mertebeler (vahid-i kıyasî / birim zaman) düzleminde sınıflandırır.

Arel ve Ezgi'nin kuramsal metinlerinde (Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri ve Amelî ve Nazarî Türk Musikisi) usûller temel olarak iki ana ekseninde sınıflandırılmıştır. Zaman sayılarına (nicel / miktarlarına) göre tasnif ve yapısal oluşumlarına (nitel / birleşim biçimlerine) göre tasnif. Arel-Ezgi sisteminde usûller, bünyelerinde barındırdıkları zaman (vuruş/adım) sayısının niceliksel büyüklüğüne göre iki temel kategoriye ayrılmış ve tüm usûl sistemi en küçük yapı taşlarına indirgenmiştir. Tasnif, usûlleri içerdikleri toplam vuruş/zaman miktarına göre en küçükten en büyüğe doğru sistematik bir dizilime tabi tutar. Sistem 2 zamanlı Nim Sofyan Usûlü ile başlar ve 120 zamanlı Zencir Usûlü'ne kadar uzanan bir dizilimde kataloglanır. Usûlün zamansal genişliğini ve icranın giderini ifade eden mertebe kavramı, tasnifin esnek boyutunu oluşturur. Arel-Ezgi sisteminin usûl anlayışındaki mertebe kavramı, usûlün zaman sayısı sabit kalmak kaydıyla, icra hızı ve notasyondaki süre değerlerini üç ana mertebede (ağır, orta, yürük) ele alır. Bu noktada 'vahid-i kıyasî' olarak alınan referans değer (dörtük, sekizlik, onaltılık vb.) değişmesi usûlü oluşturan darpların düzum yapılarını (metrik yapılarını) bozmaz, usûlün yürük veya ağır mertebede tecelli etmesini sağlar.

2.2. Zaman Sayılarına (Nicel / Miktarlarına) Göre Tasnif

- *Küçük Usûller (2–15 Zamanlılar)*: 2 zamandan başlayıp 15 zamana kadar (15 zaman dâhil) olan usûlleri kapsar. Arel-Ezgi kuramında bu usûller, form açısından genellikle küçük formdaki eserlerde (şarkı, türkü, ilahi, oyun havası vb.) kullanılan veya icrası daha kısa zaman dilimlerine yayılanlar olarak değerlendirilmiştir. Nim Sofyan (2), Semâî (3), Sofyan (4), Türk Aksağı (5), Yürük Semâî (6), Devr-i Hindi (7), Düyek (8), Ak-

sak Semâî (10), Bektaşî Raksânî (15) vb.

- *Büyük Usûller (16 ve Üzeri Zamanlılar)*: 16 zamanlıdan başlayarak daha fazla zaman sayısına sahip olan usûller bu kategoride toplanmıştır. Arel ve Ezgi, 16 ve üzeri zamanlı usûlleri çoğunlukla büyük formdaki (Peşrev, Kâr, Beste, Âyin-i Şerif vb.) klasik eserlerin taşıyıcısı olarak konumlandırmıştır. Çenber (24), Nim Hafif (16), Muhammes (32), Devr-i Kebir (28), Remel (28), Hafif (32), Berefşan (32), Darb-ı Fetih (88), Zencir (120) vb.

2.3. Yapısal / Oluşum Biçimlerine (Nitel) Göre Tasnif

- *Basit (Yalın) Usûller*: Sistemin “temel yapı taşları” veya “yalın birimleri” olarak kabul edilir. Arel-Ezgi teorisine göre bünyesinde yalnızca tek bir zaman kümesi bulunduran ve daha küçük usûllere bölünemeyen iki ana basit usûl vardır: Nim Sofyan (2 zamanlı: 1+1 veya tek bir 2’li birim) Semai (3 zamanlı: 1+1+1 veya tek bir 3’lü birim)
- *Mürekkep (Birleşik) Usûller*: Basit usûllerin (2’li ve 3’lü birimlerin) aritmetik olarak yan yana gelmesi ve birleşmesiyle türetilen tüm usûllerdir. 4 zamanlıdan itibaren tüm küçük ve büyük usûller Arel-Ezgi sisteminde birer “mürekkep usûl” kabul edilir. Sofyan (2+2=4), Türk Aksağı (2+3 / 2+2+1=5), Devr-i Hindi (3+2+2=7), Aksak Semai (10 zamanlı: 3+2+2+3 veya 2+3+2+3 varyasyonları).

2.4. Mertebe ve Birim Zaman (Vahid-i Kıyasî) Mekanizması

- *Ağır Mertebe*: Birim zamanın ikilik veya dörtlülük notayla temsil edildiği durumlar.
- *Orta / Yürükçe Mertebe*: Birim zamanın sekizlik notayla temsil edildiği durumlar. Bu kati bir kaide değildir. Kimi zaman dörtlülük mertebede bir eserde yürükçe icra edilebilmektedir. Mertebe hususun icra edilen eserin formu ile daha alakalı bir unsur olduğu unutulmamalıdır.
- *Yürük Mertebe*: Birim zamanın on altılık notayla temsil edildiği durumlar. Bu kati bir kaide değildir. Kimi zaman sekizlik mertebede bir eserde yürükçe icra edilebilmektedir. Mertebe hususun icra edilen eserin formu ile daha alakalı bir unsur olduğu unutulmamalıdır.

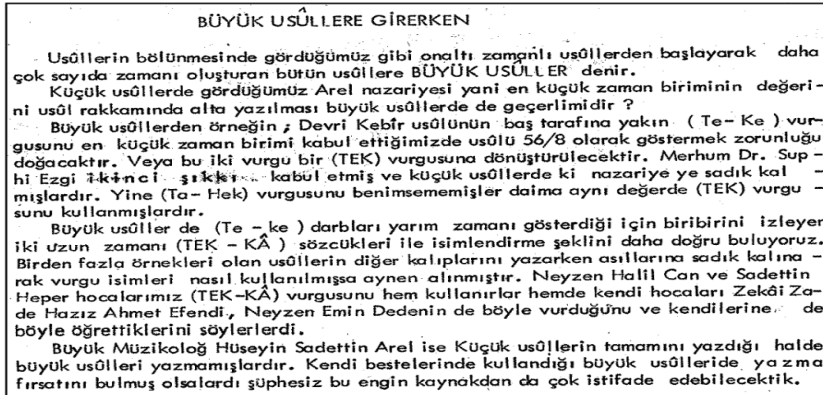
Bu tanzim ile bir usûlün (örneğin 8 zamanlı Düyek Usûlü) zaman sayısı ve terkibi değişmeksizin, 8/2, 8/4 veya 8/8'lik ölçü işaretleriyle yazılması ve icranın giderinin bu mertebelere göre düzenlenmesi amaçlanmıştır. Vahidi kıyas esasının kati referanslarının olmaması, nota değerlikleri üzerinden bir tanzim ile ifade edilmeleri notalı tedrisatın imkân ve kabiliyetleri hususlarından mütevellit Arel-Ezgi tasnifinin istidatları dahilinde aynı zamanda '1. mertebe, 2. Mertebe, 3. Mertebe' ifadeleri de kullanılmaktadır. Günümüz usûl çalışmalarında hem ağır, yürükçe/orta, yürük vb. ifadeler hem de 1., 2., 3., mertebe şeklindeki derecelendirmelerin usûle mahsus icra hakikatlerini ve karakterlerini tam manası ile yansıtmadığı ayrıca bir tartışma konusu olmaktadır. Lakin bu ve benzeri izah ve ifade unsurlarının da modern kuramın izah ve tanzimlerinin getirileri olduğu aşıkardır.

Mertebe hususunda birincilik, ikincilik esasen usûlün repertuvar noktasında yaygın tercih edilen yahut aslî derecesi sayılan terkinin vahidi kıyası'sine göre nitelenmektedir. Bu haseple Düyek Usûlü bu duruma anlaşılır bir örnek olacaktır. Şarkı formunda en fazla tercih edilen 8'lik (bilhassa son dönem Osmanlı, erken Cumhuriyet ve Cumhuriyet dönemi süreci içerisinde) mertebesi usûlün ismiyle müsemma birinci mertebe olarak addedilmiştir. Lakin Rauf Yekta Bey'in vahidi kıyas anlayışı henüz Arel ve Ezgi kadar usûl kuramı noktasında evrensel bir boyuta gelmemiş olacak ki kendisi ilgili usûlü kendi intibalarınca olan vahidi kıyası'de dörtlük (4'lük) olarak ifade etmiş ve 4/4'lük olarak tasnif ettiği usûle de Düyek Usûlü demiştir (1986, s. 101-102). Arel-Ezgi ihtisasına dayalı olan vahidi kıyas esasına göre tasnif edilen mertebe kaidelerinin de kurama, kişiye, kuramı ve dönemi yorumlayan kişilerin kuramları ve anlayışlarına göre farklılıklar gösterdiği de açıkça anlaşılmaktadır. Zira Tarihi Türk Müziği Kuramı içerisinde (Edvar geleneği içerisinde) usûllere biçilen gider münasebetleri aruz nispetindeki hareketlerin vezne mukabil ağırlık ve yürüklükleri ile ifade edilmekteydiler (Aksu, 1988, s. 86-94). Batılı nota tedrisatı ve beraberinde gelen nota nispetleri üzerinden evvel vahidi kıyas belirlemek akabinde de buna istinaden bir mertebe tahsis etmek bir usûlün asli giderinin anlaşılmasında, ifade edilen mertebesinin de kaçınıcı (1.mi, 2.mi, 3.mü mertebesi olduğuna) mertebesi olduğunun bir kaidemişçesine nitelenmesinde kesin referanslar olmamakta ve vermemektedir. Zira bu haseple Hurşit UNGAY da aktardığı bir usûlü ifade ederken 'özellikle, genellikle vb. 4'lük, 8'lik, 2'lik mertebesi/mertebeleri' kullanılır şeklinde bu izafile dikkat çekmektedir (Ungay, 1981).

2.5. Büyük Usûl Tasnifi

Cumhuriyet dönemi usûl tasnifleri şeklinde ifade edilen tanzim biçiminin hülâsasının Ezgi ve Arel'den mütevellit olduğu Türk Müziği akademisinin malumudur. Kendilerini ve kuramlarını da günümüze değin hemen her kuramcı doğrudan yahut dolaylı olarak takip etmiş, çalışmalarında, onların çalışmalarından esinlenmiş yahut kuram, kavram ve terim basamaklarında istifade etmişlerdir. Günümüzde mesleki manada Türk Müziği⁹ eğitimi veren kurumlarda da bilhassa takip edilen, yaygın kabul görmüş ve yine Arel ve Ezgi'nin kuram ve kaidelerinden izler taşıyan iki kaynak Hurşit UNGAY¹⁰ ve İsmail Hakkı ÖZKAN¹¹'in kaynakları olmaktadır. Bu iki müellifin usûllere yönelik genel ve özel intibalarının aslı çerçevesi Arel-Ezgi muhteviyatındadır. Bu haseple bir takım kişisel yorumlar ve yaklaşımlar dışında Arel-Ezgi ekolünün de mühim birer devam ettiricileridir.

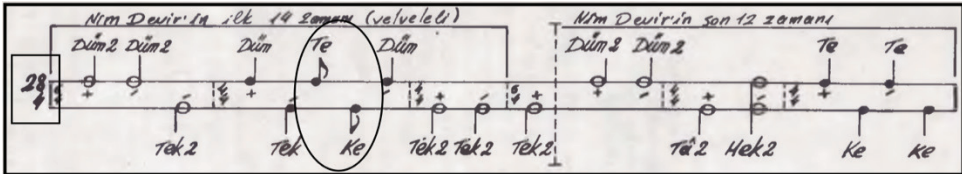
Ungay'ın da Özkan'ın da yukarıda usûllerin tasnifine yönelik verilen tanım ve tariflerden farklı bir izahatları yoktur lakin Ungay'ın -büyük usûllere- geçmeden evvel 'büyük usûllere girerken' şeklinde bir münazarası vardır ki orada kendi kendine yaptığı tartışmalar vahidi kıyas esaslı mertebe tanzimlerinden müteşekkil usûl tasniflerine (bilhassa da -büyük usûl-) dikkat çekmektedir.



Şekil 5. Ungay'ın vahidi kıyas esaslı terkip anlayışına yönelik münazaraları (1981, s.108)

- 9 Türk Müziği eğitimi veren kurumlarda yürütülen 'Usûl Bilgisi' dersine mahsus ayrıntılı durum tespitleri ve öğretim programı önerisi için bknz; Gündeşli, A. (2025). *Türk müziği eğitimi veren kurumlarda yürütülen usûl bilgisi dersine özgü öğretim programı önerisi* (Doktora tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- 10 Ungay, M. H. (1981). *Türk musikisinde usûller ve kudüm*. İstanbul: Türk Müsiki Vakfı Yayınları.
- 11 Özkan, İ. H. (2000). *Türk musikisi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri* (6. Baskı). İstanbul: Ötügen Neşriyat.

Şekil 5.'de Ungay'ın aktardığı bilgiler çok önemlidir. Gelişi güzel ifade edilmiş kaygıları temsil etmemektedir. Özellikle vahidi kıyas esasıyla tanzim edilmiş mertebe anlayışı ve bu anlayış dahilinde sınıflandırılan küçük ve büyük usûl tasnifleri hassaten -büyük usûl- şeklinde ifade edilen usûllerin zaman değerleriyle alakalı birtakım tutarsızlıklar ortaya koymaktadır. Ungay Şekil 5.'de verilen münazarasında bu duruma Devr-i Kebîr Usûlü'nden dikkat çekmektedir. Vahidi kıyas referansına göre (hem Arel hem de Ezgi'ye göre) usûl terkiplerini oluşturan darpların nota değerlerinin en küçüğü ilgili usûlün mertebesini ifade etmektedir. Bu minval üzere Devr-i Kebîr Usûlü'nün ana kalıbı içerisinde vahidi kıyas esasına göre bir tutarsızlık meydana gelmektedir. Aşağıda Şekil 6.'da her iki ana kalıp terkipleri de görülmektedir. Bu terkipler Özkan'dan verilmiştir lakin terkiplerin aynı Ungay 'da da bulunmaktadır. Şekil 6.'da (1) numaralı terkipte daire içerisinde alınan -Te Ke- lafızları görüldüğü üzere 8'lik nispettedirler. Bu hal üzere buradaki vahidi kıyas 8'lik değerde olmalıdır. Şayet 8'lik değerde bir vahidi kıyas takdir edilirse de terkiplerini zamanı iki kat değerde tanzim edilmelidir. İşte buradaki tutarsızlık sebebi ile Ungay 'küçük usûllerde gördüğümüz Arel nazariyesi yani en küçük birim zamanın değerinin usûl rakamının altına yazılması büyük usûllerde de geçerli midir' şeklindeki suali, -büyük usûl- tasnifinin hakikatlerini, tutarlılığını ve işlevselliğini sorgulamaktadır. Bu husus üzere Ungay, hali hazırda bu noktada Ezgi'nin vahidi kıyas esasında tutarlı kalmak için Devr-i Kebir terkiplerinde Şekil 6.'da (2) ifadesiyle verilen terkiplerin akla yatkın olduğunu belirtmektedir. Bu haseple vahidi kıyas terkiplerince ifade edilen darpların lafızları dahi usûl terkipleri ve icraları arasında tutarsızlık olmasına sebebiyet vermektedir.



Şekil 5.'de dikkat çeken bir diğer husus vahidi kıyas esası dahilinde ifade edilen darp lafızlarıdır. Bilhassa Cumhuriyet dönemi içerisinde -Te ve Ke- özellikle küçük usûllerde ana kalıp darp ifadeleri olarak nitelenseler de yine aynı lafızlar vahidi kıyas değişikliklerine maruz kalarak aynı terkiplerin velveleli darp lafızları olarak karşımıza çıkmaktadır (bknz; Sofyan Usûlü terkibi, ana kalıp velvele). Benzer şekilde Cumhuriyet dönemi usûl kuramını takip edenlerce Tek ve Kâ darp lafızlarının büyük usûllerde yahut usûllerin velveleli terkiplerini icra ederken kullanılabilecek darpların lafızları olduğu düşüncesi bile sürece hâkim olmuştur. Yahut kimi kuramcılar -Tek ve Kâ-vb. lafızları kendilerinin ortaya koyduklarını ifade etmede imtina etmedikleri bile görülmektedir. Oysa Ungay'ın da belirttiği üzere Sadettin Heper Neyzen Halil Can'ın da silsile gereği hocaları olan Zekâî zade Ahmet Irsoy ve Neyzen Emin Dede'den de lafızları bu adap üzere meşk ettiklerini öğrendiğini ifade etmektedir. Usûle mukabil hem terkip hem de icrayı betimleyen lafızlar da terkiplerin mertebeleri de metrik ve matematik olarak tanzim ve tasnif edilmiş bu usûl kuramında görülmektedir ki usûllerin izah ve ifadelerine tartışmalı durumlara sebebiyet vermektedir.

Usûl terkiplerinin oluşumuna yönelik Ezgi 'Nazarî, Amelî Türk Musikisi' adlı kaynağının IV. cildinde usûllerin mertebeleri ve vahidi kıyas esası üzerinden hangi intibalarla birbirilerinin katı olarak tasnif ettiğini izah etmekte ve bu nazarî yaklaşımı da -benim nazariyem- şeklinde nitelemektedir. Bu ifadeler de dikkate alınmalıdır ki Cumhuriyet öncesi kuramda -küçük, büyük, basit, birleşik- şeklinde katı sınırları çizilmiş bir terkip ve tasnif biçimi bulunmamaktadır. Ezgi'nin aynıyla ifadeleri aşağıda Şekil 7.'de verilmiştir.

İkinci kitabın üçüncü sahifasında usul mephasinde usullerde mertebeler nazariyesini söylemiştik; Benim bu nazariyem mustamel usullerimizin anlaşılmasını ve notaya yazılmalarını kolaylaştırmaktadır. Ussullerde mertebe demek onlarda mevcut birinci vahid i-kiyas zamanının ya kendisiyle ve yahut diğer zamanlarla teşkil ettiği düzümlerin ilk hali demektir. İşte birinci mertebede vahid-i kıyasî olan birinci zaman bölünmemiştir; onu ikiye bölerek veya ona aynı uzunlukta bir zaman daha katarsak aşağıda nota da görüldüğü gibi dört zamanlı bir düzum olurki bu ikinci mertebedir; bu dört zamanlı ölçüde vahid-i kıyasîleri bölünce üçüncü mertebe hasil olur; ve bu üçüncüde de bölme yapınca dördüncü mertebe olur. Ussullerde ekseriya üç mertebe nadiren dördüncü mertebe bestekârlar tarafından kullanılmaktadır.



Şekil 7. Ezgi'nin usûl mertebeleri ve vahidi kıyas ilişkisine istinaden yaptığı izahlar (1940, s. 279)

Şekil 7. incelendiğinde Ezgi'nin (Arel'in de usûllere mukabil tasnif ve tanzimleri aynıdır) özellikle metnin alt kısmında verdiği ölçü takdiri tam anlamı ile Batı Müziği ölçü yaklaşımları olmaktadır. Türk Müziği'nde usûller icrâ karakterleri ile kimlik kazanırlar. Elbette Türk Müziği'nde zaman bakımından bir değer ve nispetleri bulunan ölçüler, takdir edilecektir ki mutlak surette eş birim zaman akışında ilerlemeyip 'aksak' şeklinde ifade edilen (Batı Müziği'nde alt bölümlenmeli / subdivision / asymmetrical meter / odd meter) biçimlerde de bir terkip düzeni alabilirler. Bu esas üzere her bir usûlün terkihi kendine mahsus bir icrâ karakteri ile kurallı bir -ölçü biçimi- yahut -ölçü içi- meydana getirmekte ise standart olarak vahidi kıyas esası ve ölçü katları üzerinden oluşturulan tasnif içerisinde usûllerin küçüklüğü ve büyüklüğü yalnızca 2, 4, 8 vb. sayısal değerler üzerinden (vahidi kıyası'nın bestekâra göre de değişken olduğu düşünüldüğünde) nasıl sahil olmaktadır.

Vahidi kıyas esasından doğan kati mertebe ifadeleri ve bu mertebe nispetlerinden doğan -küçük, büyük usûl- tasniflerindeki problemlere 1988 senesinde "Abdûlbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik" başlıklı yüksek lisans tezinde Fatma Adile AKSU (BAŞER)'de değinmiştir. Eskilerin mutlak surette usûllere mukabil birtakım gider hususiyetleri ve mertebeleri atamak ve ifade etmek suretiyle tabirler kullanmış olsalar da meşk üzere öğrencilerine bu hususları öğretmekte olduklarını ifade etmektedir. Zira bu hususun Türk Müziği icra adabınca görece olduğu edvarlarda da ifade edilen, belirtilen bir husus olmaktadır.

Nazarî olarak hareket sahalarını gösteren klâsik Haff-i evvel, Haff-i sâni ve Sakîl tâbirlerinin sınırları, eski mûsîkî üstadları tarafından biliniyor ve öğrencilere meşkediliyordu. Böylece usûl bütün özelliklerini ve giderleriyle hâfızaya nakşedilerek, eser içinde lâzım gelen kıvamda tatbik ediliyordu. Nitekim, klâsik edvârlarımızın usûl bahislerinde, usûl şekilleri verilmekle berâber, mutlaka bir hocadan meşk edilmesi husûsu ısrarla tekrarlanıyor.

Şekil 8. Tetkik u Tahkik'te vahidi kıyas ve mertebe esasları üzerine ifadeler (Aksu, 1988, s. 90)

Türk Müziği usûl nazariyatında icra ve öğretim süreci, yalnızca kitabi bilginin ezberlenmesinin ötesinde icra temelli bir meşk aktarımını zorunlu kılmaktadır. Nitekim tarihsel metinlerde meşk geleneğinin bu ontolojik zemini, "Her¹²

¹² Ayrıntılı bilgi için bkz; Aksu, F. A. (1988). Abdûlbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

kim bu kitabı okusa bi-tamâmihi, bu kitabı hakikat ile bilmez, belki fi'l-cümle usûlün ve furûğun esâmîsin bilür ve eğer bir kişi bu ilmi bi-künhi'l-hakîka bilmek istese, gerektür kim bir üstâd-ı kâmile yetişe ve edeple önünde diz çöküp ciddile öğrenmeye meşgûl ola" ifadesiyle açıkça temellendirilmiştir. Batı Müziği'nde icra hareket sınırları metronom aracılığıyla belirlenip bu sınırlar dâhilinde egzersizlerle öğrenilmeye çalışılırken, usûl kavramından yoksun olan Batı Müziği'nde dahi ölçü kavramının bu derece mühim olması, melodik yapıya yön, mana, kaide ve icra karakteri hususlarıyla bir hareket alanı kazandıran Türk Müziği Usûlleri'nin öğretiminde ve kavranmasında ne denli hassas davranılması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Eski usûl nazariyatında ve dahi Tedkîk'te usûlün birim zamanını ve dolayısıyla icra temposunu oluşturan hareket sahasını tayin etmek amacıyla Haffî-i evvel, Haffî-i sâni ve Sakîl terimlerinden yararlanılmıştır. Bu derecelendirmede Haffî-i evvel sekizlik birim notaya karşılık gelir ve usûlün en küçük, en hızlı icra mertebesini temsil eder. Haffî-i sâni dördüklük birim notaya karşılık gelir ve orta yürüklükteki icra mertebesini ifade eder. Sakîl ikilik birim notaya karşılık gelir ve ağır icra mertebesini simgeler. Tarihsel kuramın en özgün tarafı, usûl sayılarının (zaman miktarlarının) doğrudan kullanıldıkları mertebeye göre belirlenmesidir. Örneğin Semâi Usûlü, Haffî-i evvel mertebesinde $3/8$ 'lik yapıyla en hızlı mertebedeysen, Evfer Usûlü Haffî-i sâni mertebesinde 9 zamanlı $9/4$ 'lük olarak orta yürüklükte konumlandırılmıştır. Evfer usûlü Haffî-i evvel mertebesinde icra edilmek istendiğinde, birim zaman küçüldüğü için usûlün zaman sayısı 18'e yükselerek $18/8$ 'lik yapıya dönüşmektedir. Matematiksel ve oran-orantı bakımından $9/4$ ile $18/8$ arasında zamansal bir fark bulunmamakla birlikte, Tedkîk 'teki tariflerde usûl sayılarının bu şekilde icra mertebesiyle birlikte değiştirilerek sunulması, usûlün karakteristik hareket sınırlarını kâğıt üzerinde de sabitleyen temel bir metodolojidir.

Arel sistemi ile geleneksel Tedkîk anlayışı arasındaki kırılma tam bu noktada gerçekleşmektedir. Tedkîk sisteminde mertebe değiştiğinde usûlün zaman sayısı da o oranla değişip ($9/4 \Rightarrow 18/8$) usûlün özgün hareket bölgesi korunurken, Arel, usûl zamanını (sayısını) 9 olarak sabit tutmuş ve yalnızca birim zaman paydalarını $9/8$, $9/4$, $9/2$ şeklinde düzenlemiştir. Bu düzenleme neticesinde usûllerin birim zamanlarıyla birlikte icra hareketleri de soyutlanmış, neticede usûllerin karakteristik olarak hangi hareket bölgesine, hıza ve tavra sahip oldukları nazari düzlemde kaybolmuştur.

SONUÇ

Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği nazariyatında usûl kuramının yeniden kurgulanması süreci, yalnızca teknik bir notasyon ve sınıflandırma faaliyeti olmayıp, Erken Cumhuriyet modernleşmesinin sosyo-politik, kültürel ve ideolojik yönelimleriyle doğrudan ilintili kapsamlı bir kırılmaya işaret etmektedir. Batı merkezli meşru kültürel sermaye anlayışı ve kurumsallaşma çabaları doğrultusunda, Osmanlı-Türk Musikisi 'nin geleneksel meşk zinciriyle aktarılan sözlü, işitsel ve tecrübî birikimi, Batı Müziği'nin rasyonel, izometrik ve yazılı ölçü normları esas alınarak yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu dönüşümün en belirgin biçimde tezahür ettiği alanlardan biri, usûlün zaman bakımından terkip ve metrik sınırlarını belirlemek üzere merkeze alınan “birim zaman (vahidi kıyas / vâhid-i kıyasî)” kavramı ve bu kavram etrafında şekillenen usûl tasnifleridir.

Arel-Ezgi ekolünün öncülüğünde inşa edilen modern Türk Müziği usûl kuramı, tarihi edvar geleneğindeki zengin usûl dağarcığını belgeleme ve Batı notasyonuna aktarma hususunda önemli bir işlev görmüşse de kuramsal temelde ciddi kavramsal karmaşalara, icra boyutunda da kırılmalara yol açmıştır. Felsefe ve mantık ilminde “aşkın ve mutlak gerçeklikleri anlamlandırmak adına kabul edilen farazi/görelî ölçü birimi” manasını taşıyan vâhid-i kıyasî, modern nazariyatta Batı Müziği'ndeki birim zaman (beat / unit of time) karşılığıyla ikame edilmiştir. Ancak Batı Müziği'nde eşit aralıklı vuruş hiyerarşisine (taktus) dayalı izometrik bir ölçü mekanizması sunan bu yapı, Türk Müziği bünyesinde farklı nitelikteki darpları (Düm, Tek, Te-Ke vb.) ve bu minvalde de vücuda gelen her usûlün kendine mahsus terkip yapısı hiyerarşi nedeniyle usûl hakikati ile tam bir uyum sağlayamamıştır.

İnceleme boyunca ortaya koyulduğu üzere, Cumhuriyet dönemi kuramcılarının usûlü doğrudan doğruya bir «ölçü» (measure/bar) kalıbı olarak kabul etmeleri, usûlün yalnızca sayısal oranlara ve birbirinin katı olan matematiksel zaman dilimlerine indirgenmesine sebep olmuştur. Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel'in metinlerinde -vahidi kıyas- yer yer ölçü içindeki en küçük zaman dilimi, yer yer mertebeyi belirleyen katsayı, yer yer de icranın genel giderini (temposunu) ifade eden bir unsur olarak muğlak ve değişken biçimlerde kullanılmıştır. Vahidi kıyasa verilen sürenin nihayetinde «bestekârın takdirine tabi» olduğunun bizzat kuramcılarca ifade edilmiş olması, Arel-Ezgi sisteminin dayandığı matematiksel ve kategorik çerçevenin kendi içinde barındırdığı izafiliği ve teorik çelişkiyi açıkça gözler önüne sermektedir.

Usûllerin niceliksel olarak “küçük usûller” (2–15 zamanlılar) ve “büyük usûller” (16 ve üzeri zamanlılar) şeklinde iki ana gruba ayrılması; niteliksel olarak ise yalnızca Nim Sofyan ve Semâî 'nin basit, diğer tüm usûllerin ise

bunların aritmetik bileşimi olan “mürekkep” yapılar olarak tanımlanması, usûl hususunu son derece dar bir kalıba hapsedmiştir. Çalışmada Hurşit Ungay’ın “Büyük Usûllere Girerken” ifadeleriyle yaptığı münazaralardan örneklandırıldığı üzere, Devr-i Kebîr (28 zamanlı) vb. usûllerde, terkip içinde yer alan 8’lik “Te-Ke” vuruşlarının varlığı, Arel nazariyesinin “en küçük zaman biriminin usûl rakamında paydaya yazılması” kuralını boşa çıkarmıştır. Kuramcıların bu çelişkiyi aşabilmek adına darp lafızlarını “Tek”e dönüştürmeleri yahut metrik zorlamalar yapmaları, şifahî meşk geleneğinden tevarüs edilen “Tek-Kâ” gibi özgün darp lafızlarının ve velvele biçimlerinin nazarî düzlemde bozulmasına veya göz ardı edilmesine yol açmıştır.

Bu süreçteki kopuş ise Abdülbaki Nasır Dede’nin Tedkîk u Tahkik Edvarı’nda da temsil edilen -tarihî edvar anlayışı- ile modern Arel-Ezgi sistemi arasındaki metodolojik farkta belirmektedir. Klasik Türk Müziği’nde usûllerin icra hareket sahaları ve giderleri, Haff-i evvel (8’lik / hızlı), Haff-i sâni (4’lük / orta) ve Sakîl (2’lik / ağır) terimleriyle belirlenmekte ve bu sınırlar hoca-talebe ilişkisi içinde meşk edilmekteydi. Bu hal üzere, Tedkîk’te de usûlün mertebesi değiştiğinde (örneğin Evfer usûlü Haff-i sâni’de 9/4 iken Haff-i evvel’de 18/8’e dönüştüğünde) usûlün zaman sayısı da o oranla değişmekte, böylelikle usûlün karakteristik hareket bölgesi, kendine mahsus gideri (formu mukabilinde) ve tavrı korunmaktaydı. Buna karşın Arel-Ezgi sistemi, usûlün zaman sayısını (örneğin 9) sabit tutarak yalnızca birim zaman paydasını (9/8, 9/4, 9/2) değiştirmeyi tercih etmiştir. Bu tercih, usûlleri soyut birer zaman sayısına dönüştürmüş, usûlün icra düzlemindeki özgün ritmik tavrını, dinamizmini ve estetik kimliğini kâğıt üzerindeki mekanik birer matematik formülüne indirgeyerek silikleştirmiştir.

Sonuç olarak erken Cumhuriyet döneminde Batı müziği ölçü sistemi ve notasyon kaygısıyla şekillendirilen birim zaman (vahidi kıyas) merkezli usûl kuramı ve büyük usûl tasnifleri, Türk Müziği Nazariyatı’na formel ve sistematik bir görünüm kazandırmış olsa da geleneksel meşk idraki ile yazılı akademik kuram arasında aşılması güç bir mesafe yaratmıştır. Usûlün yalnızca birbirinin katı olan zaman dilimleri veya ölçü çizgileriyle izah edilemeyecek icra odaklı bir kimliğe sahip olduğu hakikati, modern dönemde yaşanan bu teorik sapmaların yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Türk Müziği Usûl Kuramı’nın gelecekte daha sahih ve nitelikli bir zemine kavuşabilmesi, kâğıt üzerindeki rasyonel/matematikselsel zorlamaların ötesine geçilerek, Edvar birikiminin ve meşk geleneğindeki icra dinamiklerinin kendi özgün kavramsal çerçeveleriyle yeniden ihyası ve tahlili ile mümkün olacaktır. Çalışma boyunca nitelenmeye, izah ve ifade çalışılan esas husus, Türk Müziği Usûlleri’nin etkinliğinin ve karakterinin (kuram ve icra boyutlarıyla) ‘basit, birleşik, küçük,

büyük' vb. tasniflerle katagorize edilmelerinin usûl hususunun kemiyetinin ve hüviyetinin hakiki derecede anlaşılmasına ve işlevselliklerinin aktarılmasında yetersiz kaldığı hususudur. Bu nedenle tasnifin yeni ölçütlerle ve gelenek gelecek esaslarını da bünyesinde ihtiva eden ve dahi bu esasları da anlaşılabilir kılan bir tasnifle yeniden inşası gerekli ve elzem görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksu, F. A. (1988). *Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arel, H. S. (1991). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri* (O. Akdoğu, Haz.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Benward, B., & Saker, M. (2008). *Music in theory and practice* (Vol. 1, 8th ed.). New York, NY: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). "The forms of capital". In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). New York, NY: Greenwood Press.
- Clayton, M. (2000). *Time in Indian music: Rhythm, metre, and form in North Indian rag performance*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Cole, C. W. (1939). *Colbert and a century of French mercantilism* (Vol. 1). New York, NY: Columbia University Press.
- Devellioğlu, F. (2011). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Ezgi, S. (t.y.). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Cilt III). Bankalar Basımevi.
- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Cilt I). Millî Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1935). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Cilt II). Kâatçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi.
- Ezgi, S. (1940). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Cilt IV). Alkaya Matbaası.
- Ezgi, S. (1953). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Cilt V). Hüsnütabiat Basımevi.
- Gökalp, Z. (1923). *Türkçülüğün esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- Gündeşli, A. (2024). "Rauf Yekta, Suphi Zühdi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in usûl tasnifi yaklaşımlarının Cumhuriyet Dönemi usûl tasniflerine etkisinin değerlendirilmesi". *Turkish Studies*, 19(3), 1095–1120 <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.76058>

- Gündeşli, A. (2025). Türk müziği eğitimi veren kurumlarda yürütülen usûl bilgisi dersine özgü öğretim programı önerisi (Doktora tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Kostka, S., Payne, D., & Almén, B. (2018). *Tonal harmony: With an introduction to twentieth-century music* (8th ed.). New York, NY: McGraw-Hill Education.
- Laitz, C. G. (2012). *The complete musician: An integrated approach to tonal theory, analysis, and listening* (3rd ed.). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lester, J. (1986). *The rhythms of tonal music*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Magnusson, L. (2015). *The political economy of mercantilism*. London, England: Routledge.
- Mun, T. (1989). *England's treasure by forraign trade, or, The ballance of our forraign trade is the rule of our treasure*. Fairfield, NJ: Augustus M. Kelley. (Original work published 1664).
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ve küğ: Atatürk döneminin küğ yaşamı üzerine belgeler*. İzmir: Küğ Yayını.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri* (6. bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York, NY: Pantheon Books.
- Stokes, M. (1992). *The Arabesk debate: Music and cultural politics in contemporary Turkey*. Oxford, England: Oxford University Press.
- TDV İslâm Ansiklopedisi. (2002). “Kıyas”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 25, ss. 491–496). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- TDV İslâm Ansiklopedisi. (2012). “Vâhid”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 42, s. 427). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Tekelioğlu, O. (2001). “Modernleşme ve müzik: Türk musiki inkılabının sosyolojik bir analizi”. *Doğu Batı Dergisi*, 4(14), 115–129.
- Tura, Y. (1988). *Türk musıkisinin meseleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ungay, M. H. (1981). *Türk mûsikîsinde usûller ve kudüm*. İstanbul: Türk Mûsikîsi Vakfı Yayınları.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi* (O. Nasuhioğlu, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Yeldan, M. (2014). “Türk müziğinde usûl kavramı ve meşk sisteminde ritmik söz dizimi”. *Müzik Bilim Dergisi*, (3), 41–54.

2. BÖLÜM

ŞAHLARI DA VURURLAR OYUNUNDA MÜZİK NOTASYONU VE ÖZGÜN BİR BESTE KATKISI

Doç. Dr. Aytunç AYDIN

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Türk Müziği Bölümü

aytuncaydin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7413-1754>

GİRİŞ

Bu çalışmanın temelini, Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar* adlı oyununun Ordu Üniversitesi tiyatro öğrencileri tarafından sahnelenmesi sürecinde kullanılan müziklerin yazılı notasyona aktarılması, icra-pratik ilişkisi bağlamında analiz edilmesi ve oyun için üretilen özgün bestelerin sanatsal katkı boyutunun değerlendirilmesi oluşturmaktadır. Çalışma, Tiyatro Müziği / Sahne Müziği Çalışmaları bağlamında, Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar* adlı oyununun sahnelemesinde kullanılan müziklerin dramaturjik işlevini, notasyon sürecini ve performans pratiği içindeki konumunu inceleyen bir araştırma niteliği taşımaktadır.

Çalışmanın amacı *Şahları da Vururlar* oyununun sahne müziklerini performans temelli bir yaklaşımla inceleyerek, müziğin sahne estetiği içindeki işlevsel rolünü belirlemek ve üretilen özgün besteyi sanatsal özgünlük bağlamında değerlendirmektir. Bu çalışma, Ferhan Şensoy'un *Şahları da Vururlar* oyununun sahne müziklerini yazılı notasyona kazandırarak üniversite tiyatro pratiğinde üretilen müziklerin belgesel niteliğini güçlendirmesi ve özgün bestecilik katkısını akademik zeminde görünür kılması bakımından önem taşımaktadır. “Kültürel yapı, kimliklere yön veren başat etmenlerden biridir. Sanat, edebiyat, dil, tarih gibi unsurlar, bu kültürel yapının bileşenlerindendir” (Ak-

yüz, 2022: s.716).

Kültürel yapının bu dinamik bileşenlerini kendi potasında eriten tiyatro ise, toplumun kimlik inşasını sahnede somutlaştırarak toplumsal yapıyı doğru-
dan yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Bu ayna işlevi, toplumsal ve siyasal
dönüşümlerin mizahın keskin diliyle sorgulandığı eserlerde çok daha belirgin
hale gelmektedir. Bunun en yetkin örneklerinden biri olan Ferhan Şensoy’un
‘Şahları da Vururlar’ adlı oyunu, tarihsel bir kesiti sahnelerken aslında dönemin
kimlik çatışmalarına ve yönetim biçimlerine dair çarpıcı bir taşlama sunmak-
tadır.

Şahları da Vururlar oyunu, Ferhan Şensoy’un 1980 yılında kurduğu Ort-
aoyuncular topluluğunun sahneye koyduğu ilk yapım olarak perdelerini açmış
ve topluluğun tiyatro anlayışının başlangıç noktasını oluşturmuştur (Karhan,
2024: s. 5). *Şahları da Vururlar* oyunu, “Ferhan Şensoy’un 1980 yılında kur-
duğu Ortaoyuncular topluluğu bünyesinde sahnelenen ve sanat çevrelerinde
adının geniş ölçüde duyulmasını sağlayan ilk yapım” olarak kabul edilmektedir
(Akyürek, 2023: s 62).

“Oyun, yazıldığı dönemde güncel bir mesele olan İran’daki Pehlevi salta-
natını ve demokrasi yönündeki rejim değişikliğini konu alır. Yazar ortaoyununu
çağdaş tiyatro formu içinde kullandığı bu oyunda, halk-yönetim kopukluğu,
halkın aymazlığı, yanlış anlaşılan demokrasi gibi meseleleri eleştirmeye çalış-
maktadır” (Çakmak, 2010: s.11). Bu tarihsel ve siyasal bağlamı merkeze alan
eser, aradan geçen yıllara rağmen güncelliğini koruyan tematik yapısı sayesinde
2025 yılında Ordu Üniversitesi’nde V. Yasin Akyüz tarafından yeniden uyarla-
narak sahneye taşınmıştır. Oyuna ait broşürde yazan görevlilerin listesi aşağıda
gösterilmiştir.

Yazan:	Ferhan ŞENSOY
Yöneten:	Doç. Dr. V. Yasin AKYÜZ
Müzik Direktörü:	Doç. Dr. Aytunç AYDIN
Yönetmen Yardımcıları:	Besime ŞİMŞEK – Yavuz

TOPÇUOĞLU

Sahne Amiri:	Azra Deniz ÇELİKSOY
Reji Asistanı:	Demet Ela KÜÇÜKKILIÇ

OYUNCULAR

Şah Rıza Pehlev, Müze Mesulyetls Gaffar,

Boyacı Hüsso

: Alperen EKMEKÇİ

Kapıkulu Şrzat, Tudeh'ten Rufa, Kralçe Süreyya : Azra Deniz ÇELİKSOY

Taçcibaşı, Fraksyon Nusret,

Mefaret Teyze, Farah Db, Zeban

: Besime ŞİMŞEK

Tahranlı Kadın

: Demet Ela KÜÇÜKKILIÇ

Ayetullah Humeyn

: Öğr. Gör. Hakan ALKAN

Sözcüment, Saray Nazırı Nevruz,

Yusuf, Prens Rıza

: Kağan KARAKAŞ

Prences Eşref, Züleyha

: Kamer KARAKAŞ

Savak'tan Behruz Tebarüz,

Tahrn Kasabı Al Üveyz,

Saray Kapıcısı Hasan Hüseyin, Müderris Meşhed : Kerem ŞARDAŞ

Sergardıyan, Boyacı Hasso

: Samet MACİT

C.I.A. Başkanı Allen Dulles

: Doç. Dr. V. Yasin AKYÜZ

Ömer Hayyam, Efruz Fruzi

: Yavuz TOPÇUOĞLU

MÜZİSYEN EKİBİ

Üflemeli Çalgılar

: Doç. Dr. Aytunç AYDIN

Gitar

: Doç. Dr. Varol ÇİÇEK

Bağlama

: Arş. Gör. Altan DOĞANBAŞ

Ritim Saz

: Emre GÜRAY

Kabak Kemane

: Kubilay YETER

Vokal

: Cansel EĞREK,

Mısra AKBULUT

TEKNİK EKİP

Süflöz ve Afiş Fotoğraf

: Ecem Nafiye GÜVEN

Aksesuar ve Dekor Sorumluları

: Nisa DÜŞÜNCE,

Baybars BİLDİRİCİ

Efekt ve Barkovzyon Sorumlusu

: Busenur TOKMAK

Işık Kumanda	: Yusufhan KAÇAN
Kostüm Tasarımı	: Besime Şimşek
Kostüm Sorumlusu	: Esila YILMAZ
Makyaj Sorumlusu	: Tuana ÜREK
Afiş Tasarım	: Kamer KARAKAŞ
Fuaye Fotoğrafları	: Baybars BİLDİRİCİ
Vdeo-Görsel Tasarım	: Tuba KAYABAKAN

2. YÖNTEM

Çalışmada veriler belgesel kaynak taraması yöntemiyle elde edilmiştir. Belgesel kaynak taraması, “konuyla ilgili her türlü kayıt ve belgeleri (yayınlr ve basılı eserler , yayınlanmamış dosyalar , arşivdeki evraklar , yazışmalar , harita , kroki , resim , sesli ve görüntülü bant kayıtları , araç - gereç , bina , heykel , rapor , istatistikler , tutanak , anı , mektup vb .) bulmak , incelemek , okumak , açıklamak , kaydetmek , yorumlamak ve değerlendirmek suretiyle yapılan veri toplamaya” denilmektedir (Arıkan ve Karasar’dan aktaran: Daşdemir, 2021: s. 101). Elde edilen veriler doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. “Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir” (Corbin ve Strauss’tan aktaran Kırıl, 2020: s. 173). Şahları da Vururlar adlı oyunun YouTube platformunda yer alan sahne kayıtlarından hareketle müzikleri, müzik direktörü tarafından birebir işitsel analiz yoluyla notaya aktarılmış; ardından, tematik ve melodik yapıyı muhafaza ederek, okunabilirliği ve icra edilebilirliği artırmak amacıyla küçük editoryal düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Oyun müziklerinin notaya aktarılması sürecinde, dijital nota yazım programı olan Mus2’nin güncel sürümü Mus2 3.3 kullanılmıştır. Tiyatro oyuncularını ile müzik ekibi için başlangıç aşamasında ayrı prova saatleri planlanmış ve çalışmalar disiplinler bazında yürütülmüş; izleyen süreçte ise iki grup bir araya getirilerek bütüncül prova düzenine geçilmiş ve sahneleme pratiği eşgüdüm içerisinde sürdürülmüştür. Oyunla seslendirilen ve nispeten oyunla ilgili ezgiler Ace-mkürdi Polka, Dul Kalınca Şah Rıza, Dünya Âlem Gezdi Rıza, Herkes Bilir Az Biraz, Selvi Boylu Süreyya, Sürüm Sürüm Sürünesin Ey Rıza, Ütopiyalar Güzeldir eserleridir. Dul Kalınca Şah Rıza ezgisi müzik direktörü tarafından bestelenmiştir. Şahları da Vururlar adlı oyunda yer alan söz konusu metin (Dul Kalınca Şah Rıza), bestelenme sürecinde hem metnin anlamsal katmanları hem

de sahne üzerindeki dramaturjik bağlamı dikkate alınarak ele alınmıştır. Besteci, sözlerdeki ironi, toplumsal eleştiri ve dramatik gerilimi analiz etmiş; buna ek olarak oyuncuların sahnedeki duruş, jest, mimik ve devinimlerinden hareketle müzikal karakteri biçimlendirmiştir. Bu doğrultuda eser, lirik ve duygusal bir ifade ekseninde kurgulanmış; melodik yapı, metnin içerdiği dramatik yoğunluğu destekleyecek biçimde akıcı ve cantilena (akıcı ve lirik tarzda sesli melodi) dayalı bir hat üzerine inşa edilmiştir. Ezgisel tasarımda söz prozodisine özen gösterilmiş, vurgu noktaları metnin anlam örgüsüyle uyumlu olacak şekilde belirlenmiş; ritmik yapı ise sahne aksiyonunu kesintiye uğratmayacak, aksine dramatik akışı pekiştirecek bir denge içinde oluşturulmuştur. Sonuç olarak beste, metnin tematik özünü ve sahne üzerindeki teatral atmosferi muhafaza eden; ancak bunu lirik bir anlatım dili aracılığıyla yeniden yorumlayan bütüncül bir müzikal dramaturji anlayışı çerçevesinde şekillendirilmiştir. Oyunda, ana tematik yapıyı taşıyan müziklerin yanı sıra; düdük, ocarina ve kazoo gibi tınısal karakteri belirgin, efekt işlevli çalgılardan da yararlanılmıştır. Bu çalgılar dramatik atmosferi desteklemek, sahne geçişlerini belirginleştirmek ve kimi durumlarda ironik bir etki oluşturmak amacıyla kullanılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Oyunda seslendirilen ezgilerin tematik kesitleri

Notaya Alan: Aytunç Aydın

♩ = 105

ram da ram ram di dam ram da ram da ra bi di dam Bun dan tam kırk yıl ön ce

İ ran da bir eğ len ce Sür dü kırk gün kırk ge ce A cem ce bir kö çek çe

Şah Rı za şah Rı za şah Rı za he nüz Prens Rı za

Şekil 1. Acemkürdi Polka ezgisine ait tematik kesit

Eser, 4/4 ölçü biriminde ve ♩ = 105 tempo değerinde düzenlenmiş tek sesli bir ezgiden oluşmaktadır. Melodik yapı sözlerin hece düzenine bağlı olarak şekillendiği için deklamasyon karakteri taşımakta ve söz-müzik ilişkisi belirgin bir biçimde hissedilmektedir. Ezgi genel olarak orta ses alanında başlayıp yine aynı ses çevresinde karar eden dar bir ambitus içinde ilerlemektedir. Bununla birlikte eser, klasik Türk müziğinde görülen makam seyir kurallarından ziyade daha serbest ve tonal yaklaşıma yakın bir yapı göstermektedir.

Söz-melodi ilişkisi bakımından değerlendirildiğinde, ezginin metindeki hece vurgularını destekleyecek biçimde kurgulandığı ve dramatik anlatımı güçlendiren küçük melodik iniş-çıkışlar içerdiği söylenebilir. Bu yönüyle eser, sahne üzerinde anlatım işlevi taşıyan ve dramatik atmosferi destekleyen bir tiyatro müziği niteliği göstermektedir. Ritmik açıdan bakıldığında, eserde sekizlik ve onaltılık değerlerin ağırlıkta olduğu ve ritmik yapıların sözlerin vurgu düzenine uygun şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Bu durum müziğe konuşma ritmine yakın bir akış kazandırmaktadır. Ezgi yapısı kısa motiflerin tekrarına dayalıdır; başlangıçta sunulan temel melodik motif, küçük değişikliklerle tekrar edilerek ilerlemekte ve böylece varyasyonlu bir tekrar anlayışı oluşturulmaktadır. Bu özellik, eserin kıtasal ve tekrara dayalı bir form anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

Beste: Aytunç Aydın

♩ = 150

Da ha ba har ba ğın da Ki raz da lı bî le bas ma da n

Dul ka lı n ca ğah Rı za O tu zu na da hi bas ma da n Her a na öz kı zı nı

La yık gör dü ğah Rı za ya Hem de ken di kı zı na Fik rül ğah sı da hi sor ma da n

Fik rül ğah sı da hi sor ma da n

Şekil 2. Daha Bahar Başında

Eser, 6/4 ölçü biriminde ve ♩ = 150 tempo değerinde bestelenmiş sözlü bir sahne müziği niteliği taşımaktadır. Melodik yapı, sözlerin hece düzenine bağlı olarak şekillenmiş olup müzikte belirgin bir deklamasyon karakteri görülmektedir. Ezgi genel olarak orta ses bölgesinde başlayarak sınırlı bir ses sahası içinde ilerlemekte ve cümle sonlarında karar duygusu oluşturan iniş hareketleriyle tamamlanmaktadır. Melodik seyir incelendiğinde, ezginin çoğunlukla küçük aralıklarla ve komşu ses hareketleriyle ilerlediği, zaman zaman kısa süreli yükselişlerle genişlediği görülmektedir. Ezgi cümleleri genellikle birkaç ölçülük kısa motiflerden oluşmakta ve bu motifler küçük değişikliklerle tekrar edilerek eserin bütününde bir süreklilik sağlamaktadır. Bu tekrar ve varyasyon ilişkisi, eserin kıtasal bir yapı içinde geliştiğini göstermektedir. Ayrıca melodide görülen kısa iniş-çıkış hareketleri, sözlerin vurgularını destekleyerek anlatımın daha belirgin

hale gelmesine katkı sağlamaktadır. Melodik yapı içerisinde yer alan bazı dizisel geçişlerde ve özellikle komşu ses hareketlerinde Bûselik makamını andıran bir dizisel etki de hissedilmektedir. Söz-melodi ilişkisi bakımından değerlendirildiğinde, ezginin metindeki anlam ve vurgu noktalarını destekleyecek biçimde kurgulandığı söylenebilir. Melodik çizgideki küçük yükseliş ve inişler, anlatının dramatik yönünü güçlendirmekte ve sahne üzerinde anlatıcı bir işlev üstlenmektedir. Bu özellikleriyle eser, tiyatro bağlamında kullanılan ve dramatik atmosferi destekleyen anlatım odaklı bir sahne müziği örneği olarak değerlendirilebilir.

Notaya Alan: Aytunç Aydın

♩ = 90

Dün ya â le m bez di Rı za Bez mi ca n da n bez di Rı za

Dün ya â le m bez di Rı za Yok sul ha l k ı bez di Rı za

Çok sal ta na t gör dü Rı za Zev kü se fa sür dü Rı za

Bit me ye ce k san dı rü ya Şah lık e l de n git ti i ş te

Bit me ye ce k san dı se fa Ol sal ta na t git ti ga y rı

Şekil 3. Dünya Âlem Gezdi Rıza ezgisine ait tematik kesit

Eser 4/4 ölçü biriminde ve yaklaşık ♩ = 90 tempo ile icra edilmek üzere notaya alınmıştır. Ezginin melodik yapısı incelendiğinde, hareketin çoğunlukla sekizlik ve onaltılık değerler üzerine kurulduğu ve bu durumun akıcı bir melodik yapı oluşturduğu görülmektedir. Melodi genel olarak komşu ses hareketleri ve küçük aralıklarla ilerleyen bir seyir göstermekte, yer yer kısa sıçramalarla melodik çeşitlilik sağlanmaktadır. Ezginin cümle yapısı incelendiğinde, her biri kendi içinde anlam bütünlüğü taşıyan iki ölçülük ve dört ölçülük melodik motiflerin tekrar ve varyasyonlarıyla ilerleyen bir yapı dikkat çekmektedir. Bu tekrarlar hem söz yapısını desteklemekte hem de eserin hafızada kalıcılığını artırmaktadır. Makamsal açıdan incelendiğinde, kullanılan ses dizisi ve melodik dolaşımın Kürdi makamı etkisi taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte ezgi, geleneksel makam seyrinde beklenen karar perdesinde sonlanmak yerine dizinin beşinci derecesinde tamamlanarak farklı bir bitiş etkisi ortaya koymaktadır.

♩ = 95

Yek Dü Se Çar Her kes bi lir az bi ra z Me fa i lün Fa i lü n Şi ra z da var dir ki ra z

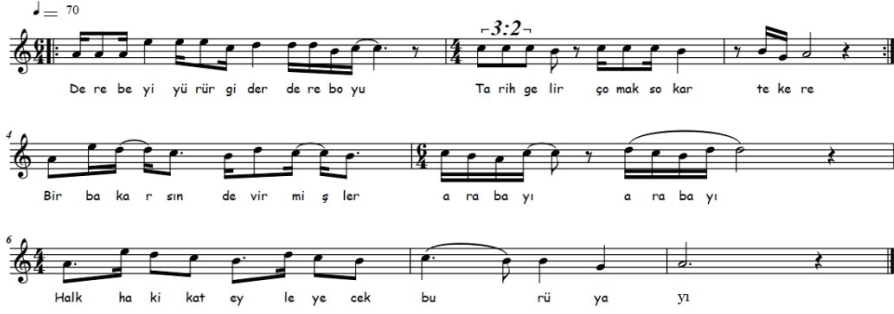
Fa i la tün Fa i lü n Fa i la tün ti yat ro İ ma ma yok i ti ra z

Me fa i lün Fa i lü n A da m da sa kal be ya z Fa i la tün fa na ti k

Fa i la tün fa na ti k Cüm çak çı ki çak cüm çık ki çak ça ka Cüm çak çı ki çak cüm çık ki çak

Şekil 4. Herkes Bilir Az Biraz ezgisine ait tematik kesit

Eser 4/4 ölçü biriminde ve yaklaşık ♩ = 95 tempo ile notaya alınmıştır. Ritmik yapı incelendiğinde ezginin büyük ölçüde sekizlik ve onaltılık nota değerleri üzerine kurulduğu, bu durumun da akıcı ve hareketli bir melodik karakter oluşturduğu görülmektedir. Melodi çoğunlukla komşu ses hareketleriyle ilerlemekte, yer yer kısa aralık sıçramalarıyla çeşitlilik kazanmaktadır. Ezginin melodik kuruluşu incelendiğinde, eserin kısa motiflerin tekrarına dayalı bir yapı sergilediği görülmektedir. Bu motifler çoğunlukla iki ölçülük cümlecikler halinde ortaya çıkmakta ve metnin akışıyla paralel biçimde tekrar edilerek ezginin bütünlüğünü sağlamaktadır. Özellikle bazı motiflerin ardışık biçimde yinelenmesi, eserin hafızada kalıcılığını artıran bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Makamsal açıdan değerlendirildiğinde ezginin Buselik makamı etkisi taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte geleneksel Buselik makamı seyrinde önemli bir durak noktası olan güçlü perde hüseyinin belirgin biçimde vurgulanmasından ziyade, ezginin melodik dolaşımının buselik dörtlüsü içerisinde gerçekleştiği dikkat çekmektedir. Bu durum, eserin makamsal karakterini Buselik dizisi içinde tutmakla birlikte, seyir bakımından daha sınırlı bir ses alanında gelişen bir yapı ortaya koymaktadır.



Şekil 5. Selvi Boylu Süreyya ezgisine ait tematik kesit

Eser $\text{♩} = 70$ tempo ile notaya alınmış olup orta yavaş bir karaktere sahiptir. Ölçü yapısı incelendiğinde eserin başlangıç bölümünde 6/4 ölçü birimi kullanıldığı, ilerleyen bölümlerde ise 4/4 ölçü birimine geçiş yapıldığı görülmektedir. Bu durum ezginin ritmik yapısına belirli bir çeşitlilik kazandırmakta ve söz akışına bağlı olarak ölçü değişimiyle eserin anlatımını desteklemektedir. Melodik yapı incelendiğinde ezginin büyük ölçüde sekizlik ve onaltılık nota değerleri üzerine kurulduğu, yer yer kullanılan üçleme (triole) figürlerinin melodik akışa hareketlilik kattığı görülmektedir. Melodi genel olarak komşu ses hareketleri ve küçük aralıklarla ilerleyen bir seyir izlemekte, bu durum eserin akıcı ve doğal bir melodik karakter kazanmasını sağlamaktadır. Makamsal açıdan incelendiğinde eserin melodik yapısının Buselik makamı etkisi taşıdığı görülmektedir. Ezgi içerisinde kullanılan ses dizisi ve melodik dolaşım, Buselik dizisinin karakteristik ses ilişkilerini yansıtmaktadır. Melodinin seyri genel olarak dar bir ses alanında gelişmekte ve karar duygusu belirli durak noktalarında belirginleşmektedir.



Şekil 6. Sürüm Sürüm Sürünesin Ey Rıza ezgisine ait tematik kesit

Eser 4/4 ölçü biriminde ve yaklaşık $\text{♩} = 120$ tempo ile notaya alınmıştır. Bu tempo değeri esere hareketli ve akıcı bir karakter kazandırmaktadır. Ritmik yapı incelendiğinde melodinin büyük ölçüde sekizlik ve onaltılık nota değerleri

üzerine kurulduğu, bazı bölümlerde ise daha uzun değerlerle kısa duraklamalar oluşturularak melodik nefes noktaları yaratıldığı görülmektedir. Melodik yapı genel olarak dar bir ses alanı içinde ve komşu ses hareketleriyle ilerlemektedir. Ezgide yer yer görülen küçük aralık sıçramaları, melodik hattın tekdüzeliğini kırarak ezgiye hareketlilik kazandırmaktadır. Ayrıca bazı motiflerde kullanılan bağlar (legato) melodinin akıcı bir şekilde ilerlemesini sağlamaktadır. Makamsal açıdan değerlendirildiğinde ezginin melodik kuruluşu Buselik makamı etkisi göstermektedir. Kullanılan ses dizisi ve melodik dolaşım, Buselik dizisinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Ezginin seyri çoğunlukla dizinin orta alanında gelişmekte ve belirli durak noktalarında karar duygusu oluşturulmaktadır.

Notaya Alan: Aytunç Aydın

♩ = 80

O nu ba na ver se le r ver me se le r ne ya za r Ben bir ka din sev dim ki
e vim a r tı k gül ko ka r Ben bir a dam sev dim ki e vim a r tı k gül ko ka r
Bi r va pu r du ma nı y la son ki ge le cek gi bi Bir gün ge le cek el be t
ü top ya lar gü zel di r ü top ya lar gü zel di r ü top ya la r gü ze l di r

Şekil 7. Ütopyalar Güzeldir *ezgisine ait tematik kesit*

Eser ♩ = 80 tempo ile notaya alınmış olup orta hızda bir karakter göstermektedir. Ezgi genel olarak 4/4 ölçü biriminde ilerlemekte, eserin son bölümünde ise 5/4 ölçü birimine kısa bir geçiş yapıldığı görülmektedir. Bu ölçü değişimi, ezginin akışında kısa bir ritmik çeşitlilik oluşturarak müzikal ifadeyi desteklemektedir. Ritmik yapı incelendiğinde melodinin büyük ölçüde sekizlik ve onaltılık nota değerleri üzerine kurulduğu, bazı bölümlerde ise üçleme (triole) figürlerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu ritmik çeşitlilik, melodinin akıcılığını artırmakta ve sözlerin doğal vurgu yapısını desteklemektedir. Makamsal bakımdan incelendiğinde eserin melodik yapısının Buselik makamı karakteri gösterdiği anlaşılmaktadır. Ancak geleneksel Buselik seyirlerinde önemli bir durak noktası olan güçlü perde hüseyinin belirgin biçimde öne çıkarılmasından ziyade, ezginin büyük ölçüde buselik dörtlüsü sınırları içinde dolaştığı görülmektedir. Bu nedenle eser, Buselik dizisinin karakteristik özelliklerini ko-

rumakla birlikte, melodik seyir bakımından daha sınırlı bir ses alanı içerisinde gelişen bir yapı sergilemektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma, Ferhan Şensoy'un Türk tiyatro tarihindeki öncü eseri ***Şahları da Vururlar*** oyununun Ordu Üniversitesi bünyesinde gerçekleştirilen sahneleme sürecini, müzik-metin-performans üçgeninde analiz etmiştir. Çalışma sonucunda ulaşılan en önemli bulgulardan biri, tiyatro müziğinin sadece eşlik edici bir unsur değil, dramaturjik yapıyı doğrudan inşa eden ve sahne estetiğini belirleyen temel bir bileşen olduğudur. Belgesel kaynak taraması ve doküman analizi yöntemleriyle dijital ortama aktarılan notasyonlar, üniversite düzeyindeki tiyatro pratiklerinin akademik bir bellek oluşturması bakımından kritik bir öneme sahiptir.

Oyunun müzikal yapısı incelendiğinde, eserlerin büyük ölçüde makamsal ve tonal yaklaşımların senteziyle kurgulandığı görülmüştür. Özellikle Buselik makamının etkilerinin hissedildiği ezgilerde, geleneksel makam seyrinin kabul edilmiş kurallarından ziyade sahne aksiyonuna ve metin prozodisine uyum sağlayan serbest bir anlatım dili benimsenmiştir. İncelenen *Acemkürdi Polka*, *Dünya Âlem Gezdi Rıza* ve ***Ütopyalar Güzeldir*** gibi eserlerin ortak özelliği, dar bir ses aralığında (ambitus) seyretmeleri ve tekrarlanan melodik motifler aracılığıyla izleyici belleğinde kalıcılık sağlamalarıdır. Bu durum, tiyatro müziğinin işlevsel doğası gereği metnin önüne geçmeyen ancak metindeki ironiyi ve dramatik yoğunluğu pekiştiren bir strateji olarak değerlendirilebilir.

Çalışmanın özgün katkılarından birini oluşturan *Dul Kalınca Şah Rıza* bestesi, müzik direktörünün dramaturjik bir perspektifle sürece dahil olmasının sonucudur. Bu bestenin analizinde, oyuncuların jest ve mimikleriyle uyumlu ritmik yapıların kurulduğu, lirik bir anlatım dilinin tercih edildiği ve metindeki toplumsal eleştiri dozunun müzikal vurgularla desteklendiği saptanmıştır. Ayrıca oyunda kullanılan düdük, ocarina ve kazoo gibi tınısal değeri yüksek çalgıların, yabancılaştırma efekti yaratarak oyunun epik ve mizahi karakterini güçlendirdiği sonucuna varılmıştır.

Netice itibarıyla, bu çalışma Şensoy'un metinlerindeki “müzikli oyun” geleneğinin akademik bir perspektifle nasıl çözümlenebileceğini göstermiştir. Gelecekte yapılacak çalışmalar için; tiyatro müziği notasyonlarının dijital arşivlenmesi, farklı üniversitelerdeki sahneleme pratiklerinin müzikal karşılaştırmaları ve besteci-yönetmen iş birliğinin sanatsal çıktıları üzerine daha derinlemesine araştırmalar yapılması önerilmektedir. Ayrıca, geleneksel Türk tiyatrosu form-

larının çağdaş müzik dilleriyle nasıl harmanlanabileceğine dair disiplinlerarası atölye çalışmalarının artırılması, Türk sahne sanatları literatürüne değerli katkılar sunacaktır.

KAYNAKÇA

- Akyürek, H. (2023). *Tiyatroda epik kavramı ve Ferhan Şensoy oyunları üzerinden incelenmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyüz, V. Y. (2022). Oyunlarda İstanbulluluk. *Türk tiyatrosunda İstanbul* (s.715 – s.761). İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Ticaret A.Ş.
- Çakmak, B. (2010). *Geleneksel tiyatromuzun çağdaşlaştırılma biçimlerine feminist eleştirel bir yaklaşım* [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Daşdemir, İ. (2021). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (3. bs.). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karhan, A. C. (2024). Sanat-siyaset ilişkisi bağlamında Türkiye’de politik tiyatro: Ortaoyuncular oyunlarının incelenmesi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 1-14.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.

3. BÖLÜM

TÜRK HALK MÜZİĞİ VE YEREL MÜZİK KÜLTÜRLERİ İNCELEMESİNDE FOLKLORİK VE ETNOMÜZİKOLOJİK PERSPEKTİF¹

Dr. Öğr. Üyesi Barış GÜRKAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Müzikoloji Bölümü

baris.gurkan@hbv.edu.tr

<https://orcid.org/0009-0008-5677-7413>

GİRİŞ

Bu çalışma müzik üzerine modern bilim kapsamında bilgi üretme sürecinin başlangıcından günümüze olan seyrinde yaşanan bir kırılmayla şekillenen ve yerel müzikler üzerine çalışan iki farklı perspektifin, aynı müzik kültürü üzerine odaklandıklarında bile birbirinden çok farklı sonuçlar elde edebilmesinin doğasını açıklamayı amaçlar. Bu konu, yerel müzikler üzerine çalışan araştırmacıların çalışma pratiklerinin hangi fikrî arka planlarla şekillendiğini bilmeleri, kendi epistemik konumlarını tanımlamaları ve yaptıkları çalışmaların dünya genelinde müzik bilimleri dünyasında nerede yer bulacağını/bulamayacağını bilmeleri bakımından önemlidir.

Aynı bilimsel probleme odaklanan aynı alandaki iki farklı perspektifin birbirinden farklı sonuçlara ulaşması ifadesi, -bilhassa sosyal bilimler alanında-bilimin mutlak, tek, verili bir işleyişi, tanımı ve sınırlılığı olmadığı imasını taşıyor

1 Bu çalışma, 2022 yılında Kapadokya Üniversitesi'nde düzenlenen Aşık Sanatı Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulan fakat hiçbir mecrada yayınlanmayan "Yerel Müzik İncelemesinde Perspektif: Orta Anadolu Abdalları Örneği" başlıklı bildirimin, yalnızca bir kısmının ayrıntılandırılarak genişletilmesiyle oluşturulmuştur. Bildirinin örneği olan Orta Anadolu Abdalları ile ilgili hiçbir bilgi, tespit, deneyim ve değerlendirmeye bu çalışmada yer verilmemiştir.

ki bu ifadeler Kuhn (2021), Feyerabend (1975), Hanson (1958) gibi isimlerin epistemoloji alanındaki metinlerine aşına olan herkesin malumudur. Nitekim bilgiye ulaşma sürecindeki amaçlar, ön kabuller, konjonktürel eğilimler gibi sebeplerle farklı epistemolojik yönelimlerin farklı sonuçlara ulaşmaları bilimin doğasında vardır (Denktaş, 2015: 26-27). Bu gerçeklikten yola çıkarak, bir disiplinin dönüşerek zamanla bütünüyle farklı bir perspektife sahip olabileceği ve aynı alanda zaman içinde yeni disiplinlerin var olabileceği çıkarımı da yapılabilir. Nitekim yerel müzik kültürleri üzerine çalışan disiplinlerin deneyimleri de bilimsel alanın bu doğasıyla örtüşür. Kısa bir cümleyle özetleyecek olursak, yerel/kırsal müzik kültürleri üzerine modern bilim kapsamında kabul edilebilecek ilgi 18. Yüzyılın sonlarında aynı paradigmatik bakış açısıyla başlar fakat zamanla Avrupa ve Avrupa dışı yerelin/kırsalın müziklerine ayrı ayrı odaklanılmasıyla folklor ve karşılaştırmalı müzikoloji adlarıyla, farklı iki disiplinle devam eder (Pettan, 2017: 7); 20. Yüzyılın yarısından itibaren adı etnomüzikoloji olarak değişmiş olan karşılaştırmalı müzikoloji (Yıldız, 2013: 13-14) zamanla dönüşen paradigmatik zeminde bütünüyle farklı bir nitelik kazanır.

Daha detaylı ifade etmek gerekirse, alanın literatürüne aşına herkesin bildiği üzere, dünyada modern bilim kapsamında bir disiplin bünyesinde müzik araştırmacılığı, müzikoloji adıyla Avrupa’da ve Avrupa sanat müziği üzerine yapılan çalışmalarla başlar (Özer 1997: 59, 63). Avrupa sanat müziği dışındaki müziklere olan ilginin oluşmasını ve kurumsallaşmasını ise iki ayrı kapsamda ele almak gerekir: ilki ulus devlet inşa süreciyle ilişkili şekilde Herder tarafından yazılı bir metinde ilk kez kullanılan halk (volk) kavramı² kapsamında, ulus devletin özünü teşkil eden köylünün kültürünün incelenmesiyle ilgilidir. Bu kapsamdaki araştırmaların odağında Avrupa’nın kendi kırsal kültürünün müziği vardır ve bu alanda çalışan disiplin ise Titon tarafından müzikal folklor olarak dile getirilen (Titon, 2020: 161) folklor merkezli halk müziği araştırmacılığıdır. Diğeri ise Avrupa devletlerinin sömürgelerindeki kırsal kültürü anlama girişimleriyle ilişkili şekilde 19. Yüzyılda oluşan antropoloji disiplininin (Gulbenkian Komisyonu, 2003: 22) kurumsallaştırdığı merak ve çalışma alanıyla ilgilidir. Bu kapsamda karşılaştırmalı dilbilim çalışmalarıyla benzer şekilde, misyonerler ve kolonyalistler aracılığıyla sömürgelerden gelen kayıtları karşılaştırmak üzere kurulan karşılaştırmalı müzikoloji (Kaplan, 2008: 53), Avrupa nazarında ‘öteki’nin kırsalının müziğini araştırmak amacıyla ortaya çıkan disiplindir.

19. yüzyılda dünyada fikrî alana yön veren sosyal Darwinist bir tutumla, Avrupa perspektifinden bu üç müzik arasında (sanat müziği, Avrupa halkı-

2 <https://www-britannica-com.translate.google/art/folk-dance/Johann-Gottfried-von-Herder-and-the-idea-of-the-folk>

nın müziği ve ötekinin kırsalının müziği) var olan ve çağın ruhunu yansıtan hiyerarşiye göre en altta konumlanan, karşılaştırmalı müzikolojinin çalışma alanı olan ‘ötekinin kırsalının müziği’dir. İkinci sırada konumlanan ise Avrupa’nın kendi kırsalının (yani halkının) müziğidir (Pettan, 2017: 7). Bu hiyerarşik sıralamada en üstte konumlanan müzik ise Avrupa sanat müziğidir. Nitekim yukarıda belirtilen iki kırsaldan gelen müzikler üzerine yapılan araştırmalar da “...yaşayan fosiller olarak Avrupa yüksek kültürünün hizmetine sunulmuştur” (Lingas, 2017: 288). Modernizmin sebep olduğu sosyo-kültürel, iktisadi ve yönetsel dönüşüm öncesinde ötekinin kırsalıyla kendi kırsalı arasında bir farkın olmadığı, yalnızca yüksek kültür kapsamında görülen aristokrasinin sanatının ve müziğinin tek değerli kültürel alan olarak hiyerarşinin tepesinde görüldüğü (Arnold, 2020) sürecin ardından, ulus devlet inşa sürecinde okuryazar olmayanların sözlü kültürü kapsamında oluşturdukları “çerçöpten arınmış bir ideal sadelik” (Bartok’tan akt. Bozdoğan 2012: 272) barındıran halkın müziği, hiyerarşik olarak bir basamak yukarı alınır³. Bu hiyerarşik düzen içinde ‘kıymeti’ en yüksek Avrupa sanat müziğini müzikoloji; yerel müzik kültürleri kapsamında Avrupa’nın ‘artık’ kıymetli olan kendi kırsalının müziğini folklorik müzik araştırmacılığı ve son olarak ötekinin kırsalının müziğini de karşılaştırmalı müzikoloji (etnomüzikoloji) araştırır.

Günümüzde Türkiye’de yerel müzik kültürleri üzerine bilimsel alanda faaliyet gösteren çalışmalar da bu iki alanda yapılmaktadır. İlki literatürün ezici çoğunluğunu temsil eden, folklorun yol göstericiliğinde şekillenen Türk halk müziği araştırmacılığı, diğeri etnomüzikolojik perspektiften yerel müzik kültürleri üzerine tarihi yaklaşık 30 yıllık bir geçmişe dayanan⁴ ve literatürde görece çok daha az yer kaplayan ancak sayıları giderek artmakta olan çalışmalardır.

3 Fakat yine de sanat müziğinin altında konumlanır ve günümüzde modernleşme deneyimini yaşayan tüm toplumlarda -postmodernizmin etkisi giderek artsa da- hiyerarşik sıralamada sanat müziğinin en üstte, halk müziğinin ise onun altında konumlandırıldığı yüzeysel bir söylem analiziyle bile fark edilebilir. Bu hiyerarşide popüler müzikler ise en altta yer alır.

4 Burada etnomüzikolojinin ülkemizdeki tarihiyle ilgili verilen 30 yıllık süreç, etnomüzikoloji disiplininin dünya genelinde kabul edilen sınırlarını, ilkelerini, yöntem ve metotlarını yerinde öğrenen ve yaptığı çalışmalarla dünya genelinde etnomüzikoloji alanındaki epistemik topluluğun onayını alan Yetkin Özer ve Ahmet Yürür gibi isimlerin bir yüksek öğretim programında bu disiplinin eğitimine yer vermeleleriyle ilgilidir. Örneğin 1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü’nde etnomüzikolojinin dünyada bilinen şekliyle öğretildiği ders içerikleri ve bu kapsamda yapılan tez çalışmaları devam etmektedir. Zaman içinde farklı üniversiteler ve programlar dahilinde etnomüzikolojiye yönelik dersler ve bu alanda çalışan araştırmacıların sayıları artmaktadır.

Yukarıda vurgulanan tarihsel olarak aynı paradigmadan köken alan folklorik ve antropolojik yaklaşımların, ülkemiz tarihinde de benzer şekilde deneyimlendiğini söylemek gerekir. Nitekim etnomüzikolojik perspektifin ülkemizdeki tarihinin yaklaşık 30 yıl olarak görece yeni bir tarih olarak verilmesi de bununla ilişkilidir.

Bu iki perspektifin temel farklarını ortaya koyabilmek için öncelikle Türk halk müziği araştırmacılığının üzerine kurulu olduğu metin merkezli Avrupa folklorik yaklaşımının ideolojik ve epistemolojik niteliklerinden, hem Türk halk müziğinin inşasındaki hem de Türk halk müziği üzerine bilimsel araştırma yapmanın esaslarının inşasındaki belirleyiciliğinden, Türk halk müziği araştırmasında metin merkezli folklorik perspektifin söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerinden bahsedileceği başlığa yer verilecektir. Ardından etnomüzikoloji disiplininin şekillenmesine zemin hazırlayan paradigmatic dönüşümden, etnomüzikolojik yaklaşımın epistemolojik niteliklerinden ve folklorik perspektifle aralarındaki farklardan bahsedildiği başlığa yer verilecektir.

1. METİN MERKEZLİ MODERNİST FOLKLOR DİSİPLİNİ VE TÜRK HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMACILIĞI

Hem bir müzik türü olarak Türk halk müziğinin ve kurumsallaşmasının hem de Türk halk müziği üzerine bilimsel araştırma yapma sürecinin temel referansı folklor disiplini. Bunun öncelikli gerekçesi Türk halk müziğinin kurumsal olarak inşa edildiği süreçte Avrupa’da bir ulus devletin kırsalındaki halkın sözlü gelenekleri ve geleneksel tüm pratikleri üzerine çalışan ve öne çıkan en önemli disiplinin folklor olmasıdır. Folklor disiplininin o tarihteki ilkeleri, yöntem ve teknikleri başta Muzaffer Sarısözen olmak üzere Türk halk müziğinin kurucu isimlerinin benimsediği perspektifi oluşturur. Ziya Gökalp, M. Fuad Köprülü, Rıza Tevfik Bölükbaşı gibi önemli isimlerin folkloru ülkeye tanıtmaları (Oğuz, 2013: 5) ve bu kapsamda çalışmalar yapacak kurumların kurulmasıyla birlikte, müzik özelinde Bela Bartok gibi hem besteci hem folklorcu-derlemeci kimliğiyle bilinen isimlerin öncülüğünde başlayan derleme çalışmaları, müzik üzerine yerel müziklerin bir bilim disiplini kapsamında nasıl ele alınacağı konusunda gelecekte kat edilecek güzergahı da belirler. Zamanla bu alanda en etkili kurumun, Türk halk müziğinin kurumsal anlamda inşa edildiği ve yönetildiği merkez olan TRT’deki ilgili birimler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Türk müziğinin akademiyle buluştuğu 1970’lerin ortalarında açılan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarının (ve hemen ardından İzmir

ve Gaziantep’te kurulan iki Türk müziği konservatuvarının) ilk hocaları da Nida Tüfekçi, Mustafa Hoşsu gibi Türk halk müziği alanında önemli isimlerdir ve bu aktörler de Türk halk müziği üzerine tüm teorik, teknik ve pratik bilgisini TRT bünyesinde inşa etmiş olan sanatçısı isimlerdir. Bu üç okulun ardından kurulan diğer Türk müziği eğitimi veren kurumların hocaları ise ilk kuşak TRT sanatçısı hocaların yetiştirdiği kişilerden oluşur. Böylece Türk halk müziği üzerine disiplinler anlamda değerlendirmede bulunacak görme, anlama ve yorumlama biçiminin metin merkezli folklorik fikri temeli ve ilkeleri, radyodan akademik alana aktarılmış olur. Her ne kadar 1960 sonrası folklor disiplininde metin merkezli yaklaşımlar etkisini yitirmiş olsa ve hâkim paradigma folklor disiplininde bağlam merkezli yaklaşımları ön plana çıkarmış olsa da (Çobanoğlu, 2004: 158) Türk halk müziğinin ve Türk halk müziği üzerine araştırma yapmanın kurumsallaşma sürecinde ve sonrasında bu alandaki bilimsel çalışmaların temel ilkelerine ve yöntemlerine yön çizen folklorik perspektif, yukarıda gerekçeleri açıklandığı şekilde 1950 öncesinin metin merkezli yaklaşımlardır. Bu gerekçeyle çalışmada 1950-60 sonrası öne çıkan bağlam merkezli folklorik yaklaşımların niteliklerine yer verilmemiştir ve çalışmada folklor disiplini hakkında kullanılan tüm ifadeler 1950 öncesi metin merkezli folklorik yaklaşımları işaret etmektedir.

Türk halk müziği alanında metin merkezli folklorik perspektif üzerine değerlendirmeler yapmadan önce folklor disiplininin modernist ve pozitivist (olgucu) doğasını, milli kimlik ve bunun uzantısı olarak milli kültür ve müzik arasındaki karşılıklı ontolojik ilişkiyi kısaca açıklamak faydalı olacaktır. Folklor disiplini, Fransız aydınlanmasını takip eden dünyada modernizmin devlet modeli olarak tanımlayabileceğimiz ulus devlet inşa süreciyle ve devletin oluşumundaki sembollerle doğrudan ilişkili bir disiplin olarak ortaya çıkar (Anttonen, 2005: 93). 19. Yüzyılda kurulan ulus devletlerin resmi söylemlerini kurgularken çoğunlukla ilk başvuru kaynaklarından biri folklordur ve folklorun bu niteliği Avrupa ulus devletlerinin inşasının ardından ulus devlet inşa süreçleriyle dünya geneline yayılmıştır (Brown, 2010: 40). Folklor disiplininin vücut bulmasında millet, dil ve kültür arasında bir ilişki kurarak bu alana ilk dikkat çeken Johann Gottfried Herder (Öztürkmen, 1998: 15-16), aynı zamanda halk müziği (volks-musik) tanımlamasının da mucididir (akt. Zengin, 2020, s. 126). Yukarıdaki ifadeler üç olgunun birbiriyle olan karşılıklı organik ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Bu ifadelerden yapılacak bir çıkarımla söylenebilir ki halk müziği, ulus devlet ve folklor disiplini, var olmak için birbirlerine ihtiyaç duydukları birer gelişim sürecini deneyimlerler. Bu çıkarımı daha ayrıntılı ifade edecek olursak, milliyetçilik ve ulus devletlerin ortaya çıkma süreci, folklorun

doğmasına ve etkinliğini kanıtlamasına sebep olur. Benzer şekilde halk müziği kavramı da eski paradigmanın devlet modelleriyle kıyaslandığında yalnızca ulus devlet nazarında kıymetlidir; zira modernizmin bir ürünü olarak ortaya çıkan ulus devletler öncesinde yazılı kültür karşısında sözlü kültürün ve bu kültürün sahibi olan avamın yok sayıldığı (Ong, 2014: 29-30) açıktır⁵. Ayrıca halk müzikleri, milli kimliklerin inşasında ve pekiştirilmesinde bir aidiyet sunması bakımından, milli kimliğin hem bir parçası hem de yapı taşıdır. Bununla birlikte halk müziği folklor disiplinine muhtaçtır; çünkü hem melodik hem sözel hem de çalgısal malzemenin milli kültürün özü sayılan köylüden ‘derlenmesi’ folklorun işidir ve zamanla bu pratikler folklor disiplininden öğrenilerek halk müziği araştırmacıları tarafından kullanılır. Bu karşılıklı ontolojik ilişki ise bir paradigma olarak modernizmin düsturları doğrultusunda mümkündür.

Yukarıda kısaca özetlenen karşılıklı ontolojik ilişkiden yapılacak bir çıkarımla söylenebilir ki bilimsel bir disiplin olarak varlık gösterse de folklor disiplininin (bilhassa 1950 öncesinde) öncelikli amaçlarından biri de içinde bulunduğu dönemin ideolojik ve politik gereklilikleri ve ön kabulleri doğrultusunda üzerine düşen görevi yerine getirmektir. Daha ayrıntı bir ifadeyle, folklor disiplininin işlevlerinden biri yeni kurulan ulus devletlerdeki milli kültür ve milli kimlik inşa sürecinde milletin özünü teşkil eden köylüden gerekli olan yerel malzemeyi ‘derlemektir’. Bu derleme sürecinin temel ilkeleri de folklor çalışmalarının ön kabulleriyle uygun olmak zorundadır. Bu ön kabulleri birkaç cümleyle ifade edecek olursak, modernist bir tutumla ulus devlet olarak sınırları belirlenmiş alan içinde yaşayan nüfus, daha önce olmadığı şekilde artık etnonim olarak belirlenen isimle anılan ‘halktır’. Bu halk ise bütünüyle ortak dili, dini, köklü tarihi ve ‘bir’ kültürü olan ‘homojen bir bütünlük’ sergilemelidir. Bir paradigma olarak modernizmin temel düsturlarıyla uyumlu şekilde tikelci, sınırları kalın ve keskin hatlarla çizilen, sınırlarının içinin homojen olduğu bir karakter taşıması gerektiği (Gürkan, 2023: 118-119) düşünülen ulus devletin inşasında gerekli görülen temel birleştirici unsur milletin özünü taşıyan köylüden toplanırken, bu ön kabullere uyması temel şarttır. Aşağıda verilen örneklerde de görüleceği gibi uymuyorsa ya değiştirilir ya da yok sayılır.

Ulus devlet inşa sürecini deneyimleyen tüm Batı dışı toplumlarda olduğu

5 Bu konuyla ilgili müzik özelinde kendi kültürümüzden birkaç örnek aktarmak faydalı olacaktır: Örneğin Ali Ufki, 1965 yılında yazdığı saray hatıralarında Osmanlı müziğini makbul ve medeni-eğitilmiş kesimle ilişkilendirirken, “basit” olarak tanımladığı türkülerini cahil kesimlere hitap etmesiyle nitelendirir. Aynı şekilde Kantemiroğlu Edvar’ında avama özgü “karadüzen ve çöğür havaları”nın nazari değerlendirmesine, müzik teorisiyle örtüşmeyeceğinden dolayı “beyhude zahmet” olmaması gerekçesiyle yer vermediğini söyler (akt. Ayas, 2024: 373).

gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin, Türk milli kimliğinin ve Türk kültürünün kurumsal inşa sürecinde de folklor disiplininin temel ön kabulleri aynıdır. Türk folklorunun babası olarak anılan Ziya Gökalp'in (Başgöz 2011: 1538), halk hikâyeleri derlemeleri hakkındaki ifadeleri, yukarıda kısaca özetlenen ön kabullere riayet etmenin folklorik alan çalışmasının temel düsturlarından olduğunu göstermesi bakımından önemlidir:

“Hikâyeler her anlatıcıdan toplanılmamalıdır. Sadece en iyi geleneksel anlatıcılar seçilmelidir. Halk hikâyeleri bir milletin en değerli hazineleridir. Milletimizin en köklü karakterleri ve idealleri bu hikâyelerde muhafaza edilmiştir... Hikâyeler toplandığı zaman onların içinden milli ruh için faydalı olanları ve çocuklar için eğitici olanları seçilmelidir ve geri kalanı atılmalıdır.” (akt. Başgöz, 2011: 1539)

Nitekim Türk halk müziği derlemelerinde de alandan alınan müziklerin türkü olmaya layık olup olmamasına dikkat edildiğini ve uygun olmayanların düzeltmelerden geçtikten sonra repertuara alındığını gösteren Stokes'un çalışmasındaki örneğe de yer vermek faydalı olacaktır. Alandan “Prahoda mindim sürdüm seyrana” söyleriyle derlenen müzik, prahod kelimesinin Rusça olması, seyran kelimesinin de Arapça olması sebebiyle türkü olmaya uygun değildir. Ancak sözleri “Gemilere bindim sürdüm Samsun'a” şeklinde değiştirildiğinde türkü olarak TRT repertuarında kendisine yer bulabilir (Stokes, 1992: 104).

Yukarıdaki ifadeler ve örnekler folklorun bu ön kabullerinin ideolojik yönünü vurgularken, meselenin epistemolojik yönünü metin merkezli tutumuyla açıklamak gerekir. Hem geleneksel dönemde hem de paradigma olarak modernizmde, metin olarak kabul edilen tüm kültürel unsurlar insandan ayrı ve yukarıda konumlanan bağımsız olgular olarak kabul edilir. Diğer bir ifadeyle metinlerin yaşamın sosyal, kültürel, ekonomik, yönetsel, inançsal, demografik vs. tüm dinamikleriyle ilişkisi bakımından bağlamı içinde ele alınması 20. Yüzyılın ilk yarısından önceki problemleştirme, görme, anlama, yorumlama ve açıklama biçimleri içinde yer almaz. Folklor disiplinini epistemoloji bakımından değerlendiren araştırmacıların ifadelerinde 20. Yüzyılın ilk yarısından önceki Avrupa folklorunun metin merkezli niteliğinin özelliklerine vurgu yapılır. Örneğin Çobanoğlu metin merkezli folklorik perspektifin temel özelliklerine yer verirken folklorun bitmiş, tamamlanmış bir ürün olarak düşünüldüğünü ve bu gerekçeyle folklorun toplanmak ve derlenmekte olan bir ‘şey’ olarak kabul edildiğini söyler. Araştırmaya esas teşkil eden metnin (öncelikle sözel metin olmak üzere) derlenip, yazılı kültür ortamına alınıp dondurularak çalışılıyor olduğunu belirtir. Bununla birlikte tür tasnifinin de donmuş bir halde katı bir nitelik sergilediğini söyler. Belirlenmiş bu tür tasnifine uymayan hemen her

metin bozulmuş veya dejenere kabul edilir. Eğer yok sayılıp atılmayacak bir nitelikteyse “metin tamiri” veya “metni yeniden kurma” gibi yöntemlere başvurulmasını eleştirir (Çobanoğlu, 2000: 27).

Tunç folklorun pozitivist (olgucu) epistemolojiyi reddetmiyor oluşunu ve bu tutumun uzantısı olarak metin merkezli folklor yaklaşımının bazı teamüllelerini şu cümlelerle eleştirir:

“Köklerini esasında tarihselci düşünceden alan ve ontolojisini romantizm üzerine inşa eden halk bilimi disiplininin; bu anlamda antropoloji ve tarihle birlikte olgucu tutuma itiraz etmesi gerekirken; Anglo-Amerikan dünyayı etkisi altına almış olan pozitivistlik en az onlar kadar “esir düşmesi” esasında oldukça şaşırtıcıdır... Kültüre getirdikleri süper-organik (insanüstü) yaklaşımlarla, olgucu tutumu doğrudan yansıtan ve evrensellik iddiasıyla kültürel dünyayı tıpkı doğa bilimlerinde olduğu gibi belirli yasaların yönettiği bir kozmos olarak tasavvur eden bu yaklaşımların; araştırdıkları kültürel evrene deterministik güçler atfettikleri ve onu insan iradesi faktöründen hiç etkilenmeyen “bağımsız bir gerçeklik” olarak yorumladıkları görülür. Böylesi bir tutum ise daha en başından araştırmaların makro düzeyde yapılmasını gerekli kılarak genelleştirilmiş yasalar üretilmesine ve tekilliklerin kendilerine özgü bilgilerinin büyük oranda ihmal edilmesine yol açmıştır” (Tunç, 2022: 18).

Metin merkezli folklorik tutumun makro düzeyde değerlendirmeler yapma eğilimi ulusal boyutta müzik kültürünü ve bilhassa halk müziklerini de kültürel tutarlılık sergileyen yerel düzeyde değil, olması tahayyül edilen ulusal düzeyde değerlendirmeye iter. Yani Türk halk müziğinin, ortak dil, din, tarih ve kültüre sahip homojen Türk milletinin ortak müziği olarak kabul edilmesi, yalnızca ideolojik amaçlardan değil, dönemin ruhunu yansıtan metin merkezli folklor yaklaşımından da köken alır. Bu kapsamda örneğin Trabzon’un bir kırsalında yaylaya çıkarken çalınan-söylenen ‘yayla kaydeleri’, metin merkezli folklorik yaklaşımın inşa ettiği perspektif nazarında, bulunduğu yerellikteki kültürel bağlamından ayrı, ulusal boyutta bir bütün olarak ele alınan Türk halk müziğinin bir parçası olan yöresel türküler olarak kabul edilir. Ayrıca bu perspektiften kaydelerin türküler olarak tüm yurt genelinde dinleyici bulması amacıyla Türk halk müziği kapsamında şekillenmiş olan tını idealinden çalgılara, sözcüklerden melodik yapıdaki simetriye kadar bir dizi işleminden geçmesi Türk halk müziği alanında bilimsel çalışma yapan araştırmacıların göz ardı ettikleri müdahalelerdir. Başka bir ifadeyle Türk halk müziği alanında bilimsel çalışma yapan araştırmacılar, metin merkezli modernist Avrupa folklorundan temel alan bir perspektifle, yapacakları çalışmalarda tespit ettiği tüm verileri, bu veriler üzerine yapacakları tüm çıkarımları ve çalışmanın amacını, ‘tarihte Türklük

kadar eski bir geçmişe sahip olan, yurt sathında tüm Türklerin ortak müzik beğenisini karşılayan, ayrıca halkın tüm duygularının ve deneyimlerinin yansıması ve halkın ortak üretimi ve malı olarak gördüğü bir bütünlük olarak Türk halk müziği ön kabulü' kapsamında anlamlandırmaya çalışırlar.

Müzikal folklor olarak da adlandırılan bu halk müziği araştırmacılığının temel unsurlarını maddeler halinde veren Titon'a göre müzikal folklorun milliyetçi karakterinden sonra vurguladığı madde, Türk halk müziği araştırmacılığında da kendisini etkili şekilde gösterir. Titon müzikal folklorun dünya genelinde geleneksel müziklerin kaybolma tehlikesine karşı korunması yönünde bir etik boyuta önem verdiğini söyler (Titon, 2020: 161). Nitekim bu refleks milletin özünü taşıyan köylünün müziğinin konjonktürel olarak artan önemiyle bir araya geldiğinde kırsaldaki halkın müzikleri kendi bağlamındaki anlamı ve değerinin çok üzerinde doğaüstü bir fenomene dönüşür. Önceki paragraflarda sunulan Çobanoğlu'nun ve Tunç'un metin merkezli folklor yaklaşımları ile ilgili tespitiyle uyumlu bir ifade olan bu etik ilke, araştırmacı perspektifinden bilimsel çalışmanın temel normlarından olan nesnellik ilkesinin tehlikeye düşmesi anlamına da gelir. Daha açık bir ifadeyle araştırmacının incelediği olguya yönelik daha önce edindiği izlenimlerin anlayıp açıklama sürecine etki etmemesi olarak tanımlanan (Özer, 1997: 28) nesnellik, Türk halk müziği araştırmacısının halk, halkın kültürü ve müziği üzerine atfettiği bu insanüstü değerden kaynaklanan korumacı tutumla zedelenir. Zira yüksek değer atfetme ve değer atfedilen bu müziğin korunması refleksi, araştırmacının anlayıp açıklama amacının önüne geçer. Bu gerekçeyle müzikal folklor kapsamındaki Türk halk müziği araştırmacılığında yozlaşma, bozulma veya korunma, yüceltilme benzeri değer atfedilen ifadelerle sık sık karşılaşılr.

2. ETNOMÜZİKOLOJİK YAKLAŞIM VE YEREL MÜZİK KÜLTÜRLERİ ARAŞTIRMACILIĞI

Etnomüzikoloji disiplini, giriş bölümünde özetlendiği gibi Avrupa'da hâkim olan sosyal Darwinizmin etkisi altında hiyerarşik olarak en üst seviyede görülen Batı müziği dışındaki müziklerin incelenmesi amacıyla karşılaştırmalı müzikoloji adıyla doğan bir disiplindir (Hsieh ve Olley, 2025: 443). Genel olarak kökeni 1880-1890'lara uzanan karşılaştırmalı müzikoloji disiplini (Kaplan, 2008: 60) Batı dışı toplumların bilhassa sözlü gelenekle aktarılan halk müziklerini hem birbirleriyle hem de Batı sanat müziğiyle karşılaştıran bir çalışma yöntemine sahiptir (Kaplan, 2008: 52-53). Yıldıray Erdener karşılaştırmalı müzi-

kolojide Batı dışı toplumların müziklerini birbirleriyle ve Batı sanat müziğiyle karşılaştırmaları yönündeki ilginin öncelikli amacının, sosyal Darwinist bakış açısına sahip antropolog ve müzik araştırmacılarının Batı müziğinin uygarlık basamağına hangi aşamalardan geçip geldiğini anlamayı istemeleri olduğunu söyler (Erdener, 1993: 68).

Henüz etnomüzikolojinin günümüzde bilinen haline gelmeden önceki Avrupa’da şekillenen ve Avrupamerkezci bakış açısıyla karşılaştırmalı müzikolojinin var olduğu dönemde, müziğe ve kültüre bakış açısının pozitivist folklorik yaklaşımdan çok farklı olmadığı açıktır. Çünkü karşılaştırmalı müzikolojinin doğrularını paylaştığı dönemin Avrupa antropolojisi biyolojik unsurlara odaklanan, özellikle ırk konusunda ölçülebilir, sayılarla gösterilebilir ve sınanabilir bir doğa bilimi olma eğilimine sahiptir (Münüsoğlu, 2015: 129). Böyle bir çaba içinde olması ırk olgusunun tutarlı bir bütünlük olarak var olduğu ön kabulünü barındırır. 1930’lu yıllara kadar Amerika’da da benzer bir paradigma hakimdir ve karşılaştırmalı müzikoloji benzer yöntemlerle çalışır (Kaplan, 2008: 54). Ancak 1930’larda Amerikan antropolojisinin kurucusu olarak bilinen Franz Boas’ın getirdiği yeni teorik yaklaşım, karşılaştırmalı müzikoloji içinde Amerika merkezli yeni bir yönelimi başlatır. Biyolojik olarak ırkın varlığı reddedilmese de ırkın, bireylerin biyolojik ve zihinsel nitelikleri üzerinde belirleyici olduğu iddiasına karşı çıkan Frans Boaz’ın (Münüsoğlu, 2015: 131), kültür araştırmalarının günümüzdeki hâkim çizgisine gelmesinde büyük paya sahip olan teorik yaklaşımı, tarihsel tikelcilik ve kültürel görecelik olarak adlandırılır. Her bir kültürün kendi tarihsel özgünlüğü içinde var olduğu düşüncesinden hareketle kültürlerin birbirleriyle karşılaştırılamayacağı ve her kültürün kendi bağlamında anlamlı ve değerli olduğu (Gökalp, 2014: 30) şeklinde bir cümleyle ifade edebileceğimiz bu yaklaşım, karşılaştırmalı müzikolojinin üzerine kurulu olduğu yöntemin sorgulanmasına ve zamanla değiştirilmesine giden süreci hazırlar. 1950’li yıllarda hem karşılaştırma yönteminin dönüşen paradigmadaki yer bulamaması, hem de karşılaştırmalı müzikoloji adından disiplinin odaklandığı ve çalıştığı alanın anlaşılabilmesi sebebiyle Jaap Kunst’un önerisiyle disiplinin adı etnomüzikoloji olarak kabul görmeye başlar (Kaplan, 2008: 56).

Etnomüzikoloji disiplini artık ortaya çıktığı paradigmanın çizdiği yolun taban tabana aksi yönde ilkelerle ve amaçlarla çalışan bir disiplin niteliğine bürünür ve günümüze kadar bu niteliği etkisini artırarak korunur. 1960’lardan itibaren etnomüzikoloji terimi coğrafi veya sosyolojik bir sınırlama olarak Batı-dışını tanımlamaktan çok bir perspektif ve yöntemi tanımlar (Harrison’dan akt. Özer, 1997: 6). Etnomüzikoloji kapsamında bilimsel bir müzik incelemesi, bir müziksel olgu ile müzikle ilgili veya müzik dışı öğelerin arasındaki ilişkileri

belirlemeyi ve bu ilişkilerden yola çıkarak odaklandığı müziksel olguyu açıklamayı amaçlar. Bu gerekçeyle etnomüzikoloji niteliksel çözümlemeye dayalı bir toplum bilim kimliğine sahiptir. Niteliksel çözümleme ise, ulaşılan veriler arasında bütünlük oluşturan kalıplar ve bu kalıpların var olmalarını açıklamaya yardımcı olan düşüncelerin araştırılması demektir. Etnomüzikoloji alanına 1964 yılından itibaren rehberlik eden davranış, kavram ve ses modelini ortaya atan Alan Merriam'ın yaklaşımı da bu bütüncül yaklaşım ve niteliksel çözümleme kapsamında konumlanır (Özer, 1997: 51).

Merriam'ın modeli ses, davranış ve kavramlara dikkat çekerek, bir müzik geleneğindeki üç merkezi alan arasındaki ilişkileri, bu üç alan arasında sürekli geri bildirimler olan çift yönlü bir sistemi önerir. Buna ek olarak Merriam'ın modeli seslerin nasıl müziğe dönüştüğünü ve müziklerin ve müzikle ilgili davranışların nasıl değiştiğini ve/veya istikrar kazandığını da görmeyi sağlayan etkili bir modeldir (Koskoff, 1987: 498). Daha açıklayıcı bir anlatımla:

Ses (müziksel tını/sound) düzeyi: Fiziksel olarak sesin tınlamasını sağlayan davranış, müzik sesini üretirken müzisyenin bedensel davranışları ve insan organizmalarının tek tek bu sese karşı tepkilerini içerir.

Müzikle ilişkili olan davranış düzeyi: Bir müzik etkinliğinde müzik üretenin müzisyen olması sebebiyle gösterdiği davranışlar ve müzik üreten dışındakilerin müzikle ilgili tüm davranışlarını içerir.

Müzikle ilişkili olan kavramlaştırma düzeyi: Müziğin dizgesel nitelikleriyle ilgili düşünceleri kapsar.

Bu üç merkezi alan aslında 'müziği temsil eder' zira bütüncül bir değerlendirmeye müzik tını, davranış ve kavramdır. Bu gerekçeyle etnomüzikoloji çalışması bir fiziksel olgu olan müziksel tını/ses ile bu olgunun kültürel bağlamdaki ilişkilerine odaklanır. Hatta Merriam'ın bu modeli müziği kültürün yalnızca bir ögesi olarak değil, kültür olarak ele almayı gerektirir (Özer, 1997: 52).

Bu nitelikleri bakımından değerlendirildiğinde etnomüzikoloji değişen paradigmayla birlikte, müzikal folklorun olgucu (pozitivist) epistemolojik perspektifinin karşısında konumlanır. Her şeyden önce olgucu epistemolojinin evrenselci niteliğinden kaynaklı tikelci ve homojenite arzulayan ilkelerine ters düşer zira dönüşen paradigma gereği (20. Yüzyılın ikinci yarısı öne çıkan bağlam merkezli folklor yaklaşımlarında olduğu gibi) etnomüzikoloji disiplini çoğulcudur. Yani etnomüzikoloji, metin merkezli modernist müzikal folklorun makro değerlendirme hedeflerinden ve ulusal düzeyde halk müziğinin homojen ve tüm halkın ortak tarihini, kültürünü ve duygularını yansıtan 'bir' müzik ta-

hayyülünden uzaktır. Odağını ulusal (makro) boyutta bir müzik iddiasına değil, sosyo-kültürel olarak organik bütünlük sergileyen bir topluluğa ve yaşamlarının tüm dinamiklerinin okunacağı ‘kültür olarak müziğe’ yöneltir. Çünkü bu şekilde bir yaklaşım bir ön kabulü destekleyen verilere ulaşmayı değil, belirli bir topluluğun müziğini ve müziği üzerinden kültürünü anlamayı amaçlar.

Epistemolojik bir değerlendirmeye etnomüzikolojinin müzikal folklorlardan ayrılan bu tutumu şu şekilde analiz edilebilir: Temelde bilimsel bir çalışmanın amacı gündelik yaşamda görülen belirli sorunları çözmek veya insanlara duygusal doygunluk sağlamak değildir; bir olguyu anlayıp açıklamaktır (Hoy’dan akt. Bates, 1983:57; Yıldırım. 1997: 266). Bilimsel çalışmanın sonucunda elde edilen bilginin herhangi bir sorunun çözümünde kullanılması ise bilimin sorumluluğunda değildir. Fakat ayrı alanlar olan bilim ve uygulamanın, kamuya yansımaya şekli nedeniyle bilimin varoluş nedeninin gündelik yaşama dair ‘sorunları çözmek’ olduğu izlenimini oluşturmuştur. Merriam, müzik üzerine bilim yapmanın bu tip işlevlerinden birisinin, Batı etkisi altındaki toplumlarda Batı dışı toplumların müzik kimliklerinin tehdit altında olması ve korunması amacını taşıdığını düşünen araştırmacılara değinir. Benzer şekilde John Blacking de halk müziğinde değişime karşı olan ve “arı müzik” arayışında olanların kökten değişimi, ahlaki çöküntülere bağlamalarını eleştirir. Bu perspektifi paylaşan müzikal folklor araştırmacılarına göre müzik üzerine bilim yapanlar, Batı’nın Batı dışı toplumlar karşısında egemenliğinin sürmesi sonucunda olabilecekleri önceden kestirmeli, gerekli önlemleri almalı ve böylece müzik kültürlerinin özgün hallerinin korunması sağlanmalıdır (Özer, 1997: 53).

Her ne kadar günümüzde etnomüzikolojinin odağı kırsal alandaki yerel müzik kültürleriyle sınırlı olmasa da çalışmamız özelinde kırsal alandaki yerel müzik kültürleri hem etnomüzikolojinin hem de metin merkezli modernist müzikal folklorun ortak ‘alan araştırması sahası’ olarak öne çıkar. Araştırmacının alana giderek çalışması ve alan çalışmasındaki terimler arasında her iki disiplininde de bazı benzerlikler olmasına rağmen bağlamsal olarak iki disiplininin alan araştırması bütünüyle farklı karakterler sergiler. Metin merkezli modernist müzikal folklorun uzantısı olan Türk halk müziği araştırmacılığındaki alan araştırmasına kılavuzluk eden derleme teknikleri, -alandaki geçirilecek sürenin kısalığıyla da ilişkili şekilde- kaynak kişilerin ve görüşmecilerin doğal olarak takınacakları rollerin toplanan veriye etkisini yok sayar ve görüşme soruları ve gözlemle elde edeceği verilerin doğruluğu varsayımıyla hareket eder. Fakat etnomüzikolojinin alan araştırmasına köken teşkil eden antropolojik alan çalışması yöntem ve teknikleri, müziğin o toplumun yaşamının dinamikleriyle karşılıklı ilişkisinin anlaşılabilmesi için -takvime bağlı tüm etkinliklerin de-

ğerlendirilebilmesi amacıyla da ilişkili olarak- asgari bir takvim yılının alanda geçirilmesini gerekli kılar (Blacking'den akt. Stock ve Chiener, 2008: 109). Alanda geçirilecek asgari 1 yıllık zaman diliminin, araştırmacı ve araştırılanlar arasında rollerle ilişkili şekillenene duvarın aşılmasında ve araştırmacının mümkün olduğunca kendisine sunulana değil gerçekte olanı görmesine olanak tanınmasında görece kısa süreli derleme çalışmalarına kıyasla daha başarılı olacağı aşikardır.

Etnomüzikolojik yerel müzik kültürü araştırmasındaki temel odakların, Merriam'ın üçlü modeli kapsamında neler olduğuna değinmiştik. Etnomüzikolojinin temel aksiyomu olan kültürel görecelik (Nettl'dan akt. Jacoby vd., 2020: 187) yaklaşımından hareketle yapılacak bir çıkarımla söylenebilir ki bu süreçte araştırmacı tarafından araştırılan müziğe bir değer atfedilmez. Daha açık bir ifadeyle hem müzik kültürleri karşılaştırılmaz hem de kültürmerkezci bir tutumla etnomüzikolog perspektifinden müzisyenin “iyi” veya “kötü” icracı olması yönünde bir değerlendirmede bulunulmaz; bu değer atfı yalnızca topluluk tarafından müzik üreteni değerlendiren bir yorumlama olduğunda önem kazanır (Rice, 2014: 2). Fakat metin merkezli modernist müzikal folklor kapsamındaki Türk halk müziği araştırmacılığında alandaki müzik üretimi, araştırmacı için ideal olan Türk halk müziği icracılığı bakımından değerlendirilir; en “iyi” çalan ve/veya söyleyen kişilerin müzik performansı öne çıkarılır ve veri kaynağı olarak daha fazla yer bulur⁶. Benzer şekilde bir diğer öne çıkan kaynak kişi türü ise metin merkezli folklor yaklaşımlarından Tarihi Coğrafi Fin kuramındaki ur-form arayışındakine (Honko, 2000: 71) benzer bir refleksle ve Türk halk müziği alanında derleme deneyimi bulunan hemen herkesin bileceği üzere ‘en eskiyi, en orijinali, en otantığı bilebilecek’ olan görece yaşlı kaynak kişilerdir. Diğer bir ifadeyle ur-form arayışından yapılacak çıkarımla, aynı türküyü söyleyen bir yaşlı ve bir de genç icracı varsa, ‘asıl haline en yakın’ halini söyleme ihtimalinden dolayı yaşlı icracı kaynak kişi olarak tercih edilecektir denebilir. Burada örnek verilen iki tür kaynak kişi tercihinin de metin merkezli modernist folklor yaklaşımlarının yukarıda ilgili başlık altında vurgulanan nitelikleriyle ilgisi olduğu ortadadır.

Metin merkezli müzikal folklor kapsamındaki Türk halk müziği araştırmacılığının müzik geleneği içinde odaklandığı noktalar da etnomüzikolojik yaklaşımdan farklıdır. Bir örnek vermek gerekirse; dönemin Alman müziko-

6 Çalışmanın ilgili başlığı altında Ziya Gökalp'in halk hikayeleri derlemeciliğiyle ilgili getirdiği ilkesel kısıtlamalara yer verilmişti. Halk müziği derlemeciliğindeki en iyi çalan ve/veya söyleyenden derleme yapılması yönündeki bu ilkesel tutumun varlığı, Gökalp'in herkesten derleme yapılamayacağı yönündeki fikrinden yapılacak bir çıkarımla da söylenebilir.

lojisindeki besteci ve eser üzerine yapılan ve çoğunlukla ideal tartışmalarına dönüşen edimsel, estetik ve tarih araştırmalarıyla (Özer, 1997) karakterize olan müzik araştırmacılığına benzer şekilde, metin merkezli folklor anlayışı kapsamında kurumsallaşan Türk halk müziği araştırmacılığı da sıklıkla bazı aşıkların yaşamlarına ve ‘eserlerinin’ nazari tetkiklerine odaklanır. 19. Yüzyıl Alman müzikolojisinden farklı olarak -Türk halk müziği geleneğindeki anonimlik tartışmaları kapsamında öne çıkan ‘türkülerin halkın ortak üretimi ve malı’ olduğu iddiasıyla açıklanacak şekilde- besteci kategorisiyle benzer konumda görülebilen ‘yörelere ve türküler’ de ‘aşıklar ve türküler’ gibi nazari tetkiklere tabi tutulur. Bu çalışmalarda Türk halk müziğinin, çalışmaya konu aşığın/aşıkların veya yörelerin müzik üretiminin ve türkülerin/eserlerin yüksek kıymetinin olduğu ön kabulü, bu nazari tetkiklerin alt zemininde rahatlıkla okunabilir. Nitekim atfedilen bu yüksek kıymetle uyumlu olan estetik niteliklerin öne çıkarılması da bu alanda yapılan çalışmalar üzerinde yüzeysel bir değerlendirmeye kolayca fark edilir. Etnomüzikoloji disiplininde ise temel model olan Merriam’ın davranış, kavram ve ses modeli gereği, ses kapsamında ele alınan müzikal malzemelerin analizi çok önemlidir. Sese ilişkin her şey davranış ve kavramlarla ilişki olarak gerekli olduğu her durumda, kullanışlı olan tüm analitik araçlarla analiz edilmelidir. Bu yalnızca nota veya ses kaydındaki melodi üzerine yapılan nazari veya farklı analiz metotlarının kullanımını değil, müziğin ait olduğu toplumsal dinamiklerle ilişkili olabilecek gerekli her durumda kullanılan enstrümanların yapısından sesin akustik analizlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Etnomüzikolojideki bu tutum, bu disiplinde baskın yaklaşım olan antropoloji kanadının kültürel perspektifin merkeze alındığı fakat müzikolojik kanadın yönteminin de antropolojik yöntemle bir arada uygulanması gerektiğini ilke olarak benimsemesinin gereğidir (Yıldız, 2013: 17).

SONUÇ

Küreselleşme kapsamında teknolojik imkanların getirisi olarak içinde bulunduğumuz bilgi çağında bilimin ulusüstü niteliği giderek önem kazanır. Kuzey Kore gibi kapalı ülkeler dışında, dünyanın internet bulunan hemen her yerinde yayınlanan akademik çalışmalar, teknolojinin verdiği imkanlarla doğrudan onlarca farklı dilde okunur ve değerlendirilir haldedir. Bu durumda Türkiye’de müzik üzerine bilimsel çalışma yürüten bir araştırmacının etkileşimde bulunduğu meslektaş zümresinin, dünya genelini kapsayacak bir boyuta ulaştığı bir gerçektir. Bu şartlarda bir araştırma yayınlayan araştırmacı hem kendisinin hem

de ülkesindeki akademinin ve akademisyenin konumunu ve prestijini temsil etme sorumluluğunu da üstlenmiş demektir. Çünkü bilgi ancak epistemik bir toplulukla, kolektif olarak üretilebilir (Arslan, 2018: 44).

Yerel müzik kültürleri üzerine çalışan araştırmacılar da bilimsel güzergâhlarını belirleme sürecinde bu gerçeklikleri göz önüne almalıdır; zira temsil edilen yalnızca kendisi değil, ülkesindeki ilgili bilimsel alan ve diğer akademisyenlerdir. Diğer alanlarda olduğu gibi yerel müzik kültürleri üzerine bilim yapmanın verili ve mutlak tek bir yolunun olmadığı, aynı konu üzerine farklı epistemolojik yönelimlerin birbiriyle bütünüyle farklı sonuçlara ulaşabileceğinin biliniyor olması araştırmacının kendini bilim dünyasında konumlandırmasında ilk basamaktır. İkinci basamak ise içinde bulunduğu epistemolojik yönelimin fikrî temellerinin ne olduğunun araştırmacı tarafından biliniyor olmasıdır. Ancak bu sayede araştırmacı neyi neden yaptığını bilerek kendisini bilim evreninde konumlandırabilir.

Bu bağlamda yerel müzik araştırmacılığında öne çıkan iki disiplin olarak metin merkezli modernist müzikal folklor kapsamında şekillenen Türk halk müziği araştırmacılığı ve antropolojinin 1950 sonrası hâkim paradigmayla şekillendirdiği etnomüzikolojinin bilimin mevcut koşullardaki eğilimleriyle paralel nitelikler sergileyip sergilemediğini sorgulamak önem kazanır. Bilimin ulusüstü karakteriyle ve çağın ruhuyla uyumlu olarak çoğulcu yaklaşımı benimseyen etnomüzikolojik yaklaşımın günümüzde dünya üzerinde daha geniş yer bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Daha ayrıntılı ifade etmek gerekirse bu perspektif, 1950’den bu yana bilim-iktidar ilişkileriyle paralel olarak bilimin cazibe merkezi olan dünyanın kuzeybatısı ve bu merkezin etki alanındaki tüm ülkelerde yapılan çalışmalarda hâkim konumdadır. Metin merkezli modernist Avrupa folklorunun uzantısı olan Türk halk müziği araştırmacılığının benzeri yaklaşımları ise dünyada günümüzde Titon’un da işaret ettiği gibi Doğu Avrupa ülkeleri, Latin Amerika ülkeleri (Titon, 2020: 161) ile Kafkas ve Türkistan coğrafyasındaki Türk devletlerinde yapılan halk müziği çalışmalarında görece daha fazla gözlemlemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Anttonen, P. J. (2005). *Tradition Through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. (Studia Fennica, Folkloristica; No. 15). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://doi.org/10.21435/sff.15>
- Arnold, M. (2020). *Kültür ve Anarşi: Siyasal ve Toplumsal Eleştiri Alanında Bir Dene-*

me. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

- Ayas, O. G. (2024). Klasik Türk Müziği Kategorisinin Doğuşu ve Rauf Yekta: Öteki Müzikler Karşısında Klasik Türk Müziği. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 45 (2024): 363-400. <https://doi.org/10.26650/YTA2024-1426432>
- Başgöz, İ. (2011). Türkiye’de Folklor Çalışmaları ve Milliyetçilik, *Turkish Studies*, 6(3): 1535-1547.
- Bates, R. (1983). *Educational Administration the Management of Knowledge*, Victoria: Deakin University Press.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brown, J. (2010). The Role of Folk Consciousness in the Modern State: Its Efficacy, Use and Abuse. *Storytelling, Self, Society*, 6(1), 39–57. <http://www.jstor.org/stable/41949039>
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Bilim Felsefesi Bağlamında Halkbilimi ve Halkbilimsel Bilginin Teleolojik Serüveni, *Folklor/Edebiyat*. 24: 24-30.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). Kültürlerin Diyalogu veya Diyalogsuzluğu Bağlamında Halkbilimi Çalışmalarının Yeri ve Önemi, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları* (HÜTAD), Sayı 1, s. 149–164.
- Denктаş, A. (2015). Thomas Kuhn’un Bilim Anlayışı Üzerine, *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1): 25-32.
- Erdener, Y. (1993). “Etnomüzikoloji Nedir?” *Türk Halk Kültürü Araştırmaları*. Ankara, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları. 198: 55-72.
- Feyerabend, P. (1975). *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. New Left Books.
- Gökalp, E. (2014). Kültüre Antropolojik Yaklaşımlar, *Kültür Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gulbenkian Komisyonu (2003). *Sosyal Bilimleri Açın: Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürkan, B. (2023). Cumhuriyetin Modern Bir Müziği Olarak Türk Halk Müziği ve Güzel Sanatlar Sisteminde Konumlanması. *Yedi*. Cumhuriyet Özel Sayısı: 111-123. <https://doi.org/10.17484/yedi.1330479>
- Hanson, N. R. (1958). *Patterns of Discovery: An Inquiry Into the Conceptual Foundations of Science*. Cambridge University Press.
- Honko, L. (2000). *Halk Anlatısı Araştırma Metodları: Bu Metodların Durumu ve Ge-*

leceği, Çev. İ. Gökem. Milli Folklor. 45: 70-87.

- Hsies, A. ve Olley, J. (2025). Critical Exchanges: Globalizing Comparative Musicology? Inter-Asian Perspectives on Global Music History, *Music and Letters*, 106/3: 443–466. <https://doi.org/10.1093/ml/gcaf044>
- Jacoby, N., Marguli, E. H., Clayton, M., Hannon, E., Honing, H., Iversen, J., Klein, T. T., Mehr, S. A., Pearson, L., Peretz, I., Perlman, M., Polak, R., Ravignani, A., Savage, P. E., Steingo, G., Stevens, C. J., Trainor, L., Trehub, S., Veal, M., ve Wald-Fuhrmann, M. (2020). Cross-Cultural Work in Music Cognition: Challenges, Insights, and Recommendations, *Music Perception*, 37(3), 185-195. <https://doi.org/10.1525/mp.2020.37.3.185>
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kuhn, T. S. (2021). *Bilimsel devrimlerin yapısı* (N. Kuyaş, Çev.). Kırmızı Yayınları.
- Koskoff, E. (1987). Response to Rice. *Ethnomusicology*, 31(3): 497-502.
- Lingas, A. (2017). Singing the Lord's song in a foreign land: Teaching Orthodox liturgical music in non-Orthodox contexts. In A. M. Bezzerides & E. H. Prodromou (Edt.), *Eastern Orthodox Christianity and American Higher Education: Theological, Historical, and Contemporary Reflections* (ss. 279–314). University of Notre Dame Press.
- Münisoğlu, H. (2015) "İrk"tan "kültür"e: Antropoloji-folklor etkileşimi: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Örneği. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 55: 127-142. https://doi:10.1501/dtcfder_0000001450
- Oğuz, M. Ö. (2013). Türkiye'de Folklorun İlk Makaleleri, *Milli Folklor*, 99: 5-14.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev. S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları
- Özer, Y. (1997). *Bilim Perspektifinde Müzik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pettan, S. (2017). Negotiating intangible cultural heritage with regard to UNESCO and ICTM in Central and Southeastern Europe [Keynote speech]. 29 Kasım 2017 International Symposium "Negotiating Intangible Cultural Heritage," Osaka, Japan. International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI).
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.
- Stokes, M. (1992). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stock, J. P. J ve Chiener, C. (2008). Fieldwork at Home: European and Asian Perspectives, Barz, G. F. Ve Cooley, T. C. (editör), *Shadows in the Field*: New

Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology, Oxford University Press.

- Titon, J. T. (2020). Alanı Tanımak, Çeviren: Göksal Öztürk, *Etnomüzikoloji Dergisi*. 1(1): 157-175.
- Tunç, E. (2022). Halk Bilimin Epistemolojik Tarihi ve Yakın Dönem Türk Halk Bilimi Çalışmaları Üzerine, *Milli Folklor*, 34(133): 13-28.
- Yıldız, B. (2013). Etnomüzikoloji’de Tarihsel Yaklaşımlar ve Yöntem Tartışmaları: ‘Yeni’ Alan Araştırmaları ve ‘Yeni’ (Etno) Müzikoloji Deneyimleri, *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*, editör Arzu Öztürkmen, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Zengin, E. (2020). Herder’in folklor tanımlamalarında halk kavramının doğası. *Millî Folklor*, 126. 18-26. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/55811/604631>

4. BÖLÜM

TELLİ ÇALGI YAPIMINDA AKUSTİK YAKLAŞIM: ÜÇ AŞAMALI ÜRETİM SÜRECİ

Dr. Öğr. Üyesi Emir DEĞİRMENLİ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitimi Bölümü,
emir.degirmenli@hbv.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-8164-1448>

GİRİŞ

Çalgılar, taşıdıkları kültürel ve sanatsal öğelerin ötesinde, titreşen parçaların ve bunlar arasındaki etkileşimlerin ses üretimini sağladığı fiziksel sistemlerdir. Çalgıları bu yönüyle ele alan bilimsel araştırmaların erken örnekleri arasında Mersenne'in 17. yüzyılda tellerin titreşimlerini deneysel ve nicel olarak incelediği çalışmalar ile Savart'ın 19. yüzyılın başında keman tablasını da kullanarak titreşim aktarımını araştırdığı deneyler yer almaktadır. Bu çalışmalar, çalgıların titreşim ve ses üretimi bakımından yüzyıllara uzanan bir araştırma geçmişi bulunduğunu göstermektedir (Mersenne, 1636; Savart, 1820).

Çalgı yapımı bu açıdan ele alındığında bir yapımcının görevi, çeşitli parçaları belirli ölçülerde kesip birbirine birleştirmenin ötesine geçer. Örneğin telli çalgı yapımcısı, ağacı seçerken, ses tablasını inceltirken, destek çıtalarını biçimlendirirken ve bütün bu parçaları bir araya getirirken çalgının mekanik ve titreşimsel özelliklerini de belirler. Bu tercihler, tel ile çalgı gövdesi arasındaki etkileşimi ve gövdenin çevresindeki havayı nasıl harekete geçireceğini etkiler. Kullanılan malzeme, çalgının geometrisi ve parçalar arasındaki bağlantılar, icra sırasında duyulan sesin oluşumuna birlikte katılır.

Titreşim ve akustik analizlerin yapım sürecinde kullanılmasının çıkış noktası, yapımcının atölyede verdiği kararlar ile çalgının fiziksel davranışı arasında

ilişki kurabilmektir. Örneğin ses tablasının kalınlığında yapılan değişiklikler, tablanın kütlesini ve eğilme rijitliğini eş zamanlı olarak etkileyerek modal frekansların değişmesine neden olur (Roohnia, 2026). Destek çıtalarının boyutları ve yerleri ise tablanın farklı bölgelerinin hareketini ve oluşan titreşim biçimlerini etkiler. Dolayısıyla yapım sırasında alınan kararlar, çalgının fiziksel davranışının oluşmasında doğrudan rol oynar. Aynı çalgı ailesindeki örnekler geometrik açıdan büyük ölçüde benzer olsalar da farklı titreşimsel ve akustik özellikler sergileyebilir. Bu durum, geometrik benzerliğin tek başına akustik benzerlik sağlamadığını; çalgının titreşim davranışının geometri ile malzeme özelliklerinin etkileşimi sonucunda oluştuğunu gösterir (Schleske, 2002).

Bir çalgı yapımcısının temel amacı, müzikal beklentilere karşılık veren, icracının kullanımına uygun ve aynı zamanda yapısal bütünlüğünü koruyabilen bir çalgı üretmektir. Akustik bilgi bu amaç doğrultusunda anlam kazanır. Ölçümün yapım sürecindeki değeri, kaydedilen verilerin veya grafiklerin sayısından çok, bunların üretim kararlarını ne ölçüde aydınlatılabildiğiyle ilgilidir. Bu yaklaşım, çalgı yapımı geleneğinde bulunan deneme-yanılma ve deneyime dayalı değerlendirme süreçlerini daha kontrollü, izlenebilir ve karşılaştırılabilir hâle getirebilir. Bu çalışmada, titreşim ve akustik analizlerin telli çalgı yapımındaki yeri bu çerçevede ele alınmaktadır. Öncelikle geleneksel ustalık bilgisi ile ölçüm yoluyla elde edilen bilgi arasındaki ilişki tartışılmakta; ardından üretim süreci, malzemenin tanınması, yapım sırasında gerçekleştirilen müdahalelerin etkilerinin izlenmesi ve tamamlanmış çalgının titreşimsel ve akustik özelliklerinin müzikal beklentilerle birlikte değerlendirilmesi olmak üzere üç aşamada incelenmektedir.

1. GELENEKSEL USTALIK BİLGİSİ İLE AKUSTİK BİLGİNİN ÇALGI YAPIMINDAKİ YERİ

Çalgı yapımı; titreşim, akustik analiz ve bunlarla ilişkili fiziksel kavramlarla açıklanmaya başlandığında doğal bir soru ortaya çıkar: Günümüzde kullanılan ölçüm ve analiz tekniklerine sahip olmayan geleneksel ustalar, bu çalgıları nasıl ürettiler? Burada birbirinden ayrılması gereken iki durum vardır: Fiziksel bir olguyu kuramsal terimlerle açıklamak ve aynı olgunun sonuçlarını gözlemleyerek çalışabilmek. Bir yapımcı elastisite modülünü hesaplamadan da iki parçanın farklı direnç gösterdiğini hissedebilir. Titreşim modlarını ve mod şekillerini belirlemeden veya ses yayılımı analizleri yapmadan da parçaları belirli biçimlerde tutup vurarak duyduğu sesin değiştiğini fark edebilir. Yapımcı

bu gözlemleri yaptığı müdahaleler ve tamamladığı çalgılarla ilişkilendirebildiği ölçüde kendi çalışma bilgisini geliştirebilir.

Çok bilinen Newton ve elma imgesi, bu ayrımı açıklayan kısa bir benzetme olarak düşünülebilir. Bir cismin yere düştüğünü gözlemek için bu hareketi açıklayan matematiksel bağıntıları bilmek veya ayrıntılı analizler yapmak gerekmez. İlk gözlem bütünüyle deneyime dayanabilir. Bununla birlikte olgunun nicel olarak açıklanması, hareketin hangi koşullarda nasıl gerçekleştiğinin anlaşılmasını sağlar. Böylece sürecin geliştirilmesi, tekrar edilebilmesi ve yeni uygulama olanaklarının oluşturulması için yönetsel bir zemin ortaya çıkar.

Çalgı yapımcısının bir parçayı esnetmesi veya vurarak dinlemesi de gözleme dayalı bir süreçtir. Ancak çalgı yapımı, bir cismin yere düşmesi örneğinden çok daha karmaşık fiziksel ilişkiler ve müzikal değerlendirmeler içerir. Bu sürecin kuramsal olarak açıklanması ve analizlerle desteklenmesi, yapımcının mesleki deneyimini daha yöntemli, izlenebilir ve karşılaştırılabilir hâle getirir. Daha da önemlisi, kişisel deneyime dayalı bilginin kaydedilmesini ve başka yapımcılara veya sonraki kuşaklara daha güçlü biçimde aktarılmasını sağlar.

Deneyimli bir yapımcının gözlemi tek bir duyuşsal izlenimden oluşmaz. Yapımcı, kullanılacak ağaç malzemenin görünüşünü, elde bıraktığı ağırlık hissini, esneme davranışını, işlenme sırasında gösterdiği özellikleri ve vurulduğunda çıkardığı sesi birlikte değerlendirir. Önceki üretimlerinden edindiği deneyimler de bütün bu işaretleri yorumlamasına katkıda bulunur. Aynı işlemlerin farklı malzemeler üzerinde tekrarlanması ve sonuçlarının görülmesi, yapımcıya önemli bir karşılaştırma zemini sağlar.

Bu nedenle ölçüm ve analizle desteklenen yaklaşımın başlangıç noktası, yapımcının atölyede hâlihazırda gerçekleştirdiği gözlem ve duyuşsal değerlendirmeleri terk etmek değildir. İlk adım, bu deneyimsel bilginin ölçüm teknikleri yardımıyla daha ayrıntılı biçimde tanımlanması ve belgelenmesidir. Modern araçların katkısı, yapımcının bütünsel olarak algıladığı titreşimsel tepkinin frekans, sönüm ve mod şekli gibi bileşenler üzerinden incelenebilmesine olanak sağlamasıdır. Örneğin, bir ses tablasına vurulduğunda oluşan titreşim kulakla değerlendirilebildiği gibi, Chladni yöntemiyle mod frekansları ve düğüm çizgileri bakımından da incelenebilir. Bu bilgilerin birlikte değerlendirilmesi, yapımcının gözlemini daha geniş bir fiziksel çerçeveye yerleştirir. Ölçümlerin farklı zamanlarda tekrarlanabilmesi, karşılaştırılabilmesi ve kayıt altına alınabilmesi de deneyimin sürekliliğini güçlendirir.

Diğer bir husus da şudur: Çalgı yapımcısı, elinin ve kulağının verdiği hissiyata dayalı bilgiyi ölçüm sonuçlarıyla birlikte değerlendirdiğinde, gözlemlerini

daha açık ve sınanabilir sorular üzerinden sürdürebilir. Örneğin, bir parçanın elde daha ağır hissedilmesi yoğunluğunun mutlaka daha yüksek olduğu anlamına gelmez; algılanan ağırlık öncelikle parçanın kütlesiyle, yoğunluk ise kütlenin hacme oranıyla ilişkilidir. Bu nedenle farklı boyutlardaki parçalar karşılaştırılırken hacim ve geometrik ölçüler de dikkate alınmalıdır. Benzer biçimde, bir parçanın elle daha kolay veya daha zor esnetilmesi yalnızca malzemenin elastik özelliklerine bağlı değildir; parçanın kalınlığı, diğer boyutları, lif yönü, tutulma ve yüklenme koşulları da gözlenen esnekliği etkiler. Vurarak dinleme sırasında algılanan farklılıklar ise rezonans frekanslarının, titreşim düzeylerinin veya sönüm davranışının değişmesinden kaynaklanabilir. Ölçüm ve analiz, yapımcının duyduğu ve hissettiği bu birleşik sonucu oluşturan etkenlerin göreceli etkilerini ayırt etmesine ve karşılaştırmasına yardımcı olur. Böylece gözlenen farkın malzemeden, geometriden, uygulanan işlemde veya bunların ortak etkisinden kaynaklanıp kaynaklanmadığı daha sistematik biçimde değerlendirilebilir (Jansson, 2002; McIntyre & Woodhouse, 1988).

2. KUMPAS VE CHLADNI DESENLERİ ÜZERİNDEN ÇALGI YAPIM ATÖLYELERİNDE ÖLÇÜM VE KARAR

Geçmişten günümüze gerçekleşen endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, çalgı yapım atölyelerinde kullanılan araçları da değiştirmiştir. Kumpas ve kalınlık ölçer gibi hassas ölçüm araçları zamanla atölye uygulamalarına girmiş ve geometrik ölçümlerin doğal bir parçası hâline gelmiştir. Günümüzde bir ses tablasının kalınlığının, destek kirişlerinin yüksekliğinin veya bir kemanın can direği çapının ölçülerek kaydedilmesi, geleneksel yapım anlayışıyla çelişen bir uygulama olarak görülmez. Aksine bu ölçümler, yapım sürecinin izlenmesine ve gerçekleştirilen değişikliklerin daha sonraki yapısal ve akustik sonuçlarla ilişkilendirilmesine yardımcı olur (Schleske, 2002).

Buna karşın, çalgı parçalarının titreşim davranışını inceleyen Chladni yöntemi, atölyede uygulanabilecek en temel ve erişilebilir titreşim inceleme yöntemlerinden biri olmasına rağmen, kumpas ve kalınlık ölçer gibi geometrik ölçüm araçları kadar standartlaşmamış ve yaygınlaşmamıştır. Kumpas ve kalınlık ölçer, parçaların boyut ve kalınlık gibi geometrik özelliklerine ilişkin sayısal değerler verirken Chladni yöntemi doğal frekansların belirlenmesine ve titreşim sırasında oluşan düğüm çizgilerinin görünür hâle getirilmesine olanak sağlar (Gough, 2007). Bu noktada temel bir soru ortaya çıkmaktadır: Ölçüm araçları

geleneksel üretim sürecinin doğal bir parçası olarak kabul ediliyorsa, titreşim davranışını ortaya koyan Chladni yöntemi neden aynı anlayışla kullanılsın?

Kumpas veya mikrometre, bir bölgenin kalınlığını belirlerken yalnızca mevcut geometrik durum hakkında bilgi verir. Ölçülen kalınlığın yapılmakta olan çalgının amaçlarına uygun olup olmadığına kendiliğinden karar vermez. Malzeme özellikleri, tasarım, yapısal gereklilikler ve yapımcının deneyimi birlikte değerlendirilerek hangi kalınlığın uygun olduğuna yapımcı tarafından karar verilir. Daha hassas bir mikrometre de bu kararı yapımcının yerine vermez; yalnızca mevcut durumun daha ayrıntılı biçimde bilinmesini sağlar.

Chladni yöntemi gibi titreşim ölçümleri ve ses yayınına ilişkin akustik ölçümler de benzer bir işlev üstlenir. Bir rezonans frekansının belirlenmesi veya o frekansta oluşan düğüm deseninin görünür hâle getirilmesi, elde edilen frekansın ya da desenin söz konusu proje için uygun olup olmadığını tek başına açıklamaz. Bu ölçümlerin yorumlanması da tasarım hedefleri, malzeme özellikleri, yapısal gereklilikler ve yapımcının deneyimiyle birlikte gerçekleştirilir.

Bununla birlikte Chladni testi, geometrik ölçümü titreşimsel davranışa doğru genişletir. Örneğin kalınlık komparatörü yalnızca ses tablasının belirli bir noktasındaki kalınlığı gösterirken Chladni testi, kalınlık dağılımı, genel geometri, malzeme özellikleri, kütle ve rijitlik dağılımı ile sınır koşullarının birlikte oluşturduğu titreşimsel sonucu görünür hâle getirir. Bu yöntem söz konusu etkenleri birbirinden bağımsız olarak ölçmez; onların birlikte oluşturduğu sistem davranışı hakkında bilgi sağlar.

Bu yaklaşımda ölçüm sorusu, yapım sürecinde karşılaşılan somut bir sorudan doğar. İki aday ses tablasının davranışını karşılaştırmak isteyen bir yapımcı, parçaların yoğunluklarını ve yönlere bağlı mekanik özelliklerini inceleyebilir. Ses tablasının biçimlendirilmesi sırasında aynı parçanın bir müdahaleden önceki ve sonraki titreşim davranışını ölçerek yapılan işlemin sonucunu izleyebilir. Tamamlanmış bir çalgıda belirli bir ses bölgesine ilişkin sorun araştırılırken eşik (köprü) hareketliliği, ses yayını ve icra kaydının spektrumu birlikte değerlendirilebilir. Bu bilgiler, bir parçanın kalınlığının veya diğer geometrik özelliklerinin ölçülmesi kadar üretim sürecinin parçasıdır ve yapımcının daha bilinçli kararlar vermesine yardımcı olur.

Bu nedenle örnek olarak ele alınan kumpas ve Chladni yöntemi, farklı fiziksel özellikler hakkında bilgi verseler de temelde yapımcının yararlandığı ölçüm araçlarıdır. Kumpasla yapılan ölçümler, geleneksel üretimin bir parçası olarak yapımcının deneyimini ve bilgi birikimini nasıl destekliyorsa, Chladni yöntemi de aynı işlevi üstlenebilir. Bu açıdan titreşim ölçümlerinin kullanılması,

geleneksel yapım anlayışından uzaklaşmayı gerektirmez. Aksine bu ölçümler, kullanmayı tercih eden yapımcıların geleneksel uygulamalarla elde ettikleri sonuçları daha ayrıntılı incelemelerine ve kendi çalışma biçimlerini bu bilgilerle sürdürmelerine yardımcı olabilir. Gözlemlerin ölçülebilir ve karşılaştırılabilir biçimde kaydedilmesi, ustalık bilgisinin daha iyi anlaşılmasına ve başka yapımcılara ya da sonraki kuşaklara aktarılmasına da katkı sağlar.

3. TEL TİTREŞİMİNDEN DUYULAN SESE

Tel, yay veya mızrap aracılığıyla uyarıldığında hareket eder; ancak tek başına çevresindeki havaya genellikle etkili biçimde ses yayamaz. Eşik, tel ile çalgı gövdesi arasındaki mekanik bağlantının önemli bir bölümünü oluşturur. Telin eşiğe uyguladığı değişken kuvvet, ses tablasını ve onunla bağlantılı yapıları harekete geçirir. Gövde yüzeylerinin ve içerideki havanın hareketi, dışarıdaki ses alanının oluşumuna katılır. Burada enerji icracının tel üzerindeki etkisinden gelir; gövdenin görevi bu enerjinin aktarılmasını ve ses olarak yayılmasını biçimlendirmektir (Wright, 1996).

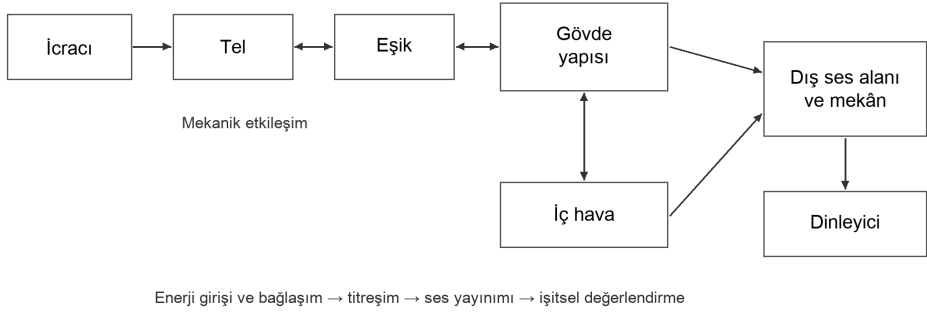
Bu süreç, yalnızca telden başlayıp havada sonlanan tek yönlü bir aktarım değildir. Eşiğin hareketi de telin titreşimini etkiler. Ses tablası, tekne veya arka tabla, yanlıklar, sap ve hava hacmi bağlantıları üzerinden birbirleriyle etkileşir. Özellikle gövde ve hava arasındaki bağlaşım, bazı rezonansların oluşumunda belirleyicidir. Bu nedenle bir parçanın davranışını anlamak gerekli olmakla birlikte, tamamlanmış çalgının davranışını açıklamak için parçalar arasındaki ilişkilerin de dikkate alınması gerekir (McIntyre & Woodhouse, 1978).

Bu ilişkileri düşünmenin temel araçlarından biri titreşim modudur. Belirli koşullar altındaki bir yapının her modu, karakteristik bir uzamsal hareket biçimiyle ilişkilidir. Doğal frekans, bu hareketin hangi frekans çevresinde belirginleştiğini; mod şekli, yapının farklı bölgelerinin göreceli hareketini; modal sönüm ise hareketin zaman içinde nasıl azaldığını açıklar. Yapı uyarıldığında gözlenen hareket, uyarının biçimine bağlı olarak birden fazla modun katkısını içerir. Bir ölçüm noktasında belirgin görünen mod, başka bir noktada daha zayıf gözlenebilir (Değirmenli, 2017b; Jansson, 2002).

Mod şeklinin önemi, aynı frekansın her yapıda aynı hareketi tanımlamamasından kaynaklanır. Bir tablanın bazı bölgeleri birlikte, bazıları ters yönlerde hareket edebilir; düğüm bölgelerinde hareket küçük kalabilir. Eşiğin bu hareket düzeni içindeki yeri, telden gelen uyarının moda katılımını etkiler. Yüzeylerin birbirine göre fazı ve çevredeki havayla etkileşimi de hareketin ne ölçüde ses

yayacağı üzerinde rol oynar. Dolayısıyla yüksek titreşim genliği ile belirli bir dinleme konumunda yüksek ses basıncı arasında her frekansta aynı ilişki beklenmez (Değirmenli, 2018).

Şekil 1, ses oluşumundaki başlıca ilişkileri özetlemektedir. Çift yönlü oklar, tel, eşik, gövde yapısı ve iç hava arasındaki etkileşimi göstermektedir. İcracı sisteme enerji aktarır ve çalgının tepkisini hisseder; dinleyici ise çalgının ve mekânın birlikte oluşturduğu ses alanını duyar. Yapım sürecindeki fiziksel değişiklikler, bu bütün içindeki etkileri üzerinden müzikal anlam kazanır.



Şekil 1. Telli çalgıda ses oluşumunun başlıca ilişkileri. McIntyre ve Woodhouse (1978) temelinde oluşturulmuştur.

4. YAPIM SÜRECİNİN ÜÇ AŞAMADA ELE ALINMASI

Değirmenli'nin (2018) ud örneklemini ayrıntılı olarak ele aldığı ve tanbur ile bağlamayı da incelediği çalışmada önerdiği titreşim ve akustik analizlerle desteklenen yaklaşımdan hareketle, yapım süreci bu bölümde birbirini tamamlayan üç aşamalı bir döngü olarak ele alınmaktadır:

- Malzemenin karakterizasyonu,
- Üretim sırasında yapısal ve titreşimsel kontrol,
- Tamamlanmış çalgının karakterizasyonu ve gerektiğinde ince ayarı.

Her aşama farklı sorulara yanıt verir. İlkinde kullanılacak malzemenin özellikleri tanınır. İkincisinde bu malzemenin belirli bir yapıya dönüşmesi izlenir. Üçüncüsünde parçaların birleşmesiyle oluşan bütün, projenin hedefleriyle karşılaştırılır.

Bu ayırım, atölye çalışmasını birbirinden kopuk üç ölçüm oturumuna böl-

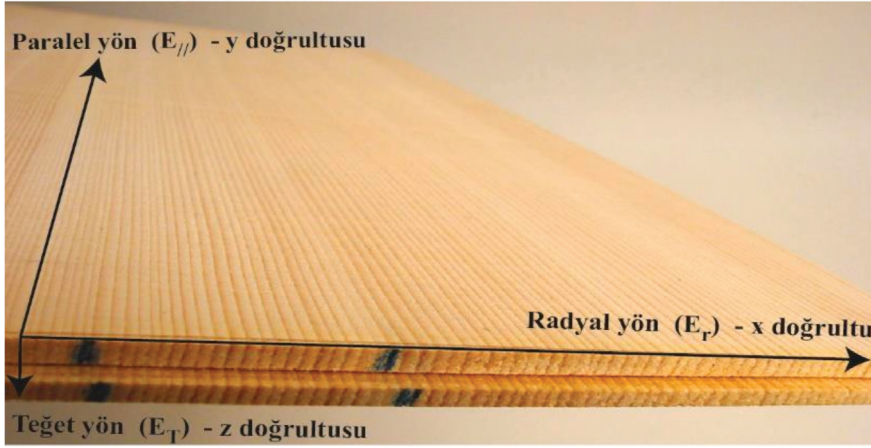
mez. Başlangıçta edinilen bilgi, sonraki kararların dayanağı olur; tamamlanan çalgının sonuçları da ileride yapılacak malzeme seçimlerine ve yapısal tercihlere geri döner. Böylece tek bir çalgının üretim kaydı ile yapımcının yıllar içinde geliştirdiği deneyim arasında bağlantı kurulabilir. Tablo 1, bu üç aşamanın temel sorularını ve karara katkılarını özetlemektedir.

Tablo 1. Üç aşamalı üretim sürecinin temel soruları ve karara katkıları.

Aşama	Temel soru	Karara katkısı
Malzemeyi tanıma	Bu parça hangi fiziksel özelliklere sahip?	Projeye uygun seçim ve başlangıç tasarımı
Yapım sürecini izleme	İşlemden sonra yapı nasıl değişti?	Kütle ve rijitlik dağılımının değerlendirilmesi
Tamamlanmış çalgıyı değerlendirme	Bağlaşmış bütün hedeflere nasıl karşılık veriyor?	Sonuçların belgelenmesi ve gerekirse hedefli ince ayar

5.1. Birinci Aşama: Malzemeyi Tanımak

Ahşap, doğal, heterojen ve yönlere bağlı özellikler gösteren bir malzemedir. Mühendislik incelemelerinde çoğunlukla lif doğrultusu ile radyal ve teğetsel doğrultular (Şekil 2) esas alınarak ortotropik bir malzeme olarak temsil edilir (McIntyre & Woodhouse, 1988; Wegst, 2006). Ancak bu idealize edilmiş temsil, malzemenin her noktasında aynı özelliklerin bulunduğu anlamına gelmez (Roohnia et al., 2011). Aynı türden, hatta aynı ağaç gövdesinden elde edilen parçalar, yoğunluk, lif yönlenmesi, büyüme yapısı ve mekanik özellikler bakımından farklılık gösterebilir (Hutchins, 1981).



Şekil 2. Ses tablasında kullanılmak üzere kesilmiş bir ladin parçasının lif, radyal ve teğetsel doğrultuları (Değirmenli, 2018).

Bu nedenle yapımcının daha önce kullandığı bir parçayla özellikleri bütünüyle aynı olan başka bir parçaya ulaşması beklenemez. Benzer geometrik ölçülerin uygulanması da aynı titreşimsel ve akustik sonucun elde edileceğini garanti etmez. Her yeni üretim, kullanılan ahşabın kendine özgü özellikleri dikkate alınarak değerlendirilmelidir.

Bu durum, malzemeyi tanıma aşamasında birbiriyle ilişkili iki temel soruyu ortaya çıkarır. Birincisi, eldeki parçanın özelliklerinin projenin tasarımını ve yapım sırasında alınacak kararları nasıl yönlendireceğidir. Yapımcı, daha önce başarılı sonuç aldığı ölçüleri başka bir parçaya uyguladığında aynı fiziksel davranışı elde edemeyebilir. Bu nedenle malzemenin tanınması, önceki deneyimin yeni parçanın özellikleriyle birlikte değerlendirilmesine ve gerektiğinde yapım kararlarının buna göre geliştirilmesine yardımcı olur.

İkinci soru ise farklı özellikler gösteren aday parçalar arasından hangisinin belirli bir projenin amaçlarına daha uygun olduğudur. Çalgının kim tarafından, hangi müzikal bağlamda ve nasıl bir icra yaklaşımıyla kullanılacağı; beklenen ses karakteri, tepki ve yapısal dayanıklılık, bu seçimin çerçevesini oluşturur. Malzeme özelliklerine ilişkin ölçümler, bu hedefler doğrultusunda yorumlandığında seçim sürecine katkı sağlar. Dolayısıyla malzemeyi tanımak, hem eldeki parçayla nasıl çalışılabileceğini değerlendirmeyi hem de yapılması amaçlanan çalgı için uygun parçayı seçmeyi kapsar. Malzeme ile proje arasındaki ilişki, seçim aşamasında başlayıp yapım boyunca devam eder.

Bu bilgilerin kaydedilmesi, malzemeye ilişkin deneyimin zaman içinde ye-

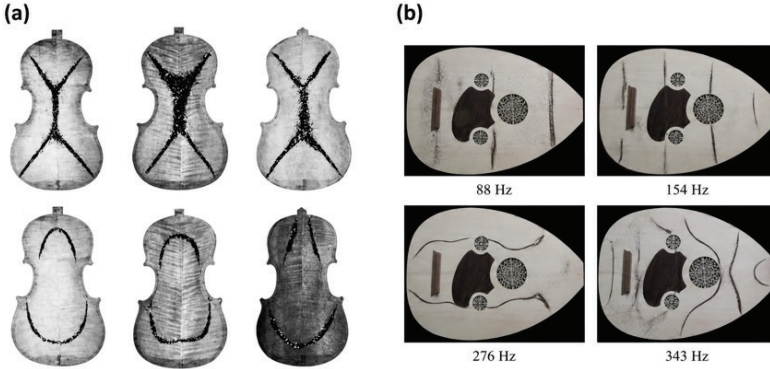
niden kullanılmasını sağlar. Yapımcı, bugün elinde bulunan bir parçayı yıllar önce kullandığı bir parçayla yalnızca hafızasına dayanarak karşılaştırmak yerine, kayıtlı özellikler üzerinden değerlendirebilir. Malzemenin kimliği, ölçüm koşulları ve elde edilen veriler, yapım sırasında gerçekleştirilen işlemler ve tamamlanmış çalgının değerlendirmesiyle ilişkilendirildiğinde sonraki üretimlere başvurulabilecek bir bilgi birikimi oluşur.

5.2. İkinci Aşama: Yapım Sırasında Yapısal ve Titreşimsel Kontrol

Özellikleri tanınan malzeme, yapım sürecinde kalınlığı, dış sınırları, eğriliği ve bağlantıları belirlenen bir parçaya dönüşür. Ses deliklerinin açılması, destek çıtalarının yapılandırılması ve biçimlendirilmesi gibi işlemler de bu dönüşümün aşamalarıdır. Aynı geometrik planın farklı ahşap parçalara uygulanması, aynı mekanik davranışı zorunlu olarak oluşturmaz. Bu nedenle malzeme aşamasında edinilen bilgi, yapım sırasında alınan kararlarla birlikte değerlendirilmelidir.

Örneğin ses tablasının bir bölgesinden malzeme alınması, parçanın hem kütlesini hem de yerel eğilme rijitliğini değiştirir. İşlemin titreşimsel etkisi yalnızca kaldırılan malzemenin miktarına değil, müdahale edilen bölgenin ilgili mod sırasında gösterdiği hareket ve şekil değiştirme düzeyine de bağlıdır. Bu nedenle aynı miktarda malzemenin farklı bölgelerden kaldırılması, doğal frekanslar ve mod şekilleri üzerinde farklı sonuçlar doğurabilir. Yapım sürecinde izlenmesi gereken yalnızca parçanın hafiflemesi değil, kütle ve rijitlik dağılımlarının birlikte nasıl değiştiğidir (Hutchins, 1981; Jansson, 2002; Roohnia, 2026). Buradaki rijitlik parçanın uygulanan kuvvet karşısında şekil değiştirmeye gösterdiği mekanik dirençtir. Bu direnç, malzemenin elastik özelliklerinin yanı sıra tablanın kalınlığı ve destek çıtalarının geometrisiyle de değişir.

Yapımcının parçayı esnetmesi, vurarak dinlemesi, bir müdahalede bulunması ve yeniden değerlendirmesi, üretim sırasında değişimi izleyen bir çalışma döngüsüdür. Hutchins'in (1981) keman tablaları üzerine çalışması, geleneksel esnetme uygulamaları ile tablaların titreşim davranışları arasındaki ilişkiyi ele alır. Bu örneğin önemi, yapımcının elinde hissettiği mekanik direnç ile ölçülebilir titreşim özelliklerinin ortak fiziksel dayanaklarını göstermesidir. Keman kapakları ile ud ses tablasından seçilmiş Chladni desenleri Şekil 3'te gösterilmiştir.



Şekil 3. Serbest çalgı tablalarında Chladni desenleri: (a) keman tablaları (Hutchins, 1981); (b) ud ses tablasında seçilmiş titreşim biçimleri (Değirmenli, 2014).

Vurarak dinleme, ses kaydı ve Chladni desenleri gibi yöntemler, yapılan müdahalelerin etkilerini farklı yönleriyle izlemeye yardımcı olur. Değirmenli'nin (2017a) serbest ladin tabla üzerindeki çalışmasında Chladni desenleri, titreşim yanıtları, sayısal model ve ses kaydı analizleri birlikte değerlendirilmiştir. Yapım açısından bu yaklaşımın katkısı, duyulan veya hissedilen değişimin daha ayrıntılı incelenebilmesi ve müdahale öncesindeki durumla karşılaştırılabilmesidir. Karşılaştırmanın anlamlı olması için parçanın hangi yapım aşamasında bulunduğu ve gözlem koşulları da kaydedilmelidir. Karşılaştırılan ölçümlerde nem koşulları, parçanın tutulma veya desteklenme biçimi, uyarma ve ölçüm konumları mümkün olduğunca aynı tutulmalıdır; bu koşullardaki farklılıklar, gözlenen değişimin yalnızca müdahaleye bağlanmasını güçleştirir.

Serbest tablanın davranışı, tamamlanmış çalgının davranışını tek başına temsil etmez. Tablanın gövdeye bağlanması, destek çitaları, eşik ve diğer elemanların eklenmesi parçanın titreşim koşullarını değiştirir. Bu nedenle serbest tabla üzerinde yapılan değerlendirmeler, öncelikle üretim sırasındaki yapısal değişimlerin izlenmesine hizmet eder. Yapımcı bu kayıtlar aracılığıyla hangi işlemin nasıl bir değişim oluşturduğunu inceleyebilir ve aynı çalgının farklı üretim aşamalarını karşılaştırabilir (Schleske, 1996).

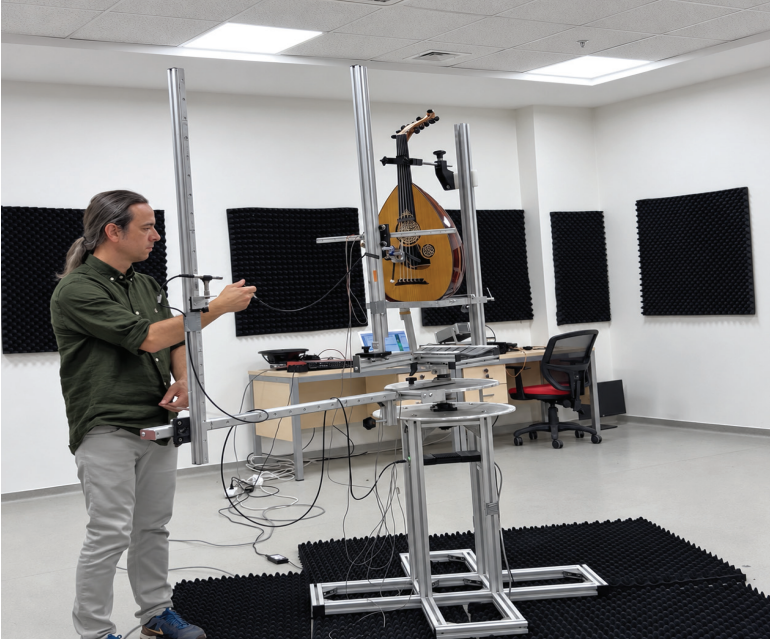
5.3. Üçüncü Aşama: Tamamlanmış Çalgının Değerlendirilmesi

Parçalar bir araya getirildiğinde ses tablası, gövde, eşik, sap ve iç hava hacmi birbirleriyle etkileşen bir sistem oluşturur. Ortaya çıkan doğal frekanslar, titreşim biçimleri ve sönüm davranışı bu bütünün özellikleridir; serbest parçaların özelliklerinin basit bir toplamı değildir. Bu nedenle tamamlanmış çalgının titreşimsel, akustik ve müzikal açıdan yeniden değerlendirilmesi, yapım sürecinin doğal bir aşamasıdır.

Bütünün farklı davranması, önceki aşamalarda malzemeyi tanımanın ve parçaları izlemenin değerini ortadan kaldırmaz. Bu aşamaların amacı, tamamlanmış çalgının bütün özelliklerini eksiksiz tahmin etmekten çok, yapım kararlarını bilgiye dayandırmak ve ortaya çıkan sonucu üretim geçmişiyle ilişkilendirmektir. Başlangıç malzemesinin özellikleri, uygulanan işlemler ve gözlenen değişimler birlikte kaydedildiğinde yapımcı, tamamlanan çalgıyı nasıl oluştuğu bilinen bir yapı olarak değerlendirebilir.

Çalgı hedeflenen tepkiyi vermediğinde bu kayıtlar, olası nedenlerin araştırılmasına ve benzer projelerle karşılaştırma yapılmasına yardımcı olur. Böylece son aşamada gerekli görülen müdahalelerin daha bilinçli ve kontrollü biçimde planlanması için bir dayanak oluşur.

Tamamlanmış çalgının değerlendirilmesinde yapının nasıl titreştiği, bu hareketin çevreye nasıl ses yaydığı ve oluşan sesin icra sırasında nasıl ortaya çıktığı birlikte ele alınmalıdır. Bu sorular birbiriyle ilişkili olmakla birlikte aynı bilgiyi vermez. Titreşim ölçümleri yapısal davranışı, akustik ölçümler ses yayılımını, icra kayıtları ise çalgının çalınma koşulları içindeki ses özelliklerini incelemeye yardımcı olur. Ud üzerinde laboratuvar koşullarında gerçekleştirilen bir ölçüm uygulaması Şekil 4'te gösterilmiştir. Atölyelerde kullanılabilecek daha erişilebilir yöntemlere ise mikrofonla kaydedilen vurma seslerinin spektrum analizi örnek verilebilir. Değirmenli'nin (2017a) serbest ladin tabla üzerinde yaptığı karşılaştırmada, bu yöntemle gözlenen modal frekansların frekans tepki fonksiyonu (FRF) ölçümleriyle uyumlu olduğu, ancak ses spektrumlarının genliklerinin uyarma biçiminden etkilendiği gösterilmiştir.



Şekil 4. Ud üzerinde titreşim ve akustik ölçümler için kullanılan deney düzeneği. (AHBV Üniversitesi TMDK Çalgı Akustik Laboratuvarı - Yazarın çalışma arşivi).

Tamamlanmış çalgıda ince ayar gereksinimi duyulduğunda, öncelikle hedeflenen davranıştan hangi yönde uzaklaşıldığı belirlenmelidir. Belirli bir ses bölgesinin zayıf kalması, düzensiz tepki veya istenmeyen sönme davranışı farklı sorunlardır. Dinleme ve icra sırasında ortaya çıkan gözlemler, ilgili fiziksel veriler ve üretim kayıtlarıyla birlikte değerlendirilerek müdahalenin gerekçesi oluşturulur.

İnce ayar, mevcut durumu değerlendirme, gerekçeli ve sınırlı bir müdahalede bulunma, ardından sonucu yeniden inceleme süreci olarak ele alınabilir. Müdahalenin yeri ve kapsamı, gözlenen sorunla ilişkili olmalıdır. Değişiklik sonrasında hedeflenen özelliklerle birlikte çalgının genel ses dengesi, icra tepkisi ve yapısal bütünlüğü de değerlendirilir.

Müdahale olanakları, çalgının yapısına ve ilgili bölgeye erişim koşullarına bağlıdır. Yapımcı, hangi değişikliğin uygulanabilir olduğunu ve diğer özellikleri nasıl etkileyebileceğini kendi projesi içinde değerlendirmelidir. Bu nedenle ince ayar, belirli bir çalgının gereksinimlerine göre yürütülen, yapılan değişikliklerin ve sonuçlarının birlikte izlendiği bir karar sürecidir.

Tamamlanmış bir çalgının açılması, tablasında değişiklik yapılması ve

yeniden birleştirilmesi, bu aşamada ele alınabilecek müdahalelerden biridir. Hutchins, Hopping ve Saunders (1960), keman, viyola ve çelloları kapsayan çalışmalarında çalgıları önce birleştirerek ölçmüş ve icracılar aracılığıyla değerlendirmiş; ardından kalın bırakılan plakayı inceltmek üzere çalgıyı açmış, yeniden birleştirmiş ve aynı değerlendirmeleri tekrarlamıştır. Bazı çalgılarda bu süreç üç veya dört kez yinelenmiştir. Bu örnek, tamamlanmış çalgıya yapılan bir müdahale sonrasındaki durumun yeniden ölçülebileceğini ve önceki durumla karşılaştırılabileceğini göstermektedir. Bunun yanında, ses deliği gövdenin iç kısmına yeterli erişim sağlayan gitar ve ud gibi çalgılarda, ses tablasının iç yüzeyi veya destek çıtaları üzerinde sınırlı ayarlamalar çalgı bütünüyle açılmadan da gerçekleştirilebilir. Bu tür müdahalelerin etkisi de işlem öncesi ve sonrasında yapılacak ölçümlerle değerlendirilebilir.

6. ATÖLYEDE ÖLÇÜM, ALGISAL GERİ BİLDİRİM VE DÖNGÜSEL DEĞERLENDİRME

Çalgı yapımında ölçüm ve değerlendirme, üretimin sonunda tamamlanan tek seferlik işlemler olarak düşünülmemelidir. Her değerlendirme, sonraki kararın dayanağını oluşturur. Böylece ölçüm, algısal geri bildirim ve yapısal müdahale arasında tekrarlanan bir çalışma döngüsü kurulur. Tamamlanmış çalgıdan edinilen bilgi, sonraki çalgıların malzeme seçimine ve tasarımına da katılarak üretimin üç aşamasını birbirine bağlar.

Değirmenli (2018) tarafından önerilen yaklaşım, çalgının tasarım özellikleri, titreşim davranışı, ses yayını ve algılanan ses özellikleri arasındaki ilişkilerin birlikte değerlendirilmesine dayanır. Bu bölümde bu ilişkilerin geri bildirimle yeniden ele alınması, yapım kararlarının sonuçlara göre geliştirilmesine olanak sağlar. Atölye açısından bu yaklaşım, ölçülen fiziksel değişimin duyulan ve icra sırasında hissedilen karşılığıyla birlikte incelenmesi anlamına gelir. Amaç, bir grafiği tek başına hedef kabul etmek yerine, elde edilen bilgiyi çalgı için belirlenen müzikal beklentiler doğrultusunda kullanmaktır. Bu değerlendirme döngüsü Şekil 5'te özetlenmiştir.



Şekil 5. Titreşim ve akustik analizlerle desteklenen çalgı yapımında üç aşamalı döngü.

SONUÇ

Titreşim ve akustik analizlerin çalgı yapımında kullanılması, yapımcının gözlem, dokunma, esnetme, vurma, dinleme ve karşılaştırma süreçlerini daha açık biçimde ilişkilendirmeyi amaçlar. Malzeme aşamasında parçanın fiziksel özellikleri tanınır. Yapım sırasında kütle ve rijitlik dağılımının gelişimi izlenir. Tamamlanan çalgıda ise bağlanmış bütünün titreşimsel, akustik ve müzikal davranışı yeniden değerlendirilir. Gerektiğinde yapılan ince ayar, bu bilgi birikimi içinde gerekçelendirilir ve sonucu yeniden gözlenir.

Bu yaklaşımın kalıcı katkılarından biri, deneyimin yalnızca o anda verilen kararda kalmamasıdır. Malzemeden bitmiş çalgıya uzanan kayıt, yıllar sonra yeniden incelenebilir. Aynı yapımcının farklı projeleri arasında karşılaştırmalar yapılabilir; duyuşal izlenimler ölçülen özelliklerle ilişkilendirilebilir. Böylece her çalgı, hem kendi amacı bakımından değerlendirilen bir ürün hem de yapımcının sonraki kararlarına bilgi sağlayan bir çalışma hâline gelir.

Ölçüm ustalığın yerine geçmez. Yapımcının görebildiği, duyabildiği ve hatırlayabildiği şeyleri genişletir. Hedefi belirlemek, farklı gereklilikler arasında karar vermek ve eldeki malzemeyi uygun bir yapıya dönüştürmek yine yapım pratiğinin içindedir. Ölçüm, bu kararların daha fazla bilgiyle verilmesine ve sonuçlarının izlenmesine yardımcı olur.

Bu bölümde neden ölçüm yapılacağı ve elde edilen bilginin yapım sürecinin neresinde kullanılacağı ele alınmıştır. Bu çerçevenin atölye uygulamasına

taşınması, malzeme, titreşim ve ses ölçümlerinin makul ekipmanla nasıl güvenilir ve tekrarlanabilir biçimde gerçekleştirilebileceğinin belirlenmesini gerektirir. Böylece burada kurulan kavramsal yaklaşım, ölçüm düzenlerinin seçimine ve uygulanmasına bir dayanak sağlar.

KAYNAKÇA

- Değirmenli, E. (2014). *Akustik ölçüm teknikleri kullanılarak üretilen ud ses tablasının titreşim özelliklerinin kontrolü üzerine yeni bir yöntem önerisi* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Değirmenli, E. (2017a). “Telli çalgı yapımında kullanılan titreşim ölçüm tekniklerinin deneysel analizi”. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(3), 1687–1707. <https://dergi-park.org.tr/tr/pub/rastmd/issue/36964/466608> adresinden erişilmiştir.
- Değirmenli, E. (2017b). “Türk müziği telli çalgılarının akustik analizlerinde kullanılan yöntemler”. *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi Part C: Tasarım ve Teknoloji*, 5(2), 23–35.
- Değirmenli, E. (2018). *Türk müziği çalgılarından ‘ud’da ses oluşumunun incelenmesi ve telli çalgıların ses karakteri açısından tasarımlarının belirlenmesine dair yöntem önerisi* (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Gough, C. (2007). “The violin: Chladni patterns, plates, shells and sounds”. *The European Physical Journal Special Topics*, 145(1), 77–101. doi:10.1140/epjst/e2007-00149-0
- Hutchins, C. M. (1981). “The acoustics of violin plates”. *Scientific American*, 245(4), 170–186. doi:10.1038/scientificamerican1081-170
- Hutchins, C. M., Hopping, A. S., & Saunders, F. A. (1960). “Subharmonics and plate tap tones in violin acoustics”. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 32(11), 1443–1449. doi:10.1121/1.1907934
- Jansson, E. V. (2002). *Acoustics for violin and guitar makers* (4th ed., chap. 5). <https://www.speech.kth.se/music/acvigit4/part5.pdf> adresinden erişilmiştir.
- McIntyre, M. E., & Woodhouse, J. (1978). “The acoustics of stringed musical instruments”. *Interdisciplinary Science Reviews*, 3(2), 157–173. doi:10.1179/030801878791926128
- McIntyre, M. E., & Woodhouse, J. (1988). “On measuring the elastic and damping constants of orthotropic sheet materials”. *Acta Metallurgica*, 36(6), 1397–1416. doi:10.1016/0001-6160(88)90209-X

- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (Tome I). Paris, France: Sébastien Cramoisy.
- Roohnia, M. (2026). “Localized mass and stiffness effects on beam natural frequencies and modal node-antinode analysis”. *Mechanical Systems and Signal Processing*, 257, 114552. doi:10.1016/j.ymssp.2026.114552
- Roohnia, M., Hossein, M.-A., Alavi-Tabar, S.-E., Tajdini, A., Jahan-Latibari, A., & Manouchehri, N. (2011). “Acoustic properties in Arizona cypress logs: A tool to select wood for sounding board”. *BioResources*, 6(1), 386–399.
- Savart, F. (1820). “Mémoire sur la communication des mouvemens vibratoires entre les corps solides”. *Annales de chimie et de physique* (2e série), 14, 113–172.
- Schleske, M. (1996). “Eigenmodes of vibration in the working process of a violin”. *Catgut Acoustical Society Journal* (Series II), 3(1), 2–8.
- Schleske, M. (2002). “Empirical tools in contemporary violin making: Part I. Analysis of design, materials, varnish, and normal modes”. *Catgut Acoustical Society Journal* (Series II), 4(5), 50–64.
- Wegst, U. G. K. (2006). “Wood for sound”. *American Journal of Botany*, 93(10), 1439–1448. doi:10.3732/ajb.93.10.1439
- Wright, H. (1996). *The acoustics and psychoacoustics of the guitar* (Doctoral thesis). University of Wales, College of Cardiff, Cardiff, United Kingdom.

5. BÖLÜM

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE GELENEĞİN AKTARIMI BAĞLAMINDA ORDU'DA BİR MEKÂN: ŞENER GÖK KÜLTÜR SANAT EVİ

Dr. Öğr. Üyesi Ercan DURMAZ

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Türk Müziği Bölümü

ercandurmaz@odu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-5964-7990>

GİRİŞ

Türk halk müziği yüzyıllar boyunca sözlü kültür ortamında şekillenmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılacak günümüze kadar ulaşmış köklü bir geleneğe sahiptir. Bu gelenek topluma dair kültürel değerleri içerisinde yaşatmış ve muhafaza etmiştir. Kültür, “tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Sosyokültürel eylemlerin gerçekleştiği yerler sosyolojik ve etnoğrafik bakış açısına göre mekânlardır (Akyurt, 2025, s. 15). Türk Dil Kurumu’na göre “bulunulan yer” (t.y.) anlamına gelen mekân, Türk halk müziği geleneği açısından bakıldığında geleneğin yaşatıldığı, kültürel paylaşım ve etkileşimin yapıldığı yerdir. Bu tanımlamaya paralel olarak Ersoy (2021, s. 343), mekânı “kimi kültürel pratiklerin gerçekleştirildiği, makro ve/veya mikro düzeyde belirginleşen ve kültürel sınırlara haiz bir yer” olarak açıklamakla birlikte, mekân ve kültür arasında iç-içe geçmiş, karşılıklı ve bağımlı bir ilişki olduğunu ifade etmektedir (s. 320).

Türk halk müziği geleneğinin köylerde yaşatılması, geleneğin kendi içeri-

sinde korunmasını sağlamış ve bu doğrultuda müzikal üretimler mümkün olduğunca bozulmadan nesilden nesile aktarılabilmiştir. Bu duruma Bela Bartok'un (1991, s. 244) yaptığı derlemeleri anlatırken seksen kilometre kare kadar genişliğindeki bir bölgede kaydettiği doksan ezgiden yirmi kadarının özgül bir ezgi tipi olduğunu ve bu ezgilerin eski Macar halk ezgilerine benzediğini belirtmesi örnek olarak gösterilebilir.

Son yıllarda geleneğin aktarım sürecinde “modernleşme, kentleşme, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, küreselleşme ve bunlara bağlı olarak yaşam tarzlarının değişmesi sonucu geleneği etkileyen birtakım kültürel etkenler ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla geleneksel bilgi ve uygulamalar mekâna, zamana, şartlara, bağlama ve kuşaklara göre değişiklikler göstermekte; ihtiyaçlara göre yeniden düzenlenmektedir” (Tekin, 2021, s. 72). Bu noktada sürecin getirdiği olumsuz etkiler, “geleneksel folklor değerlerini yaratan ortamın köyden kente kaymasıyla, kentte sentezlere dayalı yeni bir halk müziği türü ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Bunu özellikle büyük kentlerin belirli kesimlerinde somut olarak yaşamak mümkündür” (Gedikli, 1992, s. 339). Köyden kente göç eden bireyler hem farklı kültürel yapılarla hem de alışılmışın dışında farklı mekânlarla karşılaşmakta ve çoğunlukla kendilerine hitap edecek mekânları bulamamaktadırlar. Bunun sonucunda kültürlenme yoluyla ya mevcut yapıya uyum sağlamakta ya da kendi kültürel durumlarını karşılaştıkları yapıya uyarlamaktadırlar. Bu noktada Oğuz'a (2014, s. 26-27) göre “kırsal alandan kentsel alana göç edenlerin kırsaldaki kimi bilgi, birikim ve kültürel kimliklerini oluşturan uygulamaları yeni yaşam alanlarında çeşitli nedenlerle sürdürememeleri (...) sonucunda kültür kaybı ortaya çıkmaktadır”. Kent yaşamında geleneğin mümkün olduğunca dönüşmeden olduğu gibi korunabilmesi ancak bu amaca uygun mekânların oluşturulması ile mümkün olabilmektedir.

Teknolojik yenilikler mekân algısında bazı yeni yaklaşımları da ortaya çıkarmıştır. Uluslararası ölçekte hizmet veren Web tabanlı uygulamalar sayesinde bazı sanal platformların mekân olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu mekânlar; geleneksel yapının, özüne/kökenine uyum sağlama ihtiyacını fiziksel değil, sanal bir düzlemde karşıladığı platformlardır. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse Sezgin (2023) çalışmasında, “Türk halk müziği geleneğinde önemli yeri olan halk aşıklarının; saz çalmak, türkü söylemek, hikâye anlatmak gibi geleneğin gerekliliklerini yerine getirdikleri mekânlar olan Kahvehanelerin dijital kültür ortamlarından olumlu ya da olumsuz yönden etkilendiklerini, ayrıca fiziki bir mekân olan kahvehanelerin yerine aynı isimde sosyal medyada “Aşıklar kahvesi” grubunun kurulduğunu ve geleneğin sanal mekânlarda yaşatılmaya çalışıldığını belirtmektedir.

Günümüzde geleneksel kültürün korunmaya çalışıldığı mekânları bulmak zordur. Bu yüzden Türk halk müziğinin geleneksel yapısı birçok farklı tarzdan olumsuz anlamda etkilenmiş ve etkilenmeye de devam etmektedir. Türk halk müziği geleneği açısından bakıldığında devlet eliyle kurulmuş üniversitelerdeki müzik bölümleri, belediye konservatuarları ve halk eğitim merkezleri gibi yapılar her ilde olmasa da bulundukları illerde geleneksel yapının korunmasına katkı sağlamaktadırlar. Bunun yanı sıra Türk halk müziğine gönül vermiş, adeta geleneğin kentteki temsilcisi olmuş insanların özverili çalışmaları ve oluşturdukları özel mekânlar sayesinde de geleneğin korunması ve yaşatılması sağlanmaktadır. Ordu ili kent merkezinde Şener Gök tarafından kurulan ve hiçbir maddi beklenti olmadan tamamen gönüllülük esasına dayanan bir hizmet anlayışı ile insanları bir araya getiren “Şener Gök Kültür Sanat Evi” de bu hizmetin gerçekleştirildiği mekânlardan biridir. Kent kültürünün karmaşasında insanlar bilinçsiz bir şekilde kültürlenirken geleneğin korunmaya çalışıldığı bu mekânlara yönlendirilmeleri şüphesiz geleneği yaşatan ve sahip çıkan insanların sayısının artması bakımından önemlidir. Ayrıca bu mekânları ön plana çıkaracak akademik çalışmaların yapılması da önemli bir hizmet olacaktır. Buradan hareketle bu çalışmaya Şener Gök Kültür Sanat Evi’nin faaliyetleri konu edilmiş ve çalışmanın sorusu “Şener Gök Kültür Sanat Evi’nin kent ortamında Türk halk müziği geleneğinin aktarımı ve korunması anlamında katkıları nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

1.1. Amaç

Çalışmanın amacı Şener Gök’ün kurduğu Şener Gök Kültür Sanat Evi’nin, Türk halk müziği geleneğinin yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarımı bağlamında alana yaptığı katkıların tespit edilmesidir.

1.2. Yöntem

Bu araştırma, nitel özellikte bir durum çalışmasıdır. Creswell’e (2013, s. 97–98) göre durum çalışması araştırmacının sınırları belirlenmiş tekil ya da birden fazla durumu kendi doğal bağlamında ele alarak, farklı veri kaynakları (görüşme, gözlem, doküman ve görsel materyaller) aracılığıyla derinlemesine incelediği bir araştırma yaklaşımıdır. Araştırmada, doküman incelemesi modeli kullanılarak, yazılı ve görsel materyaller incelenmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2021, s. 189). Doküman analizinin

de yazılı kaynakların yanı sıra; film, video ve fotoğraf gibi görsel malzemeler de kullanılabilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2013, s. 219).

Ordu'da Türk halk müziği denildiğinde akla gelen önemli isimlerden olan Şener Gök yaptığı gönüllü hizmet ile Şener Gök Kültür Sanat Evi'ni kurmuş ve orada oluşturduğu meşk ortamları ile Ordu müzik geleneğine önemli katkılar sunmuştur. Bu mekânın alana katkılarının belirlenebilmesi için veri toplamak amacıyla öncelikle literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması, “araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olur” (Karasar, 1994, s. 183). Daha sonra Şener Gök ve Şener Gök Kültür Sanat Evi'nde meşklere katılan katılımcılarla yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu teknik, yapılandırılmış görüşmeden daha esnek bir yaklaşımdır. Burada araştırmacı, önceden belirlediği soruları içeren bir görüşme formu hazırlar; ancak görüşmenin gidişatına göre yeni veya daha ayrıntılı sorular sorarak süreci yönlendirebilir. Bu tür görüşmeler, belirlenen soru dizisi ve verilen yanıtlar üzerinden yapılır. Amaç, katılımcıların verdikleri cevaplar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları inceleyip karşılaştırmalar yapmaktır (Bedir Erişti vd., 2013; Yıldırım & Şimşek, 2006).

Literatür taraması ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile toplanan veriler betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiştir. Betimsel analizde elde edilen veriler, önce sistematik açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır (Yıldırım, Şimşek, 2013, s. 256).

Araştırmada yer alan türkülerin TRT repertuar sıralarına dair bilgiler ve mekâna dair fotoğraflar Şener Gök'ün kişisel arşivinden alınmıştır.

2. ŞENER GÖK KÜLTÜR SANAT EVİ VE TÜRK HALK MÜZİĞİ GELENEĞİNİN AKTARIMINA KATKILARI

2.1. Şener Gök'ün hayatı

1954 yılında Ordu'nun Altınordu ilçesine bağlı Uzunmusa Köyü'nde dünyaya gelen Şener Gök, evli ve iki çocuk babasıdır. İlkokul çağlarında öğretmenlerinin teşvikiyle müziğe olan yeteneği fark edilen Gök'ün, sanatsal kimliğinin şekillenmesinde doğup büyüdüğü Uzunmusa Köyü'nün sunduğu zengin müzikal atmosfer etkileyici olmuştur. Köyünde bağlama, klarnet, kemençe ve davul çalan mahalli müzisyenlerin bulunması, müziği yaşayarak ve gözlemle-

yerek öğrenmesine imkân sağlamıştır. Amcası Hacı Mehmet Gök'ün bağlama icracılığı, dayısı Enver Gürel ile annesinin ses icrasına olan yatkınlığı ve şu an Türkiye Radyo Televizyon Kurumundan (TRT) emekli olan kardeşi ses sanatçısı Coşkun Gök'ün yer aldığı çekirdek aile ortamı kendisi için doğal bir müzik okulu işlevi görmüştür. O dönemlerde pilli radyodan türküler dinleyen Gök, türkülerini bu sayede daha çok sevdiğini belirtmektedir.

Sistemli bir kurs imkânının bulunmadığı dönemde yetişen Gök, çalgı icrasını kendi çabasıyla geliştirmiştir. Öğretmen Okulu (Öğretmen Lisesi) yıllarında önce flüt ve mandolin çalmayı öğrenmiş, ardından mandolinden bağlamaya geçiş yapmıştır. Şehir merkezinde ortaokul ve lise eğitimi aldığı yıllarda İhsan Gürdal, Cengiz Dilaver ve terzi İbrahim Ömür gibi yerel icracıları kendisine örnek alarak müzikal yetkinliğini artırmıştır. Telli ve üflemleri çalgılardaki ustalığını zamanla genişletmiş, bağlamanın yanı sıra ud, cümbüş ve ritim çalgıları icrasına yönelmiş, flüt altyapısının sağladığı imkânla da klarnet çalmayı öğrenmiştir. Özellikle yöre ezgilerini sesi ile ustalıkla seslendirebilen Gök zamanla çok yönlü bir müzisyen kimliği kazanmıştır.



Fotoğraf 1. Şener Gök

1985 yılında TRT sınavlarını kazanarak radyo programları ve ses bantları yapma hakkı elde etmiş ve o dönem yapılan bant kayıtları bugün bile kendisinin tabiri ile seyrekte olsa yayınlanmaktadır. Ordu yöresine ait otantik türkü ve oyun havalarının derlenmesi çalışmalarında da doğrudan yer alan Gök, bölge kültürüne önemli katkılar sağlamıştır. Aşağıdaki tabloda Gök'ün TRT repertuarında derlemeci ve kaynak kişi olarak yer aldığı türkülere dair bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 1. Şener Gök'ün THM Repertuvarına Katkıları (Repertikül, t.y.)

Türkü Adı	Rep. No	Yöre	Kaynak Kişi	Derleyen
Boz Tepenin Başında Yar Oturmuş Saz Çalar	4915	Ordu		Şener GÖK
Yavad'ı'dan Çıktım Yıldız Piyade	6178	Ordu	Şener GÖK	
Hazan Vakti	6179	Ordu	Şener GÖK	
Yaylanın Çimenine	6180	Ordu	Şener GÖK	
Şu Almu'nun Köprüsü	6181	Ordu	Şener GÖK Şükrü YAMAN İsmail KAYA	
Kar Yağar Boran Boran	6182	Ordu	Şener GÖK	
Şu Akkuşun Gürgenleri	6183	Ordu	Şener GÖK	
Cafer'im Cafer'im	6184	Ordu	Şener GÖK	
Ömer Bey	6185	Ordu	Şener GÖK	
İşte Geldim Kapınıza (Ramazan Türküsü)	-	Ordu	Şener GÖK	
Bilal'in Ağıdı	-	Ordu	Şener GÖK	

Aşağıdaki tabloda ise TRT Repertuarında yer almayan ve Gök'ün; derleyen, notaya alan ve besteci olarak yer aldığı türkülere dair bilgilere yer verilmiştir (Repertikül, t.y.). Tabloda yer alan repertuar numaraları www.reperttükül.com sitesinde siteye özgü oluşturulmuş numaralardır.

Tablo 2. Şener Gök'ten Derlenen Fakat TRT Repertuvarında Yer Almayan Türküler

Türkü Adı	Rep. No	Yöre	Derleyen	Notaya Alan	Besteci
Bahçalarda Pırasa	2060	Gölköy	Şener GÖK		
Bu Yıl Mısır Çok Oldu	2061	Ordu		Şener GÖK	Şener GÖK
Bütün Ümidim Sende (Fındık)	2062	Ordu		Şener GÖK	Şener GÖK
Çiçekten Çiçeğe Konar Durursun	2063	Ordu		Şener GÖK	Şener GÖK
Entarisi Aktandır	2064	Ordu	Şener GÖK	Şener GÖK	
Hazana Meyletti Ömür Mevsimim	2065	Ordu		Şener GÖK	Şener GÖK
İstanbul Evrülesin	2066	Mesu-diye	Şener GÖK	Şener GÖK	
Kanadı Islanan Al Yeşil Turnam	2067	Ordu		Şener GÖK	Şener GÖK
Sarıldım Limerime	2068	Uzun-musa	Şener GÖK	Şener GÖK	
Yine Hazan Vakti Geldi Dayandı	2069	Ordu		Şener GÖK	Şener GÖK

2.2.1 Şener Gök Kültür Sanat Evi'nin Kuruluşu

Şener Gök Kültür Sanat Evi, Gök'ün öğretmenlik mesleğinden emekli olmasının ardından 2000 yılı civarında tamamen kendi şahsi birikimleriyle

satın aldığı ve kendi tasarımı doğrultusunda dizayn ettiği özel bir mekândır. Bu yapıyı tamamen kişisel bir hobi, sanat tutkusu ve toplumsal bir kültür hizmeti olarak hayata geçirmiştir. Mekânın kuruluşunda herhangi bir ticari kazanç elde etme, kâr sağlama, kurs ücreti alma ya da kiralama amacı kesinlikle bulunmamaktadır. Sunulan bu gönüllü hizmete ilişkin katılımcı Yaman'ın değerlendirmesi şu şekildedir: "Hiç kimse böyle bir fedakârlık yapmaz. Emekli olsan ikramiyeni bir müzik yerine mekânına yatırır mısın? Bir araba alayım, bir karavan alayım ya da kiraya vereyim dersin. Şener hocamın emekli ikramiyesini getirip buraya yatırıp da kazandığı parayı da buranın dekoruna, ihtiyaçlarına harcayıp kimseden bir lira almaması gerçekten çok ilginç. Hatta biz burada elektrikli soba da yakıyoruz, elektrik paralarını ödemek için para toplayalım diyoruz, onu bile bırakamıyoruz" (Yaman, kişisel görüşme, 1 Mayıs 2026)

Mekânın kurulmasındaki en temel sebeplerden biri de Karadeniz bölgesinde ve özelde Ordu'da geleneksel müzik kültürünün otantik bir atmosferde yaşatılabileceği sivil bir meşk mekânının eksikliğidir. Bölgeyi ziyaret eden TRT ve Kültür Bakanlığı sanatçıların yanı sıra ulusal televizyon yapımcılarının burada Doğu Anadolu veya Güneydoğu Anadolu'daki gibi otantik Karadeniz mekânlarının bulunmadığına dair tespitleri, Gök'ü böyle bir yer oluşturmaya yöneltmiştir. Gök, mekânın kuruluş fikrini ve amacını şu sözlerle ifade etmektedir: "Ulusal kanallar geliyor... 'Hocam sen burayı dizayn et, biz Karadeniz'de böyle otantik bir yer bulamıyoruz' dediler. Biz de 2000 yılından beri burayı gittikçe zenginleştirdik, dizayn ettik. Burası artık halkın ve yörenin sanat evi oldu" (Gök, kişisel görüşme, 1 Mayıs 2026).

Kurulduğu günden bu yana kesintisiz hizmet veren sanat evi; kentteki ve şehir dışından gelen sanatseverlerin, müzisyenlerin ve öğrencilerin hiçbir maddi karşılık ödemededen bir araya gelebildikleri, danışmanlık alabildikleri ve müzikal paylaşım yapabildikleri sivil bir meşk alanına dönüşmüştür.

2.3. Şener Gök Kültür Sanat Evi'nin Fiziki Özellikleri

Şener Gök Kültür Sanat Evi, Ordu ili Altınordu ilçesi Şarkıye Mahallesi Barbaros Caddesi No: 53 adresinde, şehir merkezinde yer almaktadır. Büyüklüğü yaklaşık 175 metrekare olan mekân, geniş bir kullanım alanına sahiptir. İç tasarımı, geleneksel Anadolu ve Karadeniz mimarisinin nostaljik öğelerini yansıtacak şekilde Şener Gök tarafından bizzat kurgulanmıştır. Mekânın fiziki mimarisinde ahşap doku ve otantik öğeler hakimdir. Eski Karadeniz/Anadolu evlerinin iç mekân düzenlemesini andıran ahşap sedirler,

otantik süslemeler ve şark köşesi konsepti mekâna sıcak bir ev atmosferi kazandırmaktadır.



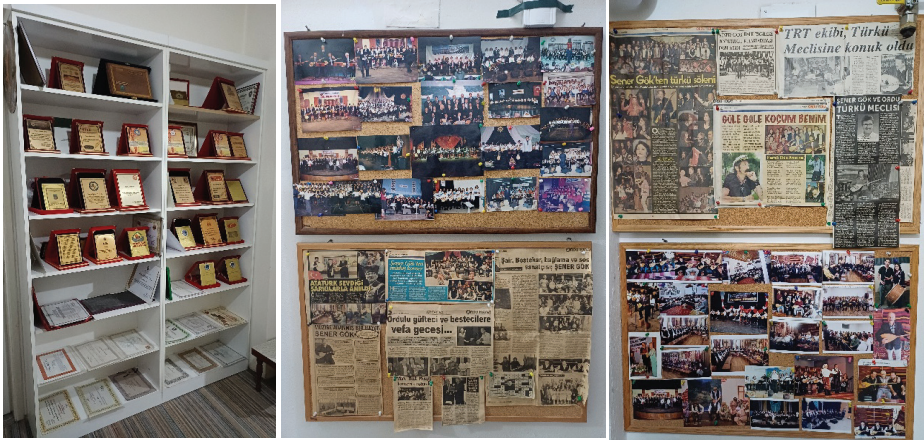
Fotoğraf 2. Otantik Dizayn Edilmiş Salon

Mekânda özel bir odada muhafaza edilen ve çeşidi 100'ü bulan son derece zengin bir çalgı koleksiyonu (farklı boylarda bağlamalar, udlar, cümbüşler, klarnetler, ritim ve vurmali çalgılar) bulunmaktadır. Mekâna gelen ziyaretçiler ya da icracılar, bu çalgıları diledikleri gibi yerinden alıp akort ederek icraya katılabilmektedir.



Fotoğraf 3. Çalgı Odası

Mekânda bir adet mescit ve orta bölümde çok sayıda kişinin oturup sohbet edebileceği ve bazen meşkların da gerçekleştirildiği geniş bir çay ocağı bulunmaktadır. Koridor kısmında ise plakelerin ve teşekkür belgelerinin yer aldığı iki adet dolap ve duvarlarda yer alan panolarda etkinliklerden fotoğraflar ve gazete haberlerine yer verilmiştir.



Fotoğraf 4. Koridorda Yer Alan Plaketler, Belgeler ve Duvardaki Panolar

Koridorun ilerleyen kısmında duvarda Ordu'nun tarihsel sürecini yansıtan fotoğraflar yer almaktadır. Bu fotoğraflarda, Ordu'nun geçmişinde yaşamış önemli isimler, mekânlar, merasimler, sokaklar, kümbetler gibi ismini çoğaltabileceğimiz birçok tarihi değer bulunmaktadır. Bu kısmın alt tarafında ise eski radyo, dikiş makinesi, sepet, gramfon, beşik, zil, süs eşyaları ve sini gibi birçok eşyaya yer verilmiştir. Eski zamanlarda kullanılan bu eşyalar tarihi ve kültürü unutmadan canlı tutarak mekânda nostaljik bir atmosfer yaratmaktadır. Mekânın koridor kısmında yapılan hizmet sayesinde Şener Gök Kültür Sanat Merkezine gelen katılımcıların Ordu'nun tarihi ve kültürü ile ilgili önemli belge ve malzemeleri görmeleri ve kültürel olarak Ordu'nun tarihi ile ilgili bilgi sahibi olmaları sağlanmıştır. Buradan bu mekânın sadece sözlü kültür ürünlerini değil, aynı zamanda fotoğraf ve eski eşyalar kullanılarak Ordu'nun geleneksel kültürünü bir bütün olarak yaşatmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 5. Koridordaki Duvarlarda Yer Alan Tarihi Görseller ve Eşyalar

2.4. Şener Gök Kültür Sanat Evi'ne Gelen Katılımcı Profili

Şener Gök Kültür Sanat Evi, toplumun tek bir kesimine değil, çok geniş ve heterojen bir katılımcı profiline hitap etmektedir. Katılımcıların demografik ve sosyo-kültürel özellikleri şu başlıklar altında toplanabilir:

- Yerel ve Ulusal Müzisyenler: Kentte faaliyet gösteren saz ve ses icracıları, koro mensupları, TRT ve Kültür Bakanlığı sanatçıları ile şehre konser veya etkinlik için gelen ulusal müzisyenler mekânın ana katılımcı grubunu oluşturmaktadır.
- Gençler ve Öğrenciler: Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri, üniversitelerin müzik bölümlerinde okuyanlar, konservatuvara veya yetenek sınavlarına hazırlanan gençler ile müzikal ödev ve tez hazırlığı içerisinde olan öğrenciler mekâna sıklıkla gelmektedir.
- Aileler ve Kuşaklararası Katılımcılar: Katılımcı profili sadece yetişkin icracılarla sınırlı değildir. Bu otantik meşk atmosferini solumaları ve gelenekle tanışmaları amacıyla müzikseverler çocuklarını, dedeler ise torunlarını sanat evine getirmektedir.
- Bölgesel Ziyaretçiler: Mekânın etki alanı Ordu ili ile sınırlı kalmayıp; Samsun, Giresun ve Trabzon gibi komşu illerden gelen müzik grupları ve sanatseverler mekânı düzenli olarak ziyaret etmektedir.
- Sivil Dinleyiciler ve Dostlar: Herhangi bir enstrüman çalmayan ancak Türk halk müziği sevdalıları olan, sohbet etmek ve meşk ortamını dinlemek isteyen orta yaş ve üzeri sanatsever kitle de katılımcılar arasında yer almaktadır.

2.5. Şener Gök Kültür Sanat Evi'nde Meşk Süreci ve Geleneginin Aktarımı

Mekânda meşk süreci, geleneksel Türk müziği aktarımının kent ortamındaki canlı bir örneği olarak anlık gelişen buluşmalar ve haftalık rutin meşk oturumları şeklinde iki temel biçimde gerçekleşmektedir.

Meşk süreci son derece doğal bir iletişimle başlamaktadır. Müzisyenler veya dostlar Şener Gök'e telefon ederek mekâna gelmek istediklerini bildirirler. Mekânda tam bir imece ve ev sahipliği havası hakimdir. Çay demlenir; katılanlar yanlarında getirdikleri ikramlıkları (pasta, çörek vb.) paylaşırlar. İcra öncesinde katılımcılar duvarda veya odada bulunan çalgılardan istediklerini seçerek kendi akortlarını yaparlar.

Meşk, Şener Gök'ün kısa ve özlü konuşmasıyla başlamaktadır. Sonra herhangi bir makamdan toplu bir şekilde 3 ya da 5 adet türkü söylenmekte, ardından solistler geçidi şeklinde isteyen herkes solo eser okuyabilmektedir. Şener Gök herkesin ses aralığını, hangi türküleri söylemeye yatkın olduklarını bildiği için meşki “sen şu türküyü söyle, sen de bu türküyü söyle” diyerek yönlendirmektedir. Bazı katılımcılar önceden hazırladıkları eserleri de seslendirebilmektedir. Meşk icrasında aksatılmayan yazısız bir kural bulunmaktadır. Bu kurala göre müzikal repertuar ne olursa olsun, Şener Gök meşk esnasında mutlaka Ordu/Karadeniz yörelerine ait en az bir ya da iki türkü icra etmekte ve yöre tavrını meclistekilere aktarmaktadır. En son potpuri şeklinde birkaç türkü ardı ardına bağlanarak meşk bitirilmektedir. Ayrıca meşk sadece çalgı çalmaktan ibaret değildir. Bazen hiç müzik yapılmadan saatlerce kültür, sanat ve hayat üzerine sohbet edilmesi de bu meşk ritüelinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Mekândaki meşklerin en belirgin özelliği, hiçbir sahne kaygısı, konser stresi, nota zorunluluğu veya ticari beklenti taşımaksızın tamamen doğaçlama akmasıdır. Katılımcıların "Türkü Meclisi" adını verdikleri bu oturumlarda Türk halk müziği ve Türk sanat müziği eserleri birlikte çalınıp söylenmektedir. Türkü meclisi adlandırması için Gök şu açıklamayı yapmaktadır: "Bir konser veya gösteri hazırlamak için belki aylarca çalışıyorsunuz. Baktık bu meşk bir ihtiyaç. Doğaçlama; üç-beş, beş-on arkadaş geliyorsunuz, burada çayın var, sohbetin var. Sahne kaygısı yok. Doğaçlama çalışıyor, söylüyoruz. Biz bunun ismini Türkü Meclisi koyduk" (Gök, kişisel görüşme, 1 Mayıs, 2026).



Fotoğraf 6. Şener Gök ve Arkadaşlarının Oluşturduğu “Ordu Türkü Meclisi” Topluluğu Konseri

Şener Gök, haftada bir gün çoğunluğu kendi eski öğrencilerinden oluşan 10-

20 kişilik sabit bir grupla düzenli meşk yapmaktadır. Bu haftalık meşklere her hafta dışarıdan 1, 2 veya 3 konuk müzisyen ya da sanatsever özel olarak davet edilmektedir. Bu ekip ile bazen yukarıdaki görselde de görüldüğü üzere konser etkinlikleri de gerçekleştirilmektedir.

Bu mekânda meşk etmenin ruhsal bir rahatlama yarattığını ve bunun bir ihtiyaç olduğunu katılımcılardan Yaman şu şekilde anlatmaktadır: “Meşk bizi deşarj ediyor. Bizler meyhaneye gitmeyiz, kahveye gitmeyiz. Herkes pastasını, böreğine hazırlıyor. Burada çayımızı yapıyoruz. Tam bir aile ortamı var burada. En güzel eğlendiğimiz yer, en çok mutlu olduğumuz yer burası. Stres atıyoruz. Ruhumuzu besliyoruz. Ruhsal bir istek bu. Ruhun rahatlamaya geliyor. Meşk ihtiyacı olan geliyor” (Yaman, kişisel görüşme, 1 Mayıs 2026). Benzer bir ifadeyle katılımcılardan Işık ise bu durumu “Yaşımız yetmişe geldi ama hala türküler söylemeye çalmaya çabalıyoruz. Burası bizim için yediden yetmişe bir toplanma ve terapi mekânı. Meşk için gelen insanlar da burada ihtiyaçlarını gideriyorlar” (Işık, kişisel görüşme, 1 Mayıs 2026) şeklinde açıklamaktadır.

Şener Gök Kültür Sanat Evi, dijitalleşme ve modernleşme ile birlikte kaybolmaya yüz tutan sözlü ve icrai gelenek aktarımını canlı tutarak çok kritik bir misyon üstlenmektedir. Bu misyonun temel boyutları şu şekilde sınıflandırılabilir:

- **İnformel Eğitim ve Usta-Çırak İlişkisi:** Mekân resmi okullardaki müfredat bazlı eğitimin aksine; usta-çırak etkileşimine dayalı, yaşayarak, gözlemleyerek, dinleyerek ve taklit ederek öğrenme imkânı sunan bir “meşk mekânı”dır. Ayrıca genç icracılar ustalarından sadece nota bilgisi değil; tavır, üslup, diksiyon ve sahne adabı da öğrenmektedirler.
- **Yöre Tavrı ve Repertuar Muhafazası:** Mekân unutulmaya yüz tutmuş Ordu ve Karadeniz yörelerinin türkülerini ile karşılama ve horon havalarının otantik icra biçimleriyle genç kuşaklara aktarılmasında bir köprü görevi görmektedir.
- **Teknik Destek ve Danışmanlık:** Mekân, müzik eğitimi alan öğrencilerin tez, ödev ve araştırmalarına kaynaklık eden; çalgı akordu yapma, tel takma ve bakım gibi pratik teknikler ile müzik ve kültür alanına dair bilgilendirme ve yönlendirmelerin yapıldığı sivil bir danışmanlık merkezi gibidir.
- **Provalar ve Belgesel Mekânı:** Mekân şehirde düzenlenecek konserlerin provalarına ev sahipliği yapmasının yanı sıra, TRT ve yerel televizyonların Ordu müziği ve folkloru üzerine çektikleri belgesellerde otantik bir yer olarak hizmet vererek yerel kültürün ulusal hafızaya aktarılmasına katkı

sağlamaktadır.

- **Kültürleme İşlevi:** Mekân kent merkezinde insanların hiçbir ticari kaygı duymadan bir araya gelebildikleri, yerel değerlerin yaşatılması açısından önemli bir "kültürleme yeri" işlevi görmektedir.

Mekânın herhangi bir sosyal medya sayfası bulunmamaktadır. Şener Gök ve katılımcılar kendi sayfalarından kültür amaçlı paylaşımlar yapmaktadırlar. Bireysel olarak yapılan bu paylaşımlar başka hesaplarca da paylaşıldıklarında aslında mekânın sosyal medya üzerinden de takip edilmesine ve bu mekândan insanların haberdar olmalarına vesile olmaktadır.

Görüşmelerde öne çıkan en hassas konulardan biri mekânın ve barındırdığı zengin materyalin geleceğine ilişkin belirsizlikler ve kaygılardır. Gök, 26 yılı aşkın süredir büyük bir özveriyle yaşattığı bu mekânın, kendisinden sonraki akıbeti konusunda endişeli bir tablo çizmektedir.

Mekânda yer alan 100'den fazla nitelikli çalgının, otantik dekorasyonun ve en önemlisi oluşturulan bu meşk ruhunun gelecekte nasıl sürdürüleceği henüz netleşmemiştir. Gök, bir vakıflaşma ya da kurumsallaşma adımı atmanın zorluklarına dikkat çekmekte; bu materyallerin bakımını yapabilecek, mekânı aynı adanmışlıkla işletebilecek uzman icracı ve yöneticilerin yetişmediğini belirtmektedir. Henüz resmi bir vasiyet bırakmadığını ifade eden Gök, mekânın geleceğine dair düşüncelerini şu sözlerle aktarmaktadır: "En çok düşündüğüm bu eşyalardan ziyade bu oda... 100 çeşit çalgı var. Şu anda bir vasiyet yapmadım. Ama gözüm arkada kalır mı bilemiyorum. Buradan devam etsin istiyorsun ama çok zor... Vakıf falan olmaz. (...) Bayağı bunların (çalgıların) bakımını yapmaya adam lazım. Bilen yok. Orası kapalı ama ne olur bilemiyorum. Zaman gösterecek" (Gök, kişisel görüşme, 1 Mayıs 2026).

SONUÇLAR

Araştırma sonucunda elde edilen başlıca bulgular şu şekilde özetlenebilir:

Şener Gök'ün, müzikle iç içe bir ortamda yetişen, TRT repertuarına kazandırdığı eserler, derleyici/kaynak kişi kimliği ve çok yönlü çalgı/ses icra yetkinliğiyle son derece donanımlı bir müzik insanı olduğu anlaşılmıştır.

Şener Gök Kültür Sanat Evi, herhangi bir ticari kaygı, kâr amacı ya da kurs ücreti beklentisi olmaksızın, tamamen bireysel birikimler ve gönüllü bir kültür hizmeti anlayışıyla hayata geçirilmiştir. Mekân, bu yönüyle toplumsal sorumluluk ve sanatsal adanmışlığın somut bir örneğini teşkil etmektedir.

Mekânın ahşap dokusu, geleneksel şark köşesi konsepti, 100'ü aşkın çalgıdan oluşan enstrüman koleksiyonu ve Ordu'nun tarihsel fotoğraflarını barındıran koridor düzenlemesi, geleneksel meşk ortamını destekleyen otantik bir atmosfer oluşturmaktadır.

Mekân; yerel ve ulusal müzisyenlerden gençlere, öğrencilerden ailelere ve farklı meslek gruplarından sivil dinleyicilere kadar çok geniş ve heterojen bir katılımcı profilini bir araya getirmektedir. Bu yapı, toplumun her kesiminden insanın bir arada vakit geçirdiği, sosyalleştiği ve karşılıklı etkileşimle kültürlenmenin gerçekleştiği sivil bir buluşma noktası işlevi görmektedir.

Mekân; bölgesel müzik mirasının, özellikle Ordu ve Karadeniz yöre tavrılarının ve repertuarının informal bir usta-çırak ilişkisi içinde aktarıldığı işlevsel bir eğitim ve meşk alanı sunmaktadır. Hiçbir sahne kaygısı ve nota zorunluluğu taşımadan icra edilen "Türkü Meclisi" oturumları, katılımcılara hem ruhsal bir rahatlama (terapi/deşarj olma) imkânı tanımakta hem de geleneksel sözlü kültürün doğal akışında yaşatılmasını sağlamaktadır. Oturumlarda Türk halk ve sanat müziği eserleri hep birlikte seslendirilmektedir. Haftalık buluşmalar Şener Gök'ün yönlendirmesiyle toplu türkülerle başlamakta, ardından solo okumalarla devam etmektedir. Repertuar ne olursa olsun Ordu ve Karadeniz yöresine ait en az bir-iki türkü mutlaka okunmaktadır. Bazen mekânda hiç müzik yapılmadan sadece kültür ve sanat üzerine sohbetlerin de edildiği bir ortam oluşturulmaktadır.

Mekânın geleneğin aktarımı bağlamında misyonunun temel boyutları; informal eğitim ve usta-çırak ilişkisi, yöre tavrı ve repertuar muhafazası, teknik destek ve sivil danışmanlık, prova ve belgesel mekânı olması, kültürleme işlevi şeklinde belirlenmiştir.

Mekânda meşk süreci tamamen doğaçlama ve samimi bir imece havasında gerçekleşmektedir. Müzisyenler veya dostlar telefonla haber verip mekâna gelir, çaylar demlenir ve getirilen ikramlıklar paylaşılır. Katılımcılar duvarda asılı 100'e yakın enstrümandan dilediklerini seçip akort yaparak icraya dahil olurlar.

Şener Gök Kültür Sanat Evi; modern yaşamın ve değişim süreçlerinin getirdiği tekdüzelik içinde, geleneksel meşk kültürünü kent merkezinde yaşatmaya çalışan, araştırmalara kaynaklık eden ve yerel belleği koruyan özgün bir sivil kültür merkezi konumundadır. Ancak mekânın ve sahip olduğu zengin kültürel materyallerin gelecekte nasıl sürdürüleceğine dair kurumsal bir güvencenin ya da vasiyet yapısının henüz bulunmayışı, bu değerli mirasın geleceği açısından önemli bir belirsizlik ve kaygı alanı olarak durmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akyurt, H. (2025). Mekân, hâfıza, kimlik ve müzik ilişkisi ekseninde Çankırı Mevlevîhânesi. S. Özçelik (Ed.), *Müzik alanında uluslararası araştırmalar-III* (s. 15–28). Eğitim Yayınevi.
- Bartók, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk halk musikisi* (B. Aksoy, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). SAGE Publications.
- Erişti, B. S., Kuzu, A., Akbulut, Y., & Kurt, A. A. (2013). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (1. bs.). Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.
- Ersoy, İ. (2021). Simbiyotik bir ilişki: Kültürel bir alan olarak mekân ve müzik. *Alternatif Politika Dergisi*, 13(1), 318–350.
- Gedikli, N. (1992). Türk halk musikisinde yeni bir oluşum süreci mi? S. Turhan (Haz.), *Türk halk musikisinde çeşitli görüşler içinde*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karasar, N. (1994). *Bilimsel araştırma yöntemi*. 3A Araştırma Danışmanlık.
- Repertikül. (t.y.) *Şener Gök*. Erişim tarihi 6 Mayıs 2026, <https://www.repertukul.com/>
- Oğuz, M. Ö. (2014). Çağdaş kentte bir yeniden canlandırma örneği: Çiğdem Günü. *Millî Folklor Dergisi*, 101, 25–39.
- Sezgin, R. (2023). Geleneğin dijital kültür ortamına aktarımı bağlamında “Âşıklar kahvesi”. *Folklor Akademi Dergisi*, 6(12), 1–24.
- Tekin, G. (2021). Geleneğin mekânsal ve işlevsel değişimi bağlamında Hamamönü kına konakları ve kına gecesi organizasyonları. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 71–88. <https://doi.org/10.5505/jas.2021.21043>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Kültür*. Erişim tarihi 1 Mayıs 2026, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Mekân*. Erişim tarihi 1 Mayıs 2026, <https://sozluk.gov.tr/>
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER



Fotoğraf 7. Ulusal ve Yerel Sanatçılarla Meşk



Fotoğraf 8. Erdal Erzincan'ın Mekânı Ziyareti



Fotoğraf 9. Mekânda Sözlü Meşk Günü



Fotoğraf 10.. Mekânda Belgesel Çekimi



Fotoğraf 11. Uğur Önür'ün Mekânı Ziyareti



Fotoğraf 12. Mekânda Sazlı Sözlü Meşk

6. BÖLÜM

KLASİK GİTARDA ARTİKÜLASYONLAR

Dr. Öğr. Üyesi İlter CEBECİ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Anafartalar Kampüsü

ilter.cebeci@comu.edu.tr

<https://orcid.org/0009-0001-3027-8092>

GİRİŞ

Latince eklemlleme, açıkça belirtme anlamlarına gelen “Articulatio” kelimesinden türeyen Artikülasyon konuşma dilinde seslerin nasıl üretildiğine, net anlaşılır ve doğru şekilde ifade edilmesi sürecine verilen isimdir (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013). Artikülasyonun doğru yapılması hecelerin, kelimelerin, cümlelerin anlaşılır olmasının yanı sıra birbirleri ile ilişkilerini de etkileyerek anlamın, ifade edilmek istenenin ortaya daha net çıkmasını sağlar. Konuşmada olduğu gibi müzikte de artikülasyon ifade edilmek istenilen duygu, düşünce ve durumları, doğru, açık ve güçlü olarak anlatabilmek adına büyük rol oynar. Bunun yanı sıra çalınan müziğin dönemini, stil özelliklerini yansıtabilmek adına da artikülasyonların iyi bilinmesi ve uygulanması büyük önem taşır. Müzisyenler artikülasyonları zaman zaman işaretlerini görmezden geldikleri için yapmamaktadırlar. Bazı durumlarda da yeterince iyi bilmedikleri ya da uygulamadıkları için yapamamakta ya da yanlış yapmaktadırlar. Oysaki artikülasyonlar tıpkı notalar ya da dinamik işaretleri gibi yazının ve dolayısıyla müziğin önemli bir parçasıdır ve tıpkı notaların doğru ve zamanında seslendirilmesi gibi bir gerekliliktir. Bir gitaristin de nota üzerinde yazılı artikülasyon işaretlerini bilmesi, doğru uygulaması, çaldığı müziğin anlamını ve içeriğini büyük ölçüde etkileyecektir.

Müzik de tıpkı konuşma dilinde olduğu gibi bir ifade biçimidir. Müziğin

seslerin çeşitli enstrümanlar ve ses sistemlerinin farklı şekillerde kurgulanması ile oluşan bir ifade biçimi olduğu söylenebilir. Tarih içerisinde enstrümanların çeşitlerine, bir araya geliş şekillerine, kullanım yöntemlerine diğler taraftan coğrafyalara, zamana, teknoloji, sanayi, iletişim ve insana dair daha birçok değişkene ve gelişmelere göre farklılıklar gösteren müzikler oluşmuştur. Müzik farklı düşünceleri, duyguları, durumları, olayları, hikâyeleri, korkuları, sevinçleri insana doğaya ve evrene dair her şeyi anlamaya, anlatmaya çalışma yollarından birisidir. Müzik sesi ve ritmi ana malzemesi olarak almış olsa da ifade etmek istediklerinin çeşitliliğı ve farklılık, zıtlık yaratma gereksinimi ile sese, ritme ve ifade biçimlerine dair pek çok farklı materyali de kullanmaktadır. Bu materyallerden sesin ifadesi ile ilgili olanlar artıkülasıyonlardır.

Artıkülasıyon kavramı köken olarak konuşma ve dil alanıyla ilişkilidir (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013). Konuşmada artıkülasıyon, seslerin ve kelimelerin dil, dudak, çene, damak ve diğler konuşma organlarının koordineli hareketleriyle açık, anlaşılır ve doğru biçimde üretilmesini ifade eder. Benzer biçimde müzikte artıkülasıyon, seslerin nasıl başlatılacağını, sürdürüleceğini, birbirlerine nasıl bağlanacağını, ayrılacağını veya sonlandırılacağını, hangilerinin ayrık hangilerinin birleşik ya da vurgulu çalınacağını belirten; müzikal ifadenin şekillenmesine katkı sağlayan önemli bir unsurdur (Kennedy et al., 2013; Chong, 2014). Bu yönleriyle artıkülasıyon, müzikte seslerin “telaffuzu” olarak değerlendirilebilir.

Müzikal artıkülasıyonlar, nota üzerinde yer alan çeşitli işaretler aracılığıyla gösterilebildiğı gibi, yorumcunun teknik tercihleri ve ifade etmek istediklerine göre de şekillenebilir. Legato, staccato, tenuto ve aksan (vurgu) gibi artıkülasıyon işaretlerinin kullanımı, bestecinin müzikal olarak ifade etmek istediklerine ilişkin önemli bilgilerdir. Bu işaretler aynı zamanda eserin yazıldığı dönemin müzikal anlayışını ve icra geleneğini yansıtan önemli ipuçlarıdır. Aynı nota dizisi, bir motif ya da bir cümle farklı artıkülasıyonlarla seslendirildiğinde farklı karakter, duygu ve anlatım özelliklerine bürünür. Artıkülasıyonların olmadığı bir müzik ise düz, ifade ve anlam olarak eksik kalacaktır. Burada belirtmek gerekir ki besteci ya da icracı özel olarak müziğı bu şekilde ifade etmeyi de tercih edebilir.

Klasik gitar, ses üretim sürecinde her iki elin de doğrudan tel ile etkileşim içerisinde olduğı çalgılardan birisidir. Sağ el parmakları (sağlak çalan gitaristler için) tellere çeşitli şekillerde vurarak titreşimini başlatırken, sol el parmakları perdeler üzerinde tellere basarak sesleri değiştirmek üzere temas ederler. Bu çift yönlü fiziksel etkileşim, klasik gitara özgü zengin artıkülasıyon ve tını olanaklarının çok daha zengin olmasına yol açar. Klasik gitarda uygulanan bir

artikülasyon, çalgının fiziksel yapısı ve icracının teknik yeterliliği doğrultusunda kendine özgü sonuçlar ortaya çıkarır (Werner, 2019). Örneğin klasik gitarda gerçekleştirilen bir staccato uygulaması, keman veya piyano gibi farklı ses üretim mekanizmalarına sahip çalgılardaki staccato etkisinden farklı özellikler taşıyabilir. Bu nedenle klasik gitarda artikülasyon, yalnızca nota üzerinde belirtilen bir işaretin uygulanması değil; teknik, fiziksel ve müzikal unsurların birlikte değerlendirilmesini gerektiren çok boyutlu bir süreçtir (Werner, 2019).

Klasik gitar icrasında artikülasyon kullanımı, müzikal cümlelerin daha anlaşılır hâle gelmesine ve eserin karakterinin ortaya çıkarılmasına önemli katkılar sağlar. Aynı pasajın farklı artikülasyonlarla yorumlanması, farklı duygusal ve estetik sonuçlar oluşturabilir. Örneğin staccato kullanımı daha hareketli, zarif veya belirgin bir anlatım oluşturabilirken; legato yaklaşımı daha akıcı, bütünlüklü ve sakin bir ifade sağlayabilir. Bu nedenle icracının artikülasyon tercihleri yalnızca teknik bir uygulama değil, aynı zamanda müzikal yorumun temel unsurlarından biridir. Yorumcu, artikülasyonları kullanırken eserin yapısını, dönem özelliklerini ve kendi ifade etmek istediklerini dikkate alarak araştırmacı ve bilinçli bir yaklaşım geliştirmelidir.

Sonuç olarak klasik gitarda artikülasyon teknikleri, teknik yeterlilik ile müzikal ifade arasında önemli bir bağlantı kurmaktadır. Doğru ve bilinçli artikülasyon kullanımı, icracının eseri daha etkili, anlaşılır ve duygusal bir biçimde sunmasına, konuşma dilindeki hece, kelime, cümle gibi bölümlerin müzikte de ortaya çıkmasına ve iyi anlaşılmasına olanak sağlar. Bu nedenle klasik gitar eğitiminde artikülasyon çalışmaları, yalnızca teknik becerilerin geliştirilmesi açısından değil; aynı zamanda müzikal düşüncenin, yorumlama becerisinin ve sanatsal ifadenin geliştirilmesi açısından da önemli bir yere sahiptir.

1. MÜZİKTE ARTİKÜLASYONLAR

Artikülasyonların iyi uygulanabilmesi için öncelikle işaretlerinin ve ne anlama geldiklerinin iyi bilinmesi ardından da herhangi bir nota veya nota grubu üzerinde çeşitlendirilerek çalışılması gerekir. Bu sayede zaman içerisinde artikülasyon yapma alışkanlığı ve pratiği gelişecektir. Müzikte kullanılan pek çok terim gibi artikülasyon terimleri de çoğunlukla İtalyanca kökenlidirler. Aşağıda müzikte sıklıkla kullanılan artikülasyonlar sırayla açıklanmış ve örneklendirilmiştir.

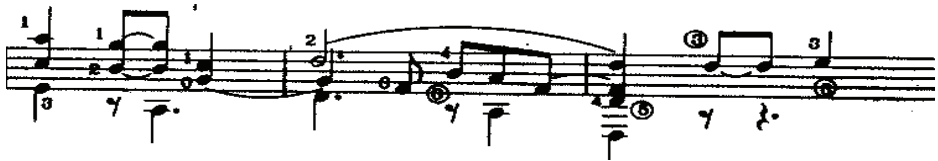
1.1. Legato

Legato kelimesi bağlamak, birleştirmek bir arada tutmak anlamlarına gelir. Müzikal olarak da seslerin kopukluklar olmadan birbirlerine bağlanarak icra edileceğini ifade eder (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013). Legato artikölasyon ile melodi çizgileri çok daha sürekli, akıcı, yumuşak ve konuşur gibi duyulur. Legato çalınan kısım aynı zamanda bir fikir bütünlüğünün oluşmasına yardımcı olur. Legato piyanoda bir sesin bitiminin hemen ardından diğeri sesin arada boşluk olmadan çalınması tekniğı ile oluşurken, yaylı bir çalgıda farklı seslerin aynı yay hareketi içerisinde çalınması ile oluşturulur. Üflemleri bir çalgıda ise legato çalınacak bölümün tek bir nefes içerisinde çalınması ile oluşur. Legato notaların üzerine ya da aşağısına konulan uzun kavisli yay benzeri bir işaret ile belirtilir. (∩) (*Şekil 1. Legato*)

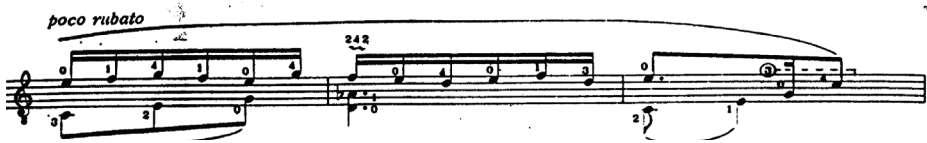


(*Şekil 1*)

Legato işareti bulunduğu yere ve uzunluğuna göre farklı anlamlara gelebilir. Aynı işaret iki aynı sesi veya ses grubunu birleştirdiği takdirde nota bağı (*Şekil 2. Nota bağı*), uzun bir cümle başlangıcını ve bitişini belirtmek için kullanıldığında ise cümle bağı anlamına gelir (*Şekil 3. Cümle bağı*). Legato, nota bağı ve cümle bağı ile karıştırılmamalıdır. Nota bağı bağlanan seslerin birlikte, tek bir nota olarak çalınacağını, cümle bağı ise içerisine aldığı seslerin bir cümle olduğunu belirtmek için kullanılır. Aşağıda nota ve cümle bağı örnekleri verilmiştir.



(*Şekil 2*)



(*Şekil 3*)

1.2. Staccato

Yine İtalyanca “staccare” kesmek, koparmak, ayırmak fiilinden türeyen staccato seslerin birbirlerinden belirgin şekilde ayrı, kopuk ve kesik kesik çalınacağını ifade eder (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013). Bu ifade daha çok zarif, hareketli, ritmik, enerjik anlatımlar için kullanılır. Piyanoda parmakların tuşlara temas edip hızla geri çekilmesi ile yaylı çalgılarda yayın tellere kısa temasları ile üflemlerli çalgılarda ise dil hareketleri ile oluşturulur. Staccatodan daha kısa ve keskin çalınma ifadesi ise staccatissimo ifadesi ile gösterilir. Staccato notaların üzerine ya da aşağısına konulan nokta işareti (.) ile staccatissimo ise (▲) işareti ile belirtilir. Aşağıda staccato (*Şekil 4. Staccato*) artikülasyonuna örnek verilmiştir.



(Şekil 4)

1.3. Tenuto

Tenere fiilinden türeyen “tenuto” tutulmuş, devam ettirilmiş anlamına gelmektedir. Müzikte üzerine geldiği notaların süresinin tam ve belirgin biçimde özenli olarak çalınmasını ifade eder. Bir başka deyişle seslerin süresinin dolu dolu çalınmasını ifade eder. Seslerin üzerine konulan yatay küçük bir çizgi ile belirtilirler. (--) Aşağıda tenuto ifadesine örnek verilmiştir. (*Şekil 5. Tenuto*)



(Şekil 5)

1.4. Accent

Accentus kelimesinden türeyen “accent” vurgulu, tonlayarak belirterek anlamlarına gelir. Müzikte üzerinde aksan işareti olan notalar daha güçlü, belirgin ve vurgulu çalınırlar (Kennedy et al., 2013). Aksanlar müzikte farklı zamanlardaki notaların üzerine gelerek ritmik bir zenginlik yaratmaya sebep olabilirken diğer taraftan uzun bir pasaj içerisinde çeşitli zamanlarda yer alarak pasajın ritmik olarak doğru duyulmasına da yardımcı olabilirler. Yan dönmüş bir “v” harfi sembolü ile belirtilirler. (>) Aşağıda aksan ifadesine örnek verilmiştir. (*Şekil 6. Accent*)



(Şekil 6)

1.5. Marcato

İtalyanca kökenli Marcato kelimesi, işaretlenmiş, belirginleştirilmiş anlamlarına gelmektedir. Müzikte de genellikle bir ses grubunun daha belirgin, güçlü ve kararlı bir ifade ile çalınması gerektiğini belirtir. Ters dönmüş “v” harfi sembolü ile (^) belirtilen marcato hem işaretlerinin hem de ifadelerinin benzerliği sebebi ile aksan ile karıştırılmaktadır. Ancak aksan daha çok tek bir notaya yapılan anlık vurgulama anlamına gelirken marcato daha çok bir ses veya ses grubunun daha belirgin şekilde ifade edilmesini temsil eder.

2. KLASİK GİTARDA ARTİKÜLASYONLAR VE MÜZİKAL İFADEYİ ETKİLEYEN DİĞER UNSURLAR

Bu kısımda müziğe dair genel artikölasyonlara ek olarak özellikle klasik gitar enstrümanına ve tekniğine ait artikölasyonlar ve müzikal ifadeyi etkileyecek, anlamını değiştirecek, güçlendirecek farklı kavramlar incelenecektir. Müzikte artikölasyonların yanı sıra, seslerin şiddetini belirleyen dinamikler ve seslerin zamanlamasını belirleyen tempo değişim terimleri de müzikal ifadeyi önemli ölçüde etkilemektedir. Artikölasyonlar seslere bir anlamda karakter katarken, dinamikler seslerin şiddeti ile oynayarak artikölasyonları desteklerler. Diğer taraftan seslerin zamanları ile oynayarak da yine artikölasyonlar ve dinamikler desteklenir. Örneğin “Animato” (Canlı) bir ifade staccato artikölasyonu, forte bir dinamik ve piu mosso (biraz daha hızlı) ya da accelerando (hızlanarak) bir tempo değişimi ile desteklenerek daha anlamlı, güçlü ve net ifade edilebilir. Başka bir örnekte legato ile dramatik ifade edilmesi istenen bir pasaja subito piano (aniden hafif bir ses ile) bir giriş yapmak bu etkiyi artırabilir. Aynı şekilde tenuto artikölasyonu ile çalınan ağır tempolu bir müziği rubato bir ritmik karakter ile çalmak tenuto etkisini büyütebilir. Bu örnekler çok daha farklı kombinasyonlar ile denenerek farklı ifadelerin oluşmasına yol açacaktır. Bu örneklerde de görüldüğü gibi bütünsel ve daha güçlü bir müzikal ifadenin oluşması için artikölasyonlar, dinamikler ve seslerin zamanları ile yapılan değişiklikler birlikte kullanılmalıdır. Bunlara ek olarak müzikal ifadenin doğru ve güzel ortaya çıkması için seslerin cümlelenme şekilleri, melodi

ve eşlik partilerinin dengesi enstrümandan çıkarılan tını ve renk zenginliği de önemli rol oynarlar. Konuşmada artikülasyonun doğru olması için bir koordinasyon ve teknik gerektiği gibi bir klasik gitaristin de doğru artikülasyon için iyi bir koordinasyona ve tekniğe sahip olması gereklidir. Dolayısıyla enstrüman çalımında da doğru ve güçlü artikülasyonlar yapabilmek için teknik ve koordinasyon çalışmaları yapmak gereklidir (Carlevaro, 1979; Duncan, 1981; Tennant, 1995). Burada örneklenen artikülasyonları tanımak ve tekrar etmek de bir gitariste icrasında farklı artikülasyonları seçmesi ve uygulaması için bir ön bilgi ve çalışma tecrübesi oluşturacaktır. Bir yorumcunun gam ve arpej gibi günlük teknik çalışmalarını üzerlerine çeşitli dinamikler ve artikülasyonlar ekleyerek çalışması zamanla bu tür egzersizleri de daha müzikal ve keyif alarak çalışmasına sebep olacaktır. Bu durum uzun vadede eserlerinde yapacağı bu tür yorumları daha doğal ve güçlü şekilde yansıtmasına neden olacaktır.

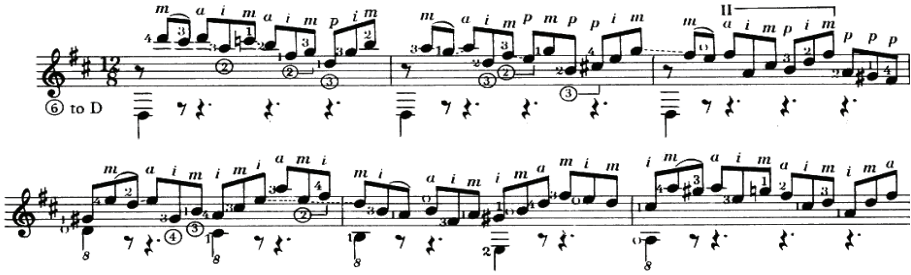
Aşağıda artikülasyonlar dışında müzikal yorumu etkileyecek bazı temel unsurlar sıralanmıştır. Bu konulara özen göstermek, farklı şekillerde denemek müziğe çok daha farklı ve güzel yorumlar getirilmesine yardımcı olacaktır.

2.1. Cümleleme (Phrasing)

Konuşma ve yazma dilinde cümle aralarında kullanılan virgül ve noktalar başta olmak üzere daha pek çok işaret ifadeyi etkiler. Müzik dilinde de cümlelerin ve cümle aralarının nokta ve virgül varmış gibi nefes alarak küçük duraklar vererek ifade edilmesi çok daha doğal ve anlaşılır bir ifadenin ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Cümlelemeleri oluştururken aynı zamanda seslerin birlikte veya tek ses olarak oluşturdukları gerilim, tansiyon ve çözümler de gözetilmelidir. Cümle sonlarını daha hafif sesle ve küçük beklemelerle sonlandırmak, cümle başlarına daha güçlü ve dinamik olarak başlamak bu ayrımları netleştirecektir. Cümleleme yaparken bir önemli detay da bazı büyük bölüm aralarında ne kadar beklenilip diğer cümleye ya da kısma ne zaman geçileceğinin kararının doğru verilmesidir. Özellikle tempo ya da karakter olarak yeni bir kısma geçilecekse hem psikolojik olarak hazırlanılması hem de yeni bölümün karakterine bürünebilmek adına yeterince beklenmesi ve doğru zamanda başlanması anlamı güçlendirecektir. Aşağıda ilk olarak yaylar ile farklı cümlelemelere bir örnek verilmiştir. (**Şekil 7. Cümleleme**). Ardından özellikle barok müzikte ve dolayısı ile J. S. Bach' ın müziğinde sıkça görülen ölçünün ilk kısmında sonlanan ve ölçünün ortasından başlanan cümlelere bir örnek verilmiştir. (**Şekil 8. Cümle başı, cümle sonu**)



(Şekil 7)



(Şekil 8)

2.2. Tını (Ses Rengi)

Gıtar müziğinde temel olarak sağ elin eşiğe yakın daha metalik (Ponticello) ya da ses deliğinin üzerinde daha koyu (Tasto) çalması çok net bir tını farklılığı yaratmaktadır. Tellerin tansiyonunun eşiğe yakın daha sert, orta kısımlara doğru giderek yumuşamasından dolayı eserlerde genellikle forte kısımlar eşiğe yakın, piano kısımlar ise ses deliğinin üzerinden çalınır. Ancak müziğin cümleleri ve bölümleri farklı kısımlardan farklı tınlar ile de çalınabilir. Sağ el açısının farklı şekillerde değiştirilmesi de eklenerek bu iki bölge arasında çok geniş bir ses rengi paleti oluşturulabilir. Sağ elin pozisyonu ve açısının etkisinin dışında sol elde herhangi bir pasajın ya da akorun hangi pozisyonda, hangi telde ve hangi sol el parmakları ile çalındığı da yine tınıyı etkileyen önemli faktörlerdir. Tüm bu tını farklılıkları müzikal ifadeyi yapılan artikülasyonlar ve diğer unsurlarla birlikte oldukça etkilemektedir.

2.3. Eserin Karakteri

İcracı eserin yorumu ile ilgili seçimlerini yaparken eserin karakterini göz önünde bulundurmalıdır. Yorumcunun eserin ona hissettirdiği karaktere

bürünmesi de yine eserin icrasında önemli rol oynayacaktır. Tabii ki bu karakter eserin tamamı için geçerli olabilirken farklı bölümlerde farklı karakter ve ruh hallerine geçişler de yapılabilir. Besteciler zaman zaman bu karakterleri yansıtan *espressivo* (ifadeli, duygulu), *cantabile* (**şarkı söyler gibi**), *malinconico* (melankolik), *grazioso* (zarif) gibi ifadeleri nota üzerine yazsalar da zaman zaman belirtmemiş ya da basımda oluşan bir hata sonucu nota üzerinde gözüküyor da olabilir. Ancak yorumcu böyle bir durumda da eser ile ilgili karakteristik fikirlerini nota üzerine not almalı ve deneyerek uygulamalıdır. Aşağıda bu karakter ve ifade terimlerinden en çok kullanılan bazıları sıralanmıştır.

Tranquillo (Sakin), *Con moto* (Hareketli, devinimli), *Animato* (Canlanarak), *Agitato* (Çalkantılı, heyecanlı), *Morendo* (Sönerek, giderek yok olarak), *Dolce* (Tatlı, yumuşak, nazik), *Con anima* (Canlılıkla, ruh ve içtenlikle), *Appassionato* (Tutkulu, yoğun duyguyla), *Affettuoso* (Şefkatli, içten, duygusal), *Maestoso* (Görkemli), *Smorzando* (Sesi ve enerjiyi söndürerek), *Brillante* (Parlak, ışıltılı), *Leggiero* (Hafif, zarif), *Vivo* (Canlı), *Giocoso* (Neşeli, oyuncu) (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013; Latham, 2002). Bu ifadelerin bilinmesi yorumcunun müzikal ifadelerini oluşturmada yardımcı olacaktır.

2.4. Dinamikler

Müzikte dinamikler, seslerin şiddet düzeylerini belirleyen ve eserin ifade gücünü şekillendiren temel yorum unsurları arasındadır. *Piano* (hafif), *pianissimo* (pianodan daha hafif), *mezzo piano* (orta hafiflikte), *mezzo forte* (orta yükseklikte), *forte* (kuvvetli) ve *fortissimo* (daha kuvvetli) en çok kullanılan dinamik terimleridir. Bunlar dışında dinamiklerin dereceli değişimlerini tanımlayan *crescendo* (sesin giderek artması), *decrescendo* (sesin giderek azalması), gibi terimler de müzikte sıklıkla kullanılmaktadır (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013; Latham, 2002). Özellikle dereceli dinamik değişimleri, müzikal yapının karakterini, gerilim ve çözülme ilişkilerini, belirlemede önemli rol oynarlar.

2.5. Tempo Seçimi

Bir eserin tempo seçimi eserin karakterini ve duygusunu etkileyen önemli bir unsurdur. Besteciler zaman zaman eserlerin başlarına *allegro*, *adagio*, *largo*, *presto* gibi başlıklar ekleyerek eserin temposu konusunda genel bir bilgi verirler. Bazen de metronom değerini belirli bir aralık ya da spesifik bir sayı olarak verirler. Bir eserin yaklaşık temposundan hızlı ya da yavaş çalınması eserin bir

anlamda ruhunu değiştirebilir. Tempo seçiminde yapılacak büyük değişiklikler eserin söylemek, anlatmak istediklerinin değişmesine veya ortaya çıkmasına engel olabilir. Bu sebeple bestecinin belirttiği tempo terimi ya da tempo esas alınarak tempo seçimleri yapılmalıdır. Bu terimler aynı zamanda anlamları ile de tempo konusunda fikir vermektedirler. Bu terimlerden en sık karşılaşılan bazıları şunlardır; Grave (ok ağır ve ciddi), Largo (ok geniş ve yavaş), Adagio (yavaş ve ağırbaşlı), Andante (yürüyüş temposunda), Moderato (orta hızda), Allegro (hızlı ve canlı), Vivace (canlı ve hareketli), Vivo (ok canlı), Presto (ok hızlı) (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013; Latham, 2002).

Tempo seçimi ile ilgili bir başka önemli konu ise temponun karakteridir. Rubato (sallanır gibi düz gitmeyen esnek bir tempoda), tranquillo (sakin), calmo (dingin), agitato (acelecı), com moto (hareketli), animato (canlı), gibi başlıca ifadeler müziğin tempo karakterini de etkileyerek ifadeyi değiştiren terimlerdir (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013; Latham, 2002).

Tempo ile ilgili bilinmesi ve doğru uygulanması gereken bir diğer konu da tempo değişim terimleridir. Bu terimlerin de iyi bilinip uygulanması müzikal ifade açısından son derece önemlidir. Bu terimlerin en çok karşılaşılanlarından bazıları ritardando (giderek yavaşlayarak), accelerando (giderek hızlanarak), piu mosso (daha hareketli ve hızlı), a tempo (baştaki tempoya dön), piu lento (daha yavaş), meno mosso (daha yavaş), ad libitum (serbestçe) terimleridir (Apel, 1969; Kennedy et al., 2013; Latham, 2002; Rosenblum, 1994).

2.6 Tirando - Apoyando

Klasik gıtarıda sağ el parmaklarının (sağlak çalan bir gitarist için) tellere nasıl vurduğu seslerin ifadesini oldukça değiştirebilir. Sağ el parmakları ile yapılan iki temel alış türü vardır. Bunlar tirando ve apoyandodur. Tirando (serbest vuruş), parmakların tellere vurduktan sonra boşa çıktıkları daha yumuşak ve akıcı bir ses oluşmasını sağlar. Apoyando (yaslanarak, dayalı vuruş) ise teli alacak parmağın üst tele yaslanmak üzere daha güçlü ve belirgin bir ton üretmek üzere vurması ile oluşur. Bu iki teknik, eser içerisinde farklı amaçlar için kullanılsa da apoyando genel olarak melodinin ya da bir temanın ortaya belirgin şekilde çıkarılması daha dramatik bir etki yaratmak amaçlı olarak, tirando ise arpej, eşlik gibi daha hafif akıcı kısımların ifadesinde kullanılır (Carlevaro, 1979; Duncan, 1981; Tennant, 2016).

2.7. Legato (Sol El Legatosu)

Müzikte legato genel anlamda seslerin bağlı çalması anlamına gelir. Ancak klasik gitar özelinde sol el parmaklarının telin titreşimi devam ederken farklı perdelere basması ya da geri çekmesi sonucu oluşan bir başka legato tekniği de mevcuttur. Bu teknik eserlerde hem bir çalım kolaylığı sağlarken hem de farklı bir ifade biçiminin oluşmasını sağlar. Bu teknik öncelikle çok daha akıcı ve belirgin bir legatonun duyulmasını sağlar. Aynı zamanda bir pasajın başlangıcını ya da uzun bir pasajın küçük bölümlerini belirlemek için de kullanılabilir. Bu teknik sayesinde hızlı bir pasaj, sağ elin daha az kullanılması sonucu daha kolaylıkla çalınabilir aynı zamanda daha akıcı duyulabilir. Gitara özel legato tekniğini bir pasajın başlangıcını belirtmek için en başında ya da pasajın bölümlerini birbirinden ayırmak için çeşitli kısımlarında kullanmak anlamsal bir bütünlük oluşturabilir (Carlevaro, 1979; Duncan, 1981; Tennant, 2016). Aşağıda bu tür bir uygulamaya örnek verilmiştir. (*Şekil 9. Sol el legatosu*)



(Şekil 9)

2.8. Legato (Sol El Legatosu)

Kayarak, süzülerek anlamına gelen glissando klasik gitarda sol el parmağının perde üzerinde çaldığı bir sestten diğerine kalkmadan kayarak geçişi ile oluşur. Bu sayede iki ses daha akışkan olarak bağlanır. Kaydırılan iki ses arasında birden çok ses varsa bu seslerin kromatik olarak duyulması da zengin bir ifadenin oluşmasını sağlar. Glissando daha dramatik anlatımlar için de kullanılır. Glissando tam olarak sol el parmağını kaldırmadan perdeler arasında kayarak diğer sese geçmeyi temsil ederken Portamento ise iki ses arasında parmağı kaldırarak yapılan daha yumuşak bir geçişi ifade eder. Aşağıda bu ifadelerin çeşitli gösterimleri örneklenmiştir. (*Şekil 10. Glissando ve Portamento*)

2.11. Pizzicato

İtalyanca pizzicare (çekmek, çimdiklemek) fiilinden gelen pizzicato tekniği yaylı sazlardan farklı olarak gitarda sağ el avucunun kenarının tellerin başladığı noktaya temas ettirilerek tellerin susturulmuş gibi bir efektle çalınması tekniğine verilen isimdir. Bu teknik ile yepyeni bir tını elde edilebilirken aynı zamanda ritmik yapıyı belirginleştirme ve perküsif bir etki yaratma amaçlı da kullanılmaktadır. Bu tekniğin gitardaki ismi zaman zaman “mute” olarak da geçmektedir. Aşağıda pizzicato tekniğinin gösterimi örneklenmiştir. (*Şekil 12. Pizzicato*)



(*Şekil 12*)

2.12. Bartok Pizzicato

İsmi Macar besteci Bela Bartok ile özdeşleşen pizzicato tekniğinden alan bu uygulama, telin güçlü biçimde çekilerek klavye üzerine çarptırılması sonucunda belirgin ve perküsif bir ses elde edilmesini amaçlar. Klasik gitarda da kullanılan bu teknik, özellikle sert, vurucu ve ritmik karakterlerin ifade edilmesinde kullanılır. Bu teknik ayrıca sert, agresif ve enerjik pasajları ifade etmek için de kullanılır. Aşağıda Bartok pizzicatonun nota üzerinde gösteriminin bir örneği verilmiştir. Notaların altına yazılmış olan küçük çizgili yuvarlaklar o seslerin Bartok pizzicato ile çalınacağını belirtir. (*Şekil 13. Bartok pizzicato*)



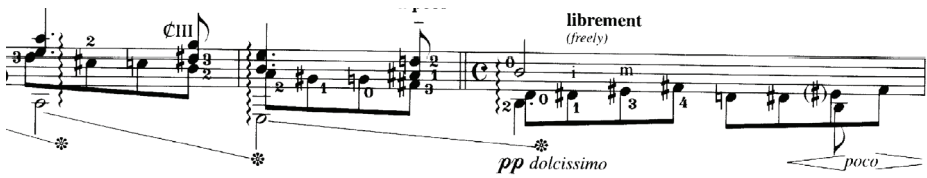
(*Şekil 13*)

2.13. Uzayan Sesler

Klasik gitar yapısı sonucu pek çok enstrümana kıyasla volüm ve sesin sürekliliği yönünden daha zayıftır. Herhangi bir ses, özellikle de ince tellerde ve perdeye basılarak tel boyunun kısaltıldığı seslerde sesin süresi ve gücü oldukça azdır. Özellikle kontrpuantal bir eseri yorumlarken farklı partilerin ortaya çıkması ve çok sesliliğin belirginleşmesi adına uzayan seslerin süresi kadar uzamasına özen göstermek müzikal ifadeyi oldukça etkileyecektir. Ayrıca bir sesin yeterince uzaması sonucu diğer sese bağlanması yine melodik ve armonik anlam bütünlüğünü sağlayacaktır. Boş tellerde uzayan sesler doğal olarak uzarken, perdeye basarak oluşan bir sesin uzaması çok daha titiz bir çalışma ve dikkat gerektirir. Burada dikkat edilmesi gereken bir başka konu da gereğinden fazla uzamaması gereken seslerin susturulmasıdır. Özellikle armoniye ait olmayan bir boş tel bas sesinin uzaması müzikal ifadede ziyade bir yanlış ses olarak duyulacaktır. Besteciler zaman zaman bu durumun önüne geçmek için nota üzerinde susturulması gereken sesleri belirtirler. Aşağıda ilk olarak uzaması (Şekil 14. *Uzayan sesler*) gereken ardından susturulması (Şekil 15. *Susturulan sesler*) gereken seslere birer örnek nota verilmiştir.



(Şekil 14)



(Şekil 15)

2.14. Melodi Ve Eşlik Seslerini Biribirlerinden Ayırma

Müzikal ifadenin daha net ve anlaşılır olması için hangi ses partisnin hangi kısım ya da süre zarfında daha güçlü ve önde, hangisinin ise daha hafif ve geride duyulmasının seçiminin doğru yapılması büyük önem taşımaktadır. Bu ka-

rarların doğru verilmesinin yanında iyi ve doğru uygulanabilmesi için de çeşitli çalışmalar yapılması gerekmektedir. Yorumcu ilk olarak melodi çizgisini net olarak belirlemelidir. Zaman zaman eşliğe ait bir akorun sesinin melodinin bir parçası gibi duyulması durumunda kalındığında eşliğe ait bu ses ve ses grupları olabildiğince hafif çalınarak melodiden ayrılmalıdır. Aynı zamanda melodiye ait sesler ortaya çıkarılmak üzere daha güçlü çalınmalı ve farklı artikülasyonlar ile de belirginleştirilmelidir.

SONUÇ

Klasik gitarda artikülasyon, yalnızca nota üzerinde yer alan işaretlerin doğru biçimde uygulanmasından ibaret olmayan; teknik beceri, müzikal düşünce, tını, dinamik, tempo ve cümleme gibi birçok unsurun bir arada değerlendirilmesini gerektiren çok boyutlu bir yorum alanıdır. Bir eserin notalarını doğru seslendirmek, müzikal icranın temelini oluştursa da tek başına anlamlı ve etkili bir yorum ortaya koymak için yeterli değildir. Seslerin nasıl başlatıldığı, birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiği, ne kadar sürdürüldüğü, ne zaman sonlandırıldığı, hangi seslerin öne çıkarıldığı ve hangi tını ile üretildiği, müzikal anlatımın oluşmasında en az doğru nota ve ritim kadar belirleyicidir. Artikülasyonların etkisi dinamiklerden, tempodan, cümlemeden ve tınıdan bağımsız düşünülemez. Bir artikülasyonun müzikal etkisi, içinde bulunduğu tempo, dinamik ve karakter ile birlikte değişebilir. Örneğin staccato bir pasajın piano dinamikte ve hafif bir tempoda çalınması ile forte ve hızlı bir tempoda çalınması aynı artikülasyon işaretine rağmen farklı karakterler ortaya çıkaracaktır. Benzer biçimde legato bir melodinin cantabile, dolce veya appassionato gibi farklı karakterlerle ele alınması da farklı yorum sonuçları doğuracaktır. Bu nedenle müzikal ifade, birbirinden bağımsız tekniklerin art arda uygulanmasından çok, farklı ifade araçlarının birbirini desteklediği bütünsel bir yaklaşım içerisinde ele alınmalıdır.

Klasik gitar artikülasyon açısından kendine özgü ve oldukça geniş olanaklara sahip bir çalgıdır. Sağ ve sol ellerin ses üretimindeki doğrudan rolü, farklı vuruş biçimleri, legato teknikleri, glissando, vibrato, rasgueado ve pizzicato gibi teknikler, gitaristin yalnızca sesleri üretmesini değil, aynı zamanda seslerin karakterini ve tınısal niteliğini değiştirmesini mümkün kılar. Tirando ve apoyando arasındaki tercih, sağ elin tel üzerindeki konumu, tasto veya ponticello bölgelerinde çalma, farklı tel ve pozisyonların kullanılması gibi unsurlar da aynı müzikal malzemenin farklı renklerde duyulmasını sağlayabilir. Bu özellikler klasik gitarı, artikülasyon ile tını arasındaki ilişkinin oldukça belirgin bi-

çimde gözlemlenebildiğı çalgılardan biri hâline getirmektedir.

Bu nedenle klasik gitar eğıtiminde artıkülasıyon çalışmaları yalnızca nota üzerindeki işareılerin tanınması ve uygulanması şeklinde ele alınmamalıdır. Öğrencinin aynı pasajı farklı artıkülasıyonlar, dinamikler, tınılar, vuruş biçimleri ve tempolarla deneyerek aralarındaki farkları işitsel olarak algılaması, müzikal ifade becerisinin gelişimine önemli katkılar sağlayacaktır. Eseri yorumlayacak gitaristin deşifre aşamasında kağıt üzerinde yazılı terimlerin anlamlarını not etmesi, dinamikleri, artıkülasıyonları ve diğeri işareılemeleri belirginleştirmesi, anlamını bilmediklerinin anlamlarını öğrenmesi eserin doğru ve anlamlı olarak ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bunun yanında melodiyi öncelikle sesle söylemek, cümleinin nerede başlayıp nereye yöneldiğini ve nerede sonlandığını belirlemek ve daha sonra bu ifadeyi gitar üzerinde taklit etmeye çalışmak da artıkülasıyon yapma bilincinin gelişmesine yardımcı olabilir. Böyle bir yaklaşım, teknik ağırlıklı bir ifadenin müzikal düşüncenin önüne geçmesini engelleyerek tekniğın ifadeye hizmet etmesini sağlayacaktır (Duncan, 1981; Parkening, 1997; Tennant, 2016).

Sonuç olarak klasik gitarda iyi bir icra, yalnızca doğru notaların doğru zamanda çalınmasıyla değil, bu notaların nasıl söyleneceğı sorusuna verilen cevapla şekillenir. Artıkülasıyonlar, seslerin telaffuzunu; cümlelemeler, müzikal düşüncenin yönünü; dinamikler, seslerin yoğunluğunu; tempo ve zamanlama, müziğın hareketini; tını ise bütün bu unsurların renk ve karakterini belirlemede önemli rol oynarlar. Bu unsurların birlikte ve bilinçli biçimde kullanılması, yazılı nota metninin yaşayan bir müzikal ifadeye dönüşmesini sağlar. Artıkülasıyon yapma yetisinin gelişmesi, klasik gitar performansında teknik yeterlilik ile müzikal ifade arasında köprü kurar. Doğru artıkülasıyon kullanımı, icracının eseri daha etkili, anlaşılır ve duygusal bir biçimde sunmasını sağlar. Bu nedenle gitar eğıtiminde artıkülasıyon çalışmaları, teknik egzersizler kadar önemli bir yer tutar.

KAYNAKÇA

- Apel, W. (Ed.). (1969). *Harvard dictionary of music* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brown, C. (1999). *Classical and romantic performing practice 1750–1900*. Oxford, England: Oxford University Press. doi:10.1093/acprof/9780198161653.001.0001
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra: Exposición de teoría instrumental*. Buenos Aires, Argentina: Barry Editorial.
- Chong, E. K. M. (2014). Articulation. In W. F. Thompson (Ed.), *Music in the social and behavioral sciences: An encyclopedia* (pp. 89–91). SAGE Publications.
- Duncan, C. (1981). *A modern approach to classical guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Kennedy, M., Kennedy, J., & Rutherford-Johnson, T. (2013). *The Oxford dictionary of music* (6th ed.). Oxford, England: Oxford University Press.
- Latham, A. (Ed.). (2002). *The Oxford companion to music*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Parkening, C. (1997). *The Christopher Parkening guitar method: Volume 1*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Rosenblum, S. P. (1994). The uses of rubato in music, eighteenth to twentieth centuries. *Performance Practice Review*, 7(1), Article 3. doi:10.5642/perfpr.199407.01.03
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed.). London, England: Macmillan.
- Shearer, A. (1990). *Learning the classic guitar: Part 1*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Shearer, A. (1990). *Learning the classic guitar: Part 2*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Shearer, A. (1991). *Learning the classic guitar: Part 3*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Tennant, S. (1995). *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Tennant, S. (2016). *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook* (2nd ed.). Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Werner, B. (2019). *Lesson: Right hand articulation for classical guitar (Legato, staccato, pizzicato, chords)*. This Is Classical Guitar.

7. BÖLÜM

YAN FLÜT KURSU PROGRAMININ ÖZENGEN MÜZİK EĞİTİMİ BAĞLAMINDA YAPISAL ANALİZİ

Selin Dilek ŞİMŞEK

Doktora Öğrencisi

Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Doktora Programı

sdselind@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6574-0303>

GİRİŞ

Müzik eğitimi; bireyin müziksel bilgi, beceri, tutum ve beğenisini geliştirmeye yönelik genel, mesleki ve özengen boyutları bulunan bir eğitim alanıdır. Genel müzik eğitimi herkes için ortak müziksel yaşantılar oluşturmayı, mesleki müzik eğitimi müziği meslek olarak seçen bireyleri yetiştirmeyi, özengen müzik eğitimi ise bireylerin ilgi ve istekleri doğrultusunda müzikle uğraşmalarını ve müziksel gelişimlerini sürdürmelerini amaçlar (Uçan, 2005). Bu ayrım, öğretim programlarının hedef, içerik, süre ve değerlendirme yapısının hedef kitlenin gereksinimleriyle uyumlu olmasını gerekli kılar.

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin uygulamaya dayalı temel bileşenlerinden biridir. Çalgı öğrenme süreci; duruş, nefes, ton üretimi, artikülasyon ve koordinasyon gibi teknik becerilerin yanı sıra dinleme, yorumlama, müzikal ifade ve düzenli çalışma alışkanlığını da içerir. Yan flüt eğitimine ilişkin çalışmaların bir bölümü teknik gelişim ve dağar (Akıncı, 1994), bir bölümü ise çalışma alışkanlıkları ve bireysel çalışma yöntemleri üzerinde yoğunlaşmıştır (Vanlı, 2024). Müziksel yorumlama üzerine yapılan araştırmalar, teknik yeterliğin gerekli olduğunu; ancak yorumlama sürecinin öğrencinin yaratıcı katılımı ve müzikal anlamlandırmasıyla desteklenmesi gerektiğini

göstermektedir (Aytemur & Gültekin, 2022). Dolayısıyla bir yan flüt öğretim programının teknik ilerleyiş kadar öğrenenin özelliklerini, müzikal amaçlarını ve öğrenme sürecine katılımını da dikkate alması beklenir.

Türkiye’de özel öğretim kursları, farklı yaş ve geçmişlerden bireylerin çalgı eğitimi aldığı başlıca özengen eğitim ortamları arasındadır. Koçyiğit (2025), özel kurs ve okullardaki özengen çalgı eğitiminin ilgi gördüğünü; ancak müfredat, solfej, çalışma programı ve süreklilik gibi alanlarda geliştirme gereksinimleri bulunduğunu belirtmiştir. Benzer biçimde Uçar’ın (2025, ss. 14–15, 37–38) MEB’e bağlı özel müzik kurslarında görev yapan 24 keman öğretmeniyile yürüttüğü çalışmada katılımcılar, programın yaş gruplarına ayrılması, haftalık katı akış yerine genel kazanımların verilmesi ve ilerlemenin çalışma düzeyi, algı, yetenek ile gelişim özelliklerine göre uyarlanması gerektiğini belirtmiştir. Bu bulgular, özel kurslarda tek tip bir programın uygulanmasından çok, ortak standartlarla bireysel farklılıkları uzlaştıran bir yapıya ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Millî Eğitim Bakanlığı [MEB] tarafından kabul edilen Yan Flüt Kursu Programı, özel öğretim kurumlarında uygulanmak üzere hazırlanmış resmî bir programdır. Program 18 Eylül 2015 tarihli ve 87 sayılı Kurul Kararıyla kabul edilmiş; hedef kitlesi “6 yaş ve üzeri bireyler” olarak tanımlanmıştır (MEB, 2015, s. 1). Sekiz seviyeden oluşan program, haftada bir branş ve bir solfej dersi olmak üzere 33 haftalık yıllık düzen ve toplam 528 saat öngörmektedir (MEB, 2015, s. 2). Bununla birlikte programın amaçları arasında yorumcu veya eğitici olarak kariyer edinme yer almakta; üst seviyelerde Nielsen Konçertosu, Prokofiev Sonatı, Jolivet’in Chant de Linos’u, standart orkestra repertuarı ve piccolo çalışmaları bulunmaktadır. Bu durum, programın özel kurslardaki özengen eğitim işlevi ile mesleki yönelimli içerik yapısı arasındaki ilişkinin sistematik olarak incelenmesini gerekli kılmaktadır.

Mevcut alan yazın özel kurslardaki öğretmen ve öğrenci görüşleri, kurumların işleyişi, çalışma alışkanlıkları ve çalgı öğretiminde karşılaşılan sorunlar hakkında önemli bulgular sunmaktadır. Buna karşın Yan Flüt Kursu Programı’nın hedef kitlesi, amaçları, içeriği, süre planı, uyarlanabilirliği ve değerlendirme yapısını aynı analitik çerçevede ele alan çalışmalar sınırlıdır. Bu bölüm, programın uygulamadaki etkililiğini ölçmekten çok, program metninin kendi iç tutarlılığını ve özengen müzik eğitimi bağlamındaki uygunluğunu değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Böylece programın güçlü yönlerinin korunması ve geliştirilmesi gereken boyutlarının açık ölçütlerle ortaya konulması hedeflenmiştir.

Bölümde aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Programın hedef kitle tanımı ve öğretim yapısı pedagojik açıdan ne ölçüde uyumludur?
2. Programın içerik ve seviye yapısı özengen müzik eğitiminin amaçlarıyla ne ölçüde örtüşmektedir?
3. Programda öngörülen süre ile teknik ve müzikal kazanımlar arasında nasıl bir ilişki kurulmuştur?
4. Program, farklı yaş, hazırbulunuşluk, ilgi ve öğrenme hızlarına uyarlanabilecek bir esneklik sunmakta mıdır?
5. Programın ölçme ve değerlendirme yapısı ürün ve süreç değerlendirmesi bakımından nasıl düzenlenmiştir?

1. KURAMSAL VE ANALİTİK ÇERÇEVE

Bölümdeki program çözümlemesinin temel dayanağı Tyler'in (1949) amaçlar, öğrenme yaşantıları, yaşantıların örgütlenmesi ve değerlendirme arasındaki tutarlılığı sorgulayan yaklaşımıdır. Tyler'in çerçevesi, bir programın hangi eğitim amaçlarına ulaşmayı hedeflediğini, bu amaçlara uygun hangi öğrenme yaşantılarını sunduğunu, yaşantıları nasıl örgütlediğini ve amaçlara ulaşma düzeyini nasıl değerlendirdiğini incelemeye olanak sağlar. Modelin doğrusal veya hedef-merkezli yorumları eleştirilmiş olsa da program öğeleri arasındaki ilişkiyi görünür kılan temel soruları güncelliğini korumaktadır (Cruickshank, 2018; Kuzu & Erdem, 2024).

Bu bölümde Tyler'in program öğeleri, özengen müzik eğitiminin özellikleriyle birlikte yorumlanmıştır. Özengen eğitim; katılımın ilgi ve isteğe dayanması, öğrenenlerin yaş ve hazırbulunuşluk bakımından çeşitlilik göstermesi, kişisel doyum ve müzikal gelişim amaçlarının birlikte bulunması ve mesleki yönelimin zorunlu olmaması bakımından mesleki eğitimden ayrılır (Koçyiğit, 2025; Uçan, 2005). Bu nedenle programın yalnızca teknik açıdan aşamalı olması yeterli görülmemiş; hedef kitlesiyle uyumu, farklı amaçlara yanıt verebilmesi ve bireysel ilerlemeyi desteklemesi de değerlendirmeye alınmıştır.

Kuramsal çerçeve doğrultusunda beş analiz boyutu kullanılmıştır. Pedagojik uygunluk boyutu hedef kitle, gelişimsel özellikler, hazırbulunuşluk ve materyal seçimini; içerik ve seviye uyumu boyutu teknik çalışmalar, repertuar ve programın mesleki/özengen yönelimini; süre-kazanım dengesi boyutu haftalık ve toplam süre ile beklenen ilerleme arasındaki ilişkiyi; esneklik boyutu seviye geçişleri, bireysel hız, ilgi ve öğretmene tanınan uyarlama alanını; ölçme ve

değerlendirme boyutu ise başarı ölçütleri, sınavlar ve süreç içindeki gelişimin izlenmesini kapsamaktadır. Bulgular bu beş boyut altında sunulmuştur.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Deseni

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında doküman analiziyle yürütülmüştür. Doküman analizi, yazılı ve görsel belgelerin araştırma amacı doğrultusunda sistematik biçimde incelenmesini, verilerin sınıflandırılmasını ve yorumlanmasını içerir (Bowen, 2009; Yıldırım & Şimşek, 2018). Bu desen, araştırmanın tek bir resmî öğretim programının yapısal özelliklerine odaklanması nedeniyle tercih edilmiştir.

2.2. İncelenen Doküman

Araştırmanın veri kaynağı, MEB Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığınca 18 Eylül 2015 tarihli ve 87 sayılı kararla kabul edilen Yan Flüt Kursu Programı'dır. Resmî çevrim içi nüsha; programın dayanağı, seviyesi ve amaçları; uygulamaya ilişkin açıklamalar; süre; sekiz seviyeye ait haftalık içerik planları; ölçme-değerlendirme esasları ve araç-gereç listesinden oluşmaktadır (MEB, 2015). Dokümanın amaçlı olarak seçilme gerekçesi, Türkiye'de özel öğretim kurslarında yan flüt eğitimi için yayımlanan resmî program olmasıdır.

2.3. Verilerin Analizi

Veriler, Tyler'ın program değerlendirme yaklaşımı, araştırma soruları ve ilgili alan yazın temelinde önceden oluşturulan tematik çerçeve doğrultusunda betimsel analiz yoluyla çözümlenmiştir. Analiz birimi, programda araştırma sorularından en az biriyle ilişkili ve tek başına anlamlı bir yargı ya da düzenleme içeren metin parçası olarak tanımlanmıştır. Açıklama bölümlerinde bir cümle veya anlam bütünlüğü oluşturan paragraf; haftalık planlarda bir hafta ya da çalışma/etkinlik satırı; liste ve tablolarda ise bir madde veya satır analiz birimi kabul edilmiştir. Programın basılı 1–17. sayfalarının tamamı incelenmiş ve her birimin bölüm ve sayfa bağlamı korunmuştur.

Beş tema, araştırma soruları ile Tyler’ın amaçlar, öğrenme yaşantıları, yaşıntıların örgütlenmesi ve değerlendirme bileşenleri temelinde oluşturulmuş; programın ön incelemesinde kapsamı kontrol edilerek kesinleştirilmiştir. Hedef kitle, yaş, gelişim, hazırbulunuşluk ve yaşa uygun materyal ifadeleri pedagojik uygunluk; teknik beceriler, repertuvar, seviye sırası ve kariyer amacı içerik ve seviye uyumu; haftalık ve toplam süre, kazanım yoğunluğu ve ilerleme hızı süre-kazanım dengesi; seviye tespiti, tekrar, öğretmene tanınan yöntem seçimi, alternatif yol ve uyarılama ifadeleri esneklik; sınav, puan, başarı eşiği, değerlendirme ölçütü ve süreç izleme ifadeleri ölçme ve değerlendirme teması altında ele alınmıştır. Bir ifade birden fazla araştırma sorusuyla ilişkili olduğunda birincil ve ikincil tema birlikte kullanılmıştır. Örneğin seviye tespit sınavı hazırbulunuşluk bakımından pedagojik uygunluk, başlangıç düzeyinin uyarlanması bakımından esneklik; sınav haftaları ise zaman planı bakımından süre-kazanım dengesi, başarı kararı bakımından ölçme ve değerlendirme altında değerlendirilmiştir.

İlk sınıflandırmanın ardından her tema için program verisi ile değerlendirme yan yana getirilmiş; bulgu ile yorumun ayrıştırılması amacıyla “program verisi” ve “değerlendirme” sütunlarından oluşan özet tablolar hazırlanmıştır. Düzenleme aşamasında bütün tablo maddeleri aynı tema çerçevesi kullanılarak programdaki kaynak sayfalarıyla yeniden karşılaştırılmış; tema dışında kalan veya kaynakta doğrudan karşılığı bulunmayan ifadeler ayıklanmıştır. Bu işlem bağımsız ikinci kodlama ya da kodlayıcılar arası güvenilirlik analizi değil, kaynak ve sınıflandırma tutarlılığı kontrolüdür. Yorumlar programın uygulamadaki başarısına ilişkin nedensel sonuçlar olarak değil, belgede açıklanan veya açıklanmayan yapısal özelliklere ilişkin değerlendirmeler olarak sınırlandırılmıştır. Araştırma yalnızca kamuya açık bir dokümanı içerdiğinden kişisel veri veya insan katılımcı bulunmamaktadır.

2.4. Araştırmacının Rolü ve Tutarlılık Kontrolü

Analiz tek araştırmacı tarafından yürütülmüş; ikinci bir bağımsız kodlayıcı, uzman görüşü veya kodlayıcılar arası uyum hesabı kullanılmamıştır. Kaynak ve sınıflandırma tutarlılığı, program ifadelerinin ve sayfa numaralarının özgün doküman üzerinden yeniden karşılaştırılmasıyla kontrol edilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Pedagojik Uygunluk

Programın hedef kitlesi “6 yaş ve üzeri bireyler” olarak belirtilmiştir (MEB, 2015, s. 1). Bu ifade, çocuklardan yetişkinlere kadar geniş bir yaş aralığını kapsamakta; ancak yaş gruplarının bilişsel, devinışsel ve duyuşsal özelliklerine göre ayrıştırılmış öğretim yolları tanımlamamaktadır. Programda kayıt sırasında seviye tespit sınavı yapılması ve yeterli olmayan kursiyerin seviyeyi tekrar etmesi öngörülmektedir. Bu düzenlemeler hazırbulunuşluğa ilişkin bir başlangıç ayrımı sağlasa da öğretim materyali, öğretim hızı veya repertuarın yaşa göre nasıl uyarlanacağı açıklanmamıştır.

Başlangıç seviyesinden itibaren Altes Flüt Metodu temel kaynak olarak kullanılmaktadır. Program, öğretmenin kolaydan zora ve bilinenden bilinmeyene ilkelerini kullanmasını, alıştırma ve uygulama yapmasını önermekte; fakat çocuklar, gençler ve yetişkinler için alternatif materyal veya etkinlik örnekleri sunmamaktadır. Dolayısıyla program pedagojik ilerlemeye ilişkin genel ilkeler vermekle birlikte geniş hedef kitlenin gelişimsel çeşitliliğini program düzeyinde yapılandırmamakta; bulgular Tablo 1’de özetlenmektedir.

Tablo 1. Pedagojik Uygunluğa İlişkin Bulgular

Analiz boyutu	Program verisi	Değerlendirme
Hedef kitle	6 yaş ve üzeri bireyler	Geniş yaş aralığı tanımlanmış; yaşa göre öğretim yolları ayrıştırılmamıştır.
Başlangıç düzeyi	Kayıtta seviye tespit sınavı	Hazırbulunuşluğa göre başlangıç seviyesi belirlenebilmekte; ölçütler ayrıntılandırılmamıştır.
Materyal	Başlangıçta Altes Flüt Metodu	Farklı yaş ve öğrenen profilleri için alternatif kaynak yönlendirmesi bulunmamaktadır.
Öğretim ilkeleri	Kolaydan zora, bilinenden bilinmeyene, alıştırma ve uygulama	Genel pedagojik ilkeler vardır; bu ilkelerin yaşa göre nasıl uygulanacağı açıklanmamıştır.

Not. Program verileri MEB’den (2015, ss. 1–2) alınmıştır.

3.2. İçerik ve Seviye Uyumu

Programın sekiz seviyelik yapısı, temel duruş ve nefes çalışmalarından ileri repertuvar, oda müziği, orkestra pasajları ve piccolo çalışmalarına uzanan aşamalı bir teknik-müzikal ilerleme sunmaktadır. İlk seviyede pozisyon, nefes, ses üretimi, gam ve arpejlerle Altes metoduna yer verilirken sonraki seviyelerde Köhler ve Andersen etütleri, sonatlar, konçertolar ve standart orkestra soloları programa eklenmektedir. Bu sıralama, teknik gelişim ile repertuvar güçlüğü arasında kademeli bir ilişki kurma amacını göstermektedir.

Bununla birlikte program, “yorumcu ya da eğitici olarak kariyer sahibi olmak isteyen” bireylere yönelik hazırlandığını açıkça belirtmektedir (MEB, 2015, s. 1). Sekizinci seviyede Nielsen Konçertosu, Prokofiev Sonatı, Clarke’ın Zoom Tube’u, Jolivet’nin Chant de Linos’u ve piccolo için standart orkestra repertuarı bulunmaktadır. Bu içerik programın mesleki/ileri düzey amacıyla tutarlıdır; ancak özel kurslara kişisel ilgi, hobi ve müzikal doyum amacıyla katılan özengen öğrenenler için de programda tanımlanan ortak ilerleme yolu olarak ele alındığında kapsam ve amaç uyumu zayıflamaktadır. Sorun ileri repertuarın varlığından çok, özengen ve mesleki yönelimli öğrenenler için ayrı yolların tanımlanmamış olmasıdır; bulgular Tablo 2’de özetlenmektedir.

Tablo 2. İçerik ve Seviye Uyumuna İlişkin Bulgular

Analiz boyutu	Program verisi	Değerlendirme
Aşamalılık	Temel tekniklerden ileri repertuvara sekiz seviye	Teknik ve müzikal gelişim bakımından sistematik bir ilerleme kurulmuştur.
Öğretim kaynakları	Altes, Köhler ve Andersen etütleri	Teknik gelişime güçlü vurgu vardır; alternatif ve ilgi odaklı repertuvar sınırlıdır.
İleri repertuvar	Nielsen, Prokofiev, Jolivet, orkestra repertuarı ve piccolo	İçerik ileri/mesleki yönelim için tutarlıdır; tek seçenek olduğunda genel özengen hedef kitle için ağırdır.
Program amacı	Yorumcu veya eğitici olarak kariyer	Programın mesleki yönelimi açıktır; özengen ve mesleki yollar ayrıştırılmamıştır.

Not. Program verileri MEB’den (2015, ss. 1–16) alınmıştır.

3.3. Süre-Kazanım Dengesi

Programda dersler haftada bir branş dersi ve bir solfej dersi olmak üzere iki saat olarak planlanmıştır. Her seviye 33 hafta, sekiz seviyenin toplamı ise 528 saattir (MEB, 2015, s. 2). Bu yapı, ülke genelinde uygulanabilecek açık ve izlenebilir bir zaman çerçevesi sağlamaktadır. Haftalık çizelgelerde teknik çalışmaların, eserlerin, sınav hazırlığının ve değerlendirme haftalarının belirtilmesi de öğretim sürecini somutlaştırmaktadır.

Öte yandan bütün öğrenenler için aynı süre dizisinin öngörülmesi, bireysel ilerleme hızlarına göre süreyi kısaltma, uzatma veya belirli öğrenme alanlarına ağırlık verme seçeneklerini sınırlı bırakmaktadır. Programda başarısız kursiyerin seviyeyi tekrar etmesi yer almakta; ancak hedeflenen becerilere daha erken ulaşan veya belirli bir repertuvar hedefi bulunan kursiyer için yeterliğe dayalı esnek geçiş açıklanmamaktadır. İleri düzey eserlerin haftalık bir branş dersi içinde öngörülmesi, özellikle özenen öğrenenlerde ders dışı çalışma süresi ve bireysel hedefler dikkate alınmadan program süresinin yeterliliği hakkında kesin hüküm vermeyi güçleştirmektedir. Belge, süreyi sayısal olarak tanımlamakta; süre ile kazanım arasındaki pedagojik gerekçeyi ve farklı öğrenen profilleri için kabul edilebilir süre aralıklarını açıklamamakta; bulgular Tablo 3'te özetlenmektedir.

Tablo 3. Süre-Kazanım Dengesi Bulguları

Analiz boyutu	Program verisi	Değerlendirme
Haftalık süre	Bir branş ve bir solfej dersi; toplam 2 saat	Uygulama ve kuram birlikte ele alınmıştır.
Toplam süre	2 saat × 33 hafta × 8 seviye = 528 saat	Standart ve izlenebilir bir zaman yapısı sunulmuştur.
İlerleme	Seviye sonu sınavı; başarısızlıkta seviye tekrarı	Tekrar olanağı vardır; yeterliğe dayalı hızlandırma veya kişiselleştirilmiş süre açıklanmamıştır.
Süre-içerik ilişkisi	Aynı çizelgede teknik çalışma, repertuvar ve yorumlama	Sürenin farklı öğrenen profilleri ve ders dışı çalışma koşullarıyla ilişkisi gerekçelendirilmemiştir.

Not. Program verileri MEB'den (2015, ss. 2–16) alınmıştır.

3.4. Esneklik

Programda kayıt sırasında seviye tespit sınavı yapılması, gerektiğinde uzmanlardan yararlanılması ve öğretimde çeşitli yöntem ve tekniklerin kullanılması öngörülmektedir. Bu unsurlar öğretime uygulama sırasında belirli bir hareket alanı sağlar. Ayrıca sekiz seviyelik sıralı yapı, öğrenenin bulunduğu düzeyin belirlenmesine ve ilerlemenin izlenmesine olanak tanır.

Buna karşılık esneklik daha çok başlangıç seviyesinin belirlenmesi ve öğretmenin genel yöntem seçimiyle sınırlıdır. Program, kursiyerin ilgi duyduğu müzik türüne göre seçmeli repertuvar, farklı amaçlara yönelik öğrenme yolu, yaşa uygun materyal, bireysel hedef belirleme veya hibrit/dijital destek gibi uyarlamaları tanımlamamaktadır. Ön koşullu ve sıralı seviye yapısında esnekliğin hangi sınırlar içinde kullanılacağı da belirtilmemiştir. Bu nedenle programın idari esnekliği kısmen desteklediği, fakat öğrenen merkezli program esnekliğini ayrıntılandırmadığı söylenebilir; bulgular Tablo 4’te özetlenmektedir.

Tablo 4. Esnekliğe İlişkin Bulgular

Analiz boyutu	Program verisi	Değerlendirme
Seviye belirleme	Kayıtta seviye tespit sınavı	Farklı başlangıç düzeyleri tanınmaktadır.
Öğretmen alanı	Çeşitli yöntem ve teknikler; gerektiğinde uzman desteği	Uygulamada sınırlı hareket alanı vardır; uyarlama örnekleri verilmemiştir.
Öğrenen tercihi	Ortak ve sıralı repertuvar	İlgi, amaç ve müzik türüne dayalı seçmeli yol tanımlanmamıştır.
Bireysel hız	Seviye tekrarı	Yavaş ilerleme tekrar yoluyla karşılanmakta; esnek süre ve yeterliğe dayalı geçiş açıklanmamaktadır.

Not. Program verileri MEB’den (2015, ss. 1–16) alınmıştır.

3.5. Ölçme ve Değerlendirme

Programda her seviye sonunda uygulamalı, kurs sonunda teorik ve uygulamalı sınav öngörülmektedir. Başarı eşiği 65 puandır; 0–64 başarısız, 65–69 orta, 70–84 iyi ve 85–100 pekiyi kabul edilmektedir (MEB, 2015, s. 17). Hafta-

lık çizelgelerde sınav repertuarı hazırlığı ile sınav ve değerlendirme haftaları yer almaktadır. Bu yapı, performansa dayalı çalgı eğitimi için uygun bir temel oluşturmaktadır.

Ancak program, puanın teknik doğruluk, ton, entonasyon, ritim, müzikal ifade, deşifre ve sahne performansına nasıl dağıtılacağını gösteren dereceli puanlama anahtarı sunmamaktadır. Gözlem, öz değerlendirme, çalışma günlüğü, video kaydı ve portfolyo gibi biçimlendirici araçları da tanımlamamaktadır. Bu nedenle süreç içindeki gelişim ve geri bildirimin nasıl yapılandırılacağı açık kalmakta; bulgular Tablo 5'te özetlenmektedir.

Tablo 5. Ölçme ve Değerlendirme Bulguları

Analiz boyutu	Program verisi	Değerlendirme
Sınav yapısı	Seviye sonunda uygulamalı; kurs sonunda teorik ve uygulamalı sınav	Çalgı performansını doğrudan değerlendiren bir yapı kurulmuştur.
Başarı ölçütü	100 üzerinden en az 65 puan	Ortak bir başarı eşiği vardır.
Puanlama ölçütleri	Genel puan aralıkları	Performans boyutlarının ağırlıkları ve dereceli puanlama ölçütleri açıklanmamıştır.
Süreç değerlendirmesi	Sınav hazırlığı ve sınav değerlendirme haftaları	Biçimlendirici izleme, öz değerlendirme ve portfolyo araçları tanımlanmamıştır.

Not. Program verileri MEB'den (2015, ss. 3–17) alınmıştır.

4. TARTIŞMA

4.1. Pedagojik Uygunluk

Araştırmamızın ilk bulgusu, programın çok geniş bir yaş aralığını ortak bir hedef kitle altında toplamasına karşın yaş ve gelişim özelliklerine göre farklılaştırılmış öğretim yolları sunmamasıdır. Tyler'ın (1949) yaklaşımında öğrenenlerin gereksinimleri ve özellikleri, eğitim amaçlarının ve öğrenme yaşantılarının belirlenmesinde temel veri kaynakları arasındadır. Bu açıdan yalnızca alt yaş

sınırının belirtilmesi, hedef kitlenin program kararlarına nasıl yansıtıldığını göstermeye yetmemektedir. Seviye tespit sınavı hazırbulunuşluğa ilişkin olumlu bir düzenleme olmakla birlikte, altı yaşındaki bir çocukla yetişkin bir başlangıç öğrencisinin materyal, dikkat süresi, fiziksel uygunluk ve müzikal beklentilerindeki farklılıkları karşılayan bir program tasarımı oluşturmamaktadır.

Bu sonuç, Uçar'ın (2025, ss. 37–38) keman kursu programına ilişkin öğretmen görüşleriyle örtüşmektedir. Katılımcılar, farklı yaş gruplarına aynı öğretim yolunun uygulanmamasını, programların yaş ve düzeye göre farklılaştırılmasını ve öğretmenin öğrenci ihtiyacına göre seçim yapabilmesi için haftalık katı akış yerine genel kazanımların verilmesini önermiştir. Araştırmanın sonuç bölümünde de tek bir programla ilerlenememesi bireysel farklılıklarla ilişkilendirilmiş ve ideal programda kazanım sırasının öğrencilerin algı ve beceri düzeylerine göre zamana yayılması gerektiği belirtilmiştir (Uçar, 2025, s. 41). Koçyiğit'in (2025) özel kurs ve okullara ilişkin bulguları da çalgı seçimi, çalışma programı ve eğitimin sürekliliğinin öğrenen özellikleriyle ilişkili olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla yan flüt programında yaşa göre katı ayrı programlar oluşturmak yerine, yaş ve hazırbulunuşluk profillerine göre materyal, etkinlik ve ilerleme seçenekleri sunan bir öğretmen kılavuzu daha işlevsel olabilir.

4.2. İçerik ve Seviye Uyumu

Programın güçlü yönlerinden biri, teknik becerileri ve klasik yan flüt repertuarını sekiz seviyede sistematik biçimde örgütlemesidir. Teknik çalışmaların sonat, konçerto, oda müziği ve orkestra repertuarıyla ilişkilendirilmesi, yorumcu veya eğitici yetiştirme amacı bakımından kendi içinde tutarlıdır. Bu nedenle ileri repertuarın yalnızca “zor” olduğu gerekçesiyle programdan çıkarılması uygun değildir. Asıl yapısal sorun, kariyer amaçlı ileri eğitimin özengen katılım için de tek ilerleme yolu olarak sunulmasıdır.

Özengen öğrenenler çalgı eğitimine kişisel doyum, sevdiği eserleri çalabilme, sosyal katılım veya uzun vadede mesleki yönelimi deneme gibi farklı amaçlarla katılabilir. Aytemur ve Gültekin'in (2022) bulguları, teknik yeterliğin müzikal yorum için gerekli olduğunu; ancak öğrencinin yaratıcı katılımının yorumlama sürecini güçlendirdiğini göstermektedir. Buna göre programın teknik çekirdeği korunurken farklı yaş ve ilgi alanlarına yönelik seçmeli repertuar, eşlikli çalma, oda müziği, yaratıcı yorumlama ve kültürel çeşitlilik seçenekleri eklenebilir. Böyle bir çekirdek-seçmeli yapı, standardı ortadan kaldırmadan programın

özengen bağlamdaki karşılığını güçlendirebilir.

Başlangıç piyano eğitimi bağlamında Bayırlı'nın (2022, s. 35) çalışmasında 14 farklı kaynak kitabın kullanıldığının belirlenmesi, tek bir materyal dizisinin uygulamadaki öğrenci çeşitliliğini karşılamaya yetmeyebileceğini düşündürmektedir. Bu bulgu farklı bir çalgıya ait olsa da özengen çalgı eğitiminde ortak hedeflerle alternatif materyal seçeneklerinin birlikte sunulması gereksinimini desteklemektedir.

4.3. Süre-Kazanım Dengesi

Programın 33 haftalık ve sekiz seviyelik zaman çizelgesi, kurumlar arasında ortak bir uygulama standardı oluşturur. Ancak süre-kazanım dengesinin yalnızca toplam saat üzerinden değerlendirilmesi yeterli değildir. Çalgı öğrenme hızı; önceki müzik yaşantısı, fiziksel uygunluk, çalışma düzeni, bireysel hedef ve ders dışı çalışma süresi gibi değişkenlerden etkilenir. Hallam (1998), çalgı öğretiminde bireysel gereksinimlere duyarlı öğretim ve düzenli geri bildirimin önemini vurgulamaktadır. Vanlı'nın (2024) flüt öğrencileri üzerine araştırması da çalışma alışkanlıkları ile kullanılan çalışma yöntemlerinin öğrenciler arasında değiştiğini göstermektedir.

Bu çerçevede 528 saatlik toplam sürenin tek başına fazla veya yetersiz olduğu sonucuna varılamaz. Belgeden hareketle söylenebilecek daha güçlü sonuç, aynı sürenin bütün öğrenenlere uygulanmasının ve süre-kazanım ilişkisinin yeterlik göstergeleriyle açıklanmamasının esnekliği sınırladığıdır. Her seviye için zorunlu asgari kazanımlar, önerilen süre aralığı ve yeterliğe dayalı geçiş ölçütleri tanımlanırsa kurumlar arasında standartlaşma korunurken bireysel ilerleme hızları da gözetilebilir.

4.4. Esneklik

Programın seviye tespit sınavı ve yöntem çeşitliliği, öğretmene başlangıçta ve ders sırasında belirli bir uyarlama alanı vermektedir. Bununla birlikte bu alan programda açık bir öğrenen merkezli esneklik çerçevesine dönüştürülmemiştir. Öğretmenin hangi kazanımları zorunlu tutacağı, hangi repertuarı eşdeğer bir eserle değiştirebileceği, öğrencinin hedef belirleme sürecine nasıl katılacağı ve farklı yaş gruplarında hangi materyallerin kullanılabileceği açıklanmamıştır. Bu nedenle uygulama esnekliği büyük ölçüde öğretmenin bireysel deneyimine

bırakılmaktadır.

Uçar'ın (2025, ss. 18–20) çalışmasında 24 öğretmenden yalnızca ikisinin programı her zaman (%9), sekizinin ara sıra (%33) kullandığı; 14'ünün (%58) ise programı hiçbir zaman kullanmadığı belirlenmiştir. Katılımcı açıklamaları, programın kimi zaman yalnızca teknik gereksinimler veya ilk haftalar için kullanıldığını ve bazı öğretmenlerin öğrenci ihtiyacına göre kendi öğretim yollarını izlediğini göstermektedir. Bu bulgu, uyarlama ilkeleri açıkça tanımlanmadığında esnekliğin programdan uzaklaşmaya dönüşebileceğini düşündürmektedir. Esneklik ile standartlaşma birbirinin karşısı değildir. Zorunlu temel kazanımların, seçmeli içeriklerin, eşdeğer repertuvar ölçütlerinin ve uyarlama ilkelerinin birlikte tanımlanması, öğretmenin karar alanını şeffaflaştırabilir ve programın uygulanabilirliğini artırabilir.

4.5. Ölçme ve Değerlendirme

Uygulamalı seviye sınavı, çalgı eğitiminin performansa dayalı doğasıyla uyumludur. Ayrıca ortak başarı eşiği, kurumlar arasında asgari bir standarda katkı sağlar. Bununla birlikte yalnızca toplam puan aralıklarının verilmesi, değerlendiricilerin teknik ve müzikal boyutlara aynı ağırlığı verip vermediğini göstermemektedir. Bu durum değerlendirme kararlarının karşılaştırılabilirliğini ve öğrenciye sunulan geri bildirimin açıklığını sınırlandırabilir.

Özengen eğitimde değerlendirme yalnızca bir üst seviyeye geçme kararı değil, öğrencinin gelişimini fark etmesini ve çalışmasını düzenlemesini sağlayan bir öğrenme aracı olmalıdır. Bayırlı'nın (2022, ss. 32–33) 30 piyano eğitimcisiyle yürüttüğü çalışmada 14 eğitimcinin MEB seviye tamamlama sınavını kullandığı; dokuzunun gözlemden, altısının performans ölçeğinden ve birinin rubrik dereceli puanlama anahtarından yararlandığı belirlenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde, öğrencinin kendi öğretmeninin sınav komisyonunda bulunmaması süreçten çok sonucun değerlendirilmesi riskiyle ilişkilendirilmiştir (Bayırlı, 2022, ss. 53–54). Bu bulgular, ortak sonuç değerlendirmesinin süreç verileriyle tamamlanması gerektiğini düşündürmektedir. Yan flüt programında da ton, entonasyon, ritim, artikülasyon, teknik doğruluk, müzikal ifade, deşifre ve sahne performansı için seviyeye uygun dereceli puanlama anahtarları geliştirilebilir. Haftalık çalışma kaydı, kısa video performansları, öz değerlendirme ve portfolyo gibi araçlar sınavın yerini almak yerine onu biçimlendirici verilerle tamamlayabilir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

MEB Yan Flüt Kursu Programı, yan flüt eğitimini ortak bir çerçeveye bağlaması, teknik ve müzikal ilerlemeyi sekiz seviyede sistematik biçimde düzenlemesi, solfej eğitimini çalgı dersiyle birlikte ele alması ve uygulamalı sınavlara yer vermesi bakımından önemli güçlü yönlerle sahiptir. Programın ileri repertuarı ile yorumcu veya eğitici yetiştirme amacı da kendi içinde tutarlıdır. Buna karşılık programın uygulandığı özel kursların özengen eğitim işlevi göz önünde bulundurulduğunda, “6 yaş ve üzeri” biçimindeki geniş hedef kitle tanımı, ortak süre ve repertuar yolu, sınırlı uyarlama açıklamaları ve sonuç ağırlıklı değerlendirme yapısı önemli geliştirme alanlarıdır.

Bölümün temel sonucu, programın bütünüyle sadeleştirilmesinden çok farklılaştırılması gerektiğidir. İleri düzey repertuar mesleki yönelimli öğrenenler için korunabilir; özengen öğrenenler için ise aynı teknik çekirdeğe dayanan, kişisel amaç ve ilgiye göre çeşitlenen alternatif bir yol oluşturulabilir. Bu yaklaşım programın standartlaştırıcı işlevi ile öğrenen çeşitliliğini uzlaştırabilir.

Bölümde ulaşılan bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

- Program, ortak temel kazanımlardan sonra “temel/özengen” ve “ileri/mesleki yönelimli” olmak üzere geçişe açık iki öğrenme yoluyla yapılandırılmalıdır.
- Çocuk, genç ve yetişkin öğrenenler için ayrı zorunlu programlar yerine; yaş, fiziksel uygunluk, hazırbulunuşluk ve amaç profillerine göre materyal ve etkinlik uyarlama ilkeleri hazırlanmalıdır.
- Repertuar; zorunlu çekirdek eserler ile teknik düzeyi eşdeğer seçmeli klasik, geleneksel, güncel ve oda müziği eserlerinden oluşan esnek bir havuz biçiminde düzenlenmelidir.
- Her seviye için tek bir sabit süre yerine önerilen süre aralığı, asgari yeterlik göstergeleri ve yeterliğe dayalı seviye geçiş ölçütleri tanımlanmalıdır.
- Uygulamalı sınavlar; seviyeye özgü analitik dereceli puanlama anahtarları, öğretmen gözlemi, öz değerlendirme, çalışma günlüğü ve portfolyo gibi biçimlendirici araçlarla desteklenmelidir.
- Programın yenilenme sürecine yan flüt eğitimcileri, kurs yöneticileri, farklı yaş gruplarından kursiyerler ve program geliştirme uzmanları katılmalı; taslak program farklı kurumlarda pilot uygulamayla sınanmalıdır.

6. SINIRLILIKLAR VE GELECEK ARAŞTIRMALAR

Bu araştırma tek bir resmî program dokümanı ile sınırlıdır. Bulgular programın metinsel ve yapısal özelliklerini açıklamakta; öğretmenlerin programı nasıl yorumladığı, kursiyerlerin programa nasıl tepki verdiği veya programın öğrenme çıktıları üzerindeki etkisi hakkında doğrudan kanıt sunmamaktadır. Analizin tek araştırmacı tarafından yürütülmesi ve bağımsız ikinci kodlama ile uzman görüşünün bulunmaması farklı yorumların karşılaştırılmasını sınırlamaktadır. Yapay zekâ desteği, bağımsız kodlayıcı veya alan uzmanı değerlendirmesinin yerine geçmemekte ve araştırmacı yorumuna bağlı olası yanlılığı ortadan kaldırmamaktadır. Gelecek araştırmalarda programın birden fazla araştırmacı tarafından çözümlenmesi; uygulayıcı öğretmen ve kursiyer görüşleri, ders gözlemleri ve farklı yaş gruplarına ilişkin performans verileriyle birlikte incelenmesi önerilmektedir. Böylece bu çalışmada belirlenen yapısal sorunların uygulamadaki karşılıkları sınanabilir.

KAYNAKÇA

- Akıncı, Ç. (1994). *Yan flüt tekniği ve flüt dağarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Aytemur, B., & Gültekin, E. (2022). Flüt öğrencilerinin müziksel yorumlama sürecine metaforlar yoluyla yaratıcı katılımları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 11(93), 721–744. <https://doi.org/10.7816/idil-11-93-08>
- Bayırlı, M. (2022). Özengen müzik eğitimi kurumlarındaki piyano eğitimcilerinin piyano öğretimine yönelik görüşleri (Yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi, Denizli. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 737301).
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Cruickshank, V. (2018). Considering Tyler's curriculum model in health and physical education. *Journal of Education and Educational Development*, 5(1), 207–214. <https://doi.org/10.22555/joeed.v5i1.1443>
- Hallam, S. (1998). *Instrumental teaching: A practical guide to better teaching and learning*. Oxford, England: Heinemann.
- Koçyiğit, Ö. (2025). Eskişehir'de özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren özel kurumların incelenmesi. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 8(2), 210–248. <https://doi.org/10.22555/yegah.v8i2.1443>

org/10.51576/ymd.1660088

- Kuzu, H. A., & Erdem, C. (2024). Eğitim programı teorisi: Ralph Winfred Tyler'ın katkıları. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(44), 3126–3156. <https://doi.org/10.35675/befdergi.1501809>
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2015). *Yan flüt kursu programı* (Talim ve Terbiye Kurulu Kararı, 18.09.2015/87). Ankara: Yazar. Erişim adresi: https://ookgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2016_07/25031801_087.pdf
- Tyler, R. W. (1949). *Basic principles of curriculum and instruction*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar* (3. basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçar, B. (2025). Özengen müzik eğitimi kurumlarındaki keman kursu programına ilişkin öğretmen görüşleri (Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 914536).
- Vanlı, N. B. (2024). *Müzik eğitimi anabilim dallarındaki flüt öğrencilerinin çalgı çalışma alışkanlıklarının ve çalgı çalışma yöntemlerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

8. BÖLÜM

KLASİK GİTAR İCRASINDA TEMİZ ÇALMA KAVRAMI

Dr. Öğr. Üyesi Serkan AĞIR

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Müzik Bölümü

serkanagir@mgu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-9070-3241>

GİRİŞ

Temiz çalma ifadesi, çalgı eğitiminde ve performansında sıklıkla kullanılan ve çoğu zaman ayrıca açıklanmaya ihtiyaç duyulmayan bir kavramdır. Bir öğrenciye ya da icracıya daha temiz çalması söylendiğinde, genellikle doğru seslerin üretilmesi, istenmeyen yan seslerin önlenmesi, seslerin birbirine karışmasının engellenmesi ve teknik hareketlerin kontrollü biçimde gerçekleştirilmesi anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, bu kullanım biçimi temiz çalma kavramının sınırlarını bütünüyle açıklamamaktadır. İcra esnasında hangi seslerin istenmeyen kabul edileceği, bir sesin ne ölçüde hata olarak değerlendirileceği ve ortaya çıkan fiziksel seslerin hangi koşullarda müzikal bir sorun oluşturacağı gibi sorular önem kazanmaktadır. Bu sorular klasik gitar söz konusu olduğunda daha belirgin hâle gelmektedir. Klasik Batı müziğinde kullanılan tel aracılığıyla ses üreten çalgılar göz önüne alındığında klasik gitar, herhangi bir aracı olmadan (yay, tuş, mekanizma vb.) icracının parmak uçlarının doğrudan tele dokunmasıyla ses üretmektedir (Ağır, 2022). Bu nedenle ortaya çıkan işitsel sonuç yalnızca nota metninde belirtilen seslerden oluşmamaktadır. İcraçının el ve parmak hareketleri, fiziksel özellikleri, tellerin üretiminde kullanılan malzeme yapısı ile yıpranma düzeyi ve çalgının fiziksel özellikleri gibi çok sayıda unsurun etkileşimi sonucunda meydana gelmektedir. Dolayısıyla icracı, bu süreç içerisinde yalnızca üretmek istediği sesleri değil, aynı zamanda istemsizce

ortaya çıkabilecek sesleri de yönetmek durumundadır. Ancak burada ortaya çıkan her yan sesin istenmeyen ses olarak değerlendirilmesi de mümkün değildir. Gitarın doğal rezonans özellikleri veya tellerin titreşiminden kaynaklanan bazı sesler, belirli müzikal bağlamlarda ifadeyi destekleyen bir etken hâline gelebilirken, başka bir bağlamda işitsel bulanıklığa neden olabilmektedir. Bu durum, temiz çalma kavramının yalnızca fiziksel seslerin mümkün olduğunca azaltılması veya ortadan kaldırılması üzerinden açıklanamayacağını göstermektedir.

Bir sesin temiz veya kirli olarak değerlendirilmesi, sesin kendisinden bağımsız olarak, hangi müzikal yapı içerisinde ne ölçüde kontrol altında ortaya çıktığıyla da ilişkilidir. Bu açıdan kontrolsüz bir ses ile bilinçli olarak tercih edilen bir ses arasında ayırım yapmak önem kazanmaktadır. Dolayısıyla temiz çalma, bütün yan seslerin ortadan kaldırılmasını hedefleyen mutlak bir anlayıştan ziyade, icracının müzikal amaca uygun bir teknik kontrol kurabilmesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Temiz çalma kavramının değerlendirilmesini zorlaştıran bir diğer unsur ise performansın pek çok değişkene bağlı olarak gerçekleşmesidir. Aynı fiziksel ses, farklı eserlerde farklı düzeylerde önem taşıyabilmektedir. Örneğin, yoğun ve çok sesli bir dokuda fark edilmeyen bir yan ses, seyrek dokulu ve tek sesli bir melodide oldukça dikkat çekici hâle gelebilmektedir. Benzer şekilde, aynı eser üzerinde çalışan iki icracı, teknik açıdan benzer yeterliklere sahip olmalarına rağmen rezonans, susturma, parmak numaraları ve tını üretimi konusunda farklı tercihler geliştirebilmektedir.

Bunun yanında temiz çalma algısı, performansın gerçekleştiği mekânın fiziksel ve akustik koşullarından da etkilenebilmektedir. Canlı performansta salının akustik özellikleri, dinleyici ile çalgı arasındaki mesafe ve müzikal dokunun yoğunluğu küçük fiziksel seslerin algılanma düzeyini değiştirebilirken, kayıt ortamında mikrofonların konumu ve kayıt teknolojisinin özellikleri aynı seslerin çok daha belirgin biçimde duyulmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla bir performansta fark edilmeyen veya önemsiz görülen bir ses, başka bir ortamda işitsel açıdan daha belirgin bir hâle gelebilmektedir.

Temiz çalma kavramının bir başka boyutu da dinleyici algısıdır. İcracının kendi performansında kolaylıkla fark edebildiği küçük bir ses, dinleyici tarafından müzikal bütünlük içerisinde önemsiz bir ayrıntı olarak değerlendirilebilmektedir. Buna karşılık, icracı tarafından önemsenmeyen bir ses, deneyimli bir dinleyicinin dikkatini çekebilmektedir. Bu nedenle temiz çalma, yalnızca icracının kendi değerlendirmesiyle belirlenen bir kavram olmadığı gibi, dinleyicinin bireysel algısına indirgenebilecek bir kavram da değildir.

Bu çalışmada klasik gitar performansında sıklıkla kullanılan temiz çalma kavramının hangi unsurlardan oluştuğu ve hangi koşullarda farklı anlamlar kazanabildiği ele alınmaktadır. Bu doğrultuda klasik gitarda ortaya çıkan istenmeyen seslerin kaynakları, sol el ve sağ el teknikleri, açık tel rezonansları, seslerin gereğinden uzun süre devam etmesi ve çalgının fiziksel özellikleri bağlamında incelenmektedir. Bunun yanı sıra temiz çalma becerisinin geliştirilmesinde işitsel farkındalık, yavaş çalışma ve kayıt yoluyla öz değerlendirme gibi yöntemlerin faydaları ele alınmakta, teknik kontrol ile müzikal ifade arasındaki dengenin korunması üzerinde durulmaktadır. Son olarak temiz çalma kavramının eser yapısı, icracının yorumu, performans ortamı ve dinleyici algısı doğrultusunda değişebilen yönleri tartışılarak, kavramın klasik gitar performansındaki kapsamının daha bütüncül bir biçimde ortaya konulması amaçlanmaktadır.

1. KLASİK GİTAR İCRASINDA İSTENMEYEN SESLERİN KAYNAKLARI

Klasik gitar performansında temiz bir ses elde edilmesini güçleştiren unsurlar, yalnızca icracının teknik yeterlilikleriyle ilişkili değildir. Bu nedenle, temiz çalma kavramının yalnızca hatalı hareketlerin düzeltilmesi bağlamında ele alınması yeterli değildir. Temiz bir ses üretimini etkileyen yan seslerin hangi fiziksel ve teknik unsurlardan kaynaklandığının belirlenmesi, temiz çalma kavramının daha kapsamlı ve işlevsel bir biçimde değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

1.1. Sol El Kaynaklı Sesler

Klasik gitar performansında sol el kaynaklı istenmeyen seslerin başında, bas teller üzerinde parmakların hareketi sırasında ortaya çıkan sürtünme sesleri gelmektedir. Özellikle kuru cilt yapısına sahip icracılarda daha belirgin hale gelebilen bu seslerin duyulma düzeyi, akustik ortam, eserin dinamik yapısı ve kayıt koşulları gibi dış etkenlere bağlı olarak değişebilmektedir.

Parmakların telden kaldırılması sırasında ortaya çıkan seslerde sol el tekniğiyle ilişkili istenmeyen sesler arasında değerlendirilebilmektedir. Bu sesler, parmağın tel üzerindeki basıncı bıraktığı anda telde oluşan gerilimin kontrolsüz veya ani biçimde serbest kalması sonucunda oluşmaktadır. Dolayısıyla parmakların telden kaldırılma biçimi ve uygulanan basıncın kontrolü, bu tür seslerin

azaltılmasında önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

İcra sırasında perdelerden kaynaklanan cızırtı sesleri de klasik gitarda sık karşılaşılan bir diğer sorundur. Telin perdeye yeterli basınçla temas etmemesi veya parmağın perde içerisindeki uygun konumlandırılmaması, telin istenmeyen biçimde titreşmesine ve buna bağlı olarak cızırtıların oluşmasına neden olabilmektedir.

1.2. Sağ El Kaynaklı Sesler

Klasik gitarda sağ el, temel ses üretim merkezi olmasının yanı sıra, performans sırasında ortaya çıkan istenmeyen yan seslerin de önemli kaynaklarından biridir. Parmak uçlarının ve tırnakların tele temas ettiği nokta, temas açısı, hareket yönü ve tele uygulanan kuvvet yalnızca üretilen sesin karakterini ve tını özelliklerini değil, aynı zamanda icra sırasında ortaya çıkabilecek istenmeyen yan sesleri de tetikleyebilmektedir. Bu nedenle sağ el tekniği söz konusu olduğunda yalnızca doğru notanın ve istenen sesin üretilmesine değil, ses üretim sürecine eşlik eden fiziksel temasların da dikkate alınması gerekmektedir.

İcracılarının güzel ve güçlü bir tını oluşturmalarına katkı sağlaması gibi pek çok nedenden ötürü tırnak kullanımının klasik gitar icrasında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür (Öztutgan, 2019). Ancak sağ el tekniğinde, tırnağın telden ayrılma biçimi ve tele geliş açısı, istenmeyen seslerin oluşumunda belirleyici olabilmektedir. Titreşim hâlindeki bir tele yeniden temas edilmesi sırasında tırnağın tele kontrolsüz veya uygun olmayan bir açıyla temas etmesi, müzikal sesin yanında cızırtı veya kısa süreli mekanik seslerin duyulmasına neden olabilmektedir. Benzer şekilde, tırnak yüzeyindeki düzensizlikler, mikro pürüzler veya tırnağın tele temas eden bölümünün uygun biçimde şekillendirilmemesi de ses üretim sürecinde istenmeyen seslerin belirlenmesine yol açabilmektedir. Bu durum, sağ el tekniğinin yalnızca parmakların hareketleriyle değil, tırnakların fiziksel özellikleri ve tele temas biçimiyle birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Sağ el kaynaklı istenmeyen seslerin bir diğer önemli boyutu ise çalınan tel dışındaki tellerle kurulan fiziksel temasla ilişkilidir. Klasik gitarda birden fazla telin aynı anda titreşime açık olması, sağ el parmaklarının hareketleri sırasında komşu tellere istem dışı temas edilmesi olasılığını artırmaktadır. Bu temas, bazı durumlarda istenmeyen telin susturulmasına, bazı durumlarda ise istenmeyen bir telin titreşerek ses üretmesine neden olabilmektedir. Özellikle çok sesli pasajlarda veya arpej ve akor yapılarının yoğun olduğu bölümlerde, sağ el

parmaklarının hareket alanının kontrol edilmesi bu açıdan önem taşımaktadır. İstenmeyen bir telin susturulması, notanın veya akorun beklenen ses bütünlüğünü değiştirebilirken, çalınmaması gereken bir telin titreştirilmesi ise müzikal yapıya ait olmayan ek bir sesin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Sonuç olarak sağ el kaynaklı istenmeyen sesler, yalnızca teknik bir kusur olarak değerlendirilmemelidir. Sağ elin tele temas biçimi, tırnakların fiziksel özellikleri, parmakların hareket yönü ve kuvveti ile diğer tellerle kurulan istemli veya istemsiz temaslar, performansın işitsel sonucunu doğrudan etkileyen unsurlardır. Dolayısıyla klasik gitarda temiz çalma kavramının değerlendirilmesinde, sağ elin yalnızca doğru sesi üretme görevinin değil, bu sesin oluşumu sırasında meydana gelebilecek istenmeyen seslerin kontrol edilmesine yönelik işlevinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

1.3. Açık Tel Rezonansları

Klasik gitar icrasında açık teller, herhangi bir perdeye basılmaksızın titreşebilmeleri nedeniyle hem teknik kolaylık sağlamakta hem de çalgının doğal rezonans özelliklerinden yararlanılmasına imkan tanımaktadır. Bununla birlikte, açık tellerin sağ veya sol el tarafından yeterince kontrol edilmemesi durumunda, icracının üretmeyi amaçlamadığı seslerin de performansa dâhil olması söz konusu olabilmektedir.

Özellikle çoksesli yapılarda ve birden fazla sesin aynı anda devam ettiği pasajlarda açık tellerin istemsiz biçimde titreşmesi, işitsel bütünlüğü olumsuz etkileyebilmektedir. Bir pasaj içerisinde yer alan açık tel, müzikal yapı açısından doğru olsa dahi, gerektiğinden uzun süre titreşmeye devam ettiğinde diğer seslerle istenmeyen bir örtüşme oluşturabilmektedir. Benzer şekilde, bir önceki pasajdan kalan ve susturulmamış açık tel seslerinin sonraki armonik yapıya taşınması, notasyonda gösterilmeyen seslerin duyulmasına neden olabilmektedir. Bu durum özellikle yavaş tempolu, uzun seslerin bulunduğu veya seslerin birbirinden bağımsız olarak ilerlediği çoksesli yapılarda daha belirgin hâle gelebilmektedir.

Açık teller klasik gitarın karakteristik tını özelliklerinden biri olan rezonansın oluşmasına katkıda bulunmakta ve uygun biçimde tercih edildiğinde sesin zenginleştirilmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir. Sorun, bu rezonansın icracının kontrolü dışında ortaya çıkması veya içinde bulunulan müzikal yapı ile uyumsuz hâle gelmesidir. Dolayısıyla temiz çalma kavramı açısından önemli olan, rezonansın tamamen ortadan kaldırılması değil, hangi seslerin ne kadar

süreyle ve hangi müzikal bağlam içerisinde titreşeceğinin kontrol edilebilmesidir.

Telli çalgılarda bir telin tınlatılması, susturulmayan diğer tellerin de salınım hareketi yapmasına sebebiyet vermektedir (Süalp, 2018). Bu bağlamda icracının yalnızca ürettiği seslere değil, çalgı üzerinde hâlihazırda titreşim hâlinde bulunan diğer tellere yönelik farkındalık geliştirmesi oldukça önemlidir. Özellikle sağ veya sol el kontrolü ile açık tellerin gerektiği yerlerde susturulması ve pasajlar arasındaki rezonansların farkındalıkla biçimde incelenmesi istenmeyen seslerin azaltılmasına katkı sağlayabilmektedir.

1.4. Seslerin Gerektiğinden Uzun Devam Etmesi

Klasik gitarın çoksesli yapısı, aynı anda birden fazla melodik yapının üretilmesine ve bu müzikal yapıların birbirinden bağımsız biçimde kontrol edilebilmesine olanak sağlamaktadır. Klasik gitar yazısında genellikle seslerin hangi parmaklarla tınlatılacağı yazarken susturma işleminin hangi parmaklar ile yapılacağı icracıya bırakıldığı için bu alanda bir farkındalık yaratılması gerekli görülmektedir (Süalp, 2018). Eserin armoni, kontrpuan ve ritmik özelliklerine bağlı olarak bazı seslerin sürdürülmesi gerekirken, diğerlerinin belirli bir noktada sonlandırılması gerekebilmektedir. Bu nedenle klasik gitar performansında temiz bir müzikal sonuç, yalnızca seslerin doğru zamanda üretilmesiyle değil, aynı zamanda her bir sesin müzikal bağlamın gerektirdiği zamanda sonlandırılabilmesiyle de ilişkilidir.

Bu durum özellikle açık tellerin kullanıldığı pasajlarda daha belirgin hâle gelmektedir. Perdeye basılmadan titreşen açık teller, parmak telden çekildikten sonra da doğal olarak rezonans göstermeye ve ses üretmeye devam etmektedir. Özellikle armonik değişimlerin hızlı gerçekleştiği, bas ve tiz seslerin birbirinden bağımsız ilerlediği veya kontrpuan yapısının belirgin olduğu pasajlarda, önceki armoniye ait bir sesin sonraki armonik yapıya taşınması temiz bir icra-
nın ortaya çıkmasına engel olabilmektedir.

1.5. Çalgı Kaynaklı Sesler

İstenmeyen seslerin ortaya çıkmasında icracının teknik uygulamalarının yanı sıra çalgının fiziksel özellikleri de önemli bir rol oynamaktadır. Gitarın perde ve sap yapısındaki düzensizlikler, entonasyonla ilgili problemler, akort

burgularında bulunan parçaların yeterince sabit olmaması ve tellerin kullanım sürecine bağlı olarak yıpranması, icra sırasında çeşitli yan seslerin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Özellikle perde ve sap ile ilgili fiziksel problemler, tellerin tını ve titreşim özelliklerini doğrudan etkileyebilmektedir. Perde yüksekliğindeki düzensizlikler veya sap ayarındaki sorunlar, bazı pozisyonlarda cızırtı benzeri seslerin oluşmasına yol açabilmektedir. Örneğin düşük tel yüksekliği tercih edilen bir gitar daha rahat bir çalım olanağı sağlarken, istenmeyen cızırtıların oluşması tehlikesini de beraberinde getirmektedir (Josel & Tsao, 2014). Benzer şekilde, çalgının entonasyonundaki problemler, ortaya çıkan işitsel sonucun kalitesini doğrudan olumsuz biçimde etkilemektedir. Akort burguları veya gitarın diğer mekanik parçalarında meydana gelen gevşemeler ise titreşim sırasında çalgının gövdesinden bağımsız olarak duyulabilen çeşitli titreşim seslerine neden olabilmektedir.

Tellerin fiziksel durumu da bu kapsamda değerlendirilmesi gereken bir diğer unsurdur. Kullanıma bağlı olarak tellerde meydana gelen yıpranma ve esneklik özelliklerindeki değişimler, ses üretiminin niteliğini ve telin titreşim davranışını etkileyebilmektedir. Özellikle uzun süre kullanılan tellerde ortaya çıkan bu değişimler, icracının aynı teknik uygulamayı yapmasına rağmen daha farklı bir tını elde etmesine neden olabilmektedir. Bu nedenle performans sırasında duyulan istenmeyen seslerin kaynağını belirlerken kullanılan çalgının ve tellerin fiziksel durumu da dikkate alınmalıdır.

Sonuç olarak, klasik gitar performansında ortaya çıkan istenmeyen seslerin tek bir kaynağa bağlanması mümkün değildir. Bazı sesler sağ veya sol el tekniğinden, bazıları açık tellerin rezonans özelliklerinden veya ses sürelerinin yönetiminden kaynaklanırken, bazıları doğrudan çalgının fiziksel ve mekanik yapısıyla ilişkili olabilmektedir. Dolayısıyla performansın işitsel niteliğini değerlendirirken icracı ile çalgı arasındaki etkileşimin birlikte ele alınması gerekmektedir. Çalgının düzenli bakımının yapılması, gerekli ayarların kontrol edilmesi ve kullanılan tellerin fiziksel durumunun göz önünde bulundurulması, teknik çalışmanın yanında performans kalitesini etkileyen tamamlayıcı unsurlar olarak değerlendirilebilmektedir.

2. KLASİK GİTAR İCRASINDA TEMİZ ÇALMA BECERİSİNİN GELİŞTİRİLMESİNDE KULLANILAN YÖNTEMLER

2.1. İşitsel Farkındalık ve Öz Değerlendirme

Temiz çalma becerisi, sadece belirli susturma tekniklerinin öğrenilmesi veya eser içerisinde engellenmesi gereken seslerin önceden belirlenmesi yoluyla geliştirilebilecek bir beceri değildir. Bu becerinin oluşumunda icracının ortaya çıkan işitsel sonucu dinleyebilmesi, istenmeyen sesleri fark edebilmesi, bu seslerin kaynağını belirleyebilmesi ve gerekli durumlarda uygun teknik müdahaleyi gerçekleştirebilmesi önem taşımaktadır. Aksi takdirde eserin çalışmada herhangi bir hata varsa, bu hatalar fark edilmeden pekişebilmekte ve alışkanlığa dönüşen hataların sonradan düzeltilmesi uzun bir emek ve zaman alabilmektedir (Şenoğlu ve Yıldız, 2008). Dolayısıyla temiz çalma, belirli teknik hareketlerin mekanik biçimde uygulanmasından ziyade, işitsel farkındalığın geliştirilmesi ile mümkün olmaktadır.

Özellikle eğitim sürecinde öğrencinin yalnızca yanlış veya istenmeyen sesi ortadan kaldırmaya yönlendirilmesi yerine, öncelikle ortaya çıkan sesin nasıl oluştuğunu anlaması önem taşımaktadır. Örneğin bir cızırtının sol el basıncından, parmağın temas biçiminden, sağ el hareketinden veya doğrudan çalgıdan kaynaklanabileceğinin ayırt edilmesi, probleme yönelik müdahalenin daha bilinçli gerçekleştirilmesini sağlayabilmektedir.

Bu yaklaşım, temiz çalma becerisinin yalnızca belirli bir repertuarın çalışması sırasında değil, farklı teknik ve müzikal durumlar içerisinde gelişmesini de mümkün kılmaktadır. Öğrencinin veya yorumcunun zaman içerisinde hangi seslerin müzikal yapının bir parçası olduğunu, hangilerinin ise istem dışı ortaya çıktığını ayırt edebilmesi, dinleme becerisi, teknik ve müzikal farkındalığın birlikte gelişmesine bağlıdır. Böylece temiz çalma, dışarıdan denetlenen bir performans ölçütü olmaktan çıkarak, icracının kendi icrasını değerlendirebildiği ve gerektiğinde müdahale edebildiği **öz-değerlendirmeye** dayalı bir performans becerisine dönüşebilmektedir.

2.2. Yavaş Çalışma

Yavaş çalışma, özellikle çalgı eğitiminde teknik becerilerin geliştirilmesi ve müzikal ayrıntıların fark edilmesi açısından yaygın olarak kullanılan temel çalışma yöntemlerinden biridir (Allingham & Wöllner, 2022). Bununla birlik-

te, yavaş tempoda çalışmanın işlevi yalnızca doğru nota ve ritim değerlerinin sağlanması ile sınırlı değildir. Çalışma esnasında temponun bilinçli olarak düşürülmesi, icracının hem hareketlerini hem de bu hareketlerin ortaya çıkardığı işitsel sonuçları daha ayrıntılı biçimde gözlemlemesine olanak sağlamaktadır. Bu sayede parmakların tele yaklaşması, telden ayrılması, teller arasındaki geçişler ve iki el arasındaki koordinasyon daha belirgin hâle gelmektedir. Böylece normal icra hızında kısa süre içerisinde gerçekleşen bir hareket dizisi ayrıntılı biçimde incelenebilmektedir. Yavaş çalışmanın bu faydası, özellikle istenmeyen seslerin kaynağının belirlenmesi açısından önemlidir. Performans esnasında ortaya çıkan istenmeyen bir sesin icracı tarafından fark edilmesi, problemin çözümü için her zaman yeterli olmayabilmektedir. Bu notada söz konusu sesin hangi hareketin sonucunda ortaya çıktığının belirlenmesi gerekmektedir. Örneğin parmağın telden ayrılma biçimi, tırnağın tele yaklaşma açısı veya komşu bir tele istemsiz teması gibi ayrıntılar, yavaşlatılmış çalışma sırasında daha kolay fark edilebilmekte ve bu sayede icracı, problemi yalnızca işitsel olarak tespit etmekle kalmayıp fiziksel kaynağını da inceleme fırsatı bulmaktadır.

2.3. Kayıt Yoluyla Öz Değerlendirme

Kayıt teknolojileri, icracının kendi performansını yeniden dinlemesine ve değerlendirmesine olanak sağlayan önemli araçlardan biridir. Performans sırasında bir icracı aynı anda nota takibi, ritmik kontrol, teknik hareketlerin koordinasyonu, tını üretimi ve müzikal ifadeyi sürdürme gibi çok sayıda unsura dikkat etmek durumundadır. Bu yoğun dikkat gerektiren süreç içerisinde bazı ayrıntıların gözden kaçması oldukça doğaldır. Ancak gerçekleştirilen kaydın performans sonrasında tekrar tekrar dinlenebilmesi, icracının aynı bölümü farklı dikkat noktaları üzerinden incelemesine imkân tanımaktadır. İcraçı kayıtlarını dinlerken tel sürtünmelerini, açık tellerin müzikal yapıyla uyuşmayan rezonanslarını, komşu tellerin istem dışı titreşimini veya seslerin müzikal gereklilikten daha uzun ya da kısa sürmesini rahatlıkla fark edebilmektedir. Bunun yanı sıra belirli bir pasajda ortaya çıkan sorunun tekrar eden bir teknik davranıştan mı yoksa tek seferlik bir uygulamadan mı kaynaklandığını karşılaştırmalı biçimde gözlemlemesi de mümkün hale gelmektedir.

Kayıt yoluyla yapılan değerlendirme, icracıya kendi performansını dışarıdan dinleme fırsatı sunmaktadır. Ancak kaydın yalnızca hata bulma amacıyla kullanılması yerine, performansın nasıl oluştuğunu anlamaya yönelik bir araç olarak ele alınması oldukça önemlidir. İcraçının kaydı dinlerken belirli

bir problemi tespit etmesi, ardından ilgili pasajı yeniden çalışarak elde edilen sonucu karşılaştırması, kayıt teknolojisini pasif bir dinleme olanağı olmaktan çıkarak aktif bir öğrenme yöntemine dönüştürebilmektedir.

3. TEMİZ ÇALMA İLE MÜZİKAL İFADE ARASINDAKİ DENGİ

Temiz çalma hedefinin performans sırasında aşırı bir kontrol anlayışına dönüşmesi özellikle müzikal ifade açısından çeşitli sorunlara yol açabilmektedir. İcracının ortaya çıkabilecek her türlü yan sesi ortadan kaldırmaya çalışması, hareketlerin doğal akışını bozarak gereksiz bir fiziksel gerilime neden olabilmektedir. Özellikle parmak hareketlerinin sürekli olarak kontrol altında tutulmaya çalışılması, icra edilen eserin akıcılığını sınırlayabilmekte ve müzikal ifadeye zarar verebilmektedir. Bu nedenle performans sırasında ortaya çıkan her sesin aynı ölçüde problem olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir. Bazı seslerin ortadan kaldırılması gerekirken, bazıları uygun bir teknik müdahaleyle azaltılabilmekte, bazıları ise müzikal bağlam içerisinde kabul edilebilir bir düzeyde kalabilmektedir. Bu noktada belirleyici olan, ortaya çıkan sesin müzikal yapıyı ve dinleyici algısını ne ölçüde etkilediğidir.

Aşırı kontrolün bir diğer sonucu, icracının performans sırasında dikkatini sürekli olarak olası hatalara yöneltmesi olabilmektedir. Böyle bir yaklaşımda icracı, müzikal cümle, tını, dinamik değişimler ve ifade gibi unsurlara odaklanmak yerine parmak hareketlerini takıntılı biçimde izlemeye başlayabilmektedir. Özellikle sahne performansında bu durum, doğal hareketlerin kısıtlanmasına ve teknik güvenin zayıflamasına neden olabilmektedir.

Sonuç olarak temiz çalma ile müzikal ifade arasındaki ilişki, bütün yan seslerin ortadan kaldırılması üzerine değil, hangi seslerin gerçekten sorun oluşturduğunun ayırt edilmesi üzerine kurulmalıdır. İcracının teknik müdahaleye ihtiyaç duyulan durumlarla doğal ve kabul edilebilir sesleri birbirinden ayırtabilmesi, hem fiziksel rahatlığın korunmasına hem de müzikal anlatımın özgürleşmesine katkı sağlayacaktır.

4. TEMİZ ÇALMA KAVRAMININ YORUMSAL BOYUTLARI

Klasik gitar icrasında temiz çalma ilk bakışta teknik bir ölçüt olarak değerlendirilebilmektedir. Ancak bu kavram ayrıntılı biçimde ele alındığında, temizliğin yalnızca doğru notaların üretilmesi veya istenmeyen seslerin orta-

dan kaldırılmasıyla açıklanamayacağı görülmektedir. Hangi sesin hata olarak değerlendirileceği, hangi seslerin istenmeyen kabul edileceği ve icra sırasında ortaya çıkan yan seslerin performansın niteliğini ne ölçüde etkileyeceği, icracının yorumsal tercihleri, kullanılan çalgının fiziksel özellikleri ve performans koşulları gibi farklı değişkenlere bağlı olarak farklılaşabilmektedir. Bu nedenle her performansta tamamen mekanik bir hatasızlık ölçütü aramak gerçekçi değildir. Bu noktada temiz çalma konusunun, yalnızca istenmeyen seslerin bulunmaması şeklinde değil, müzikal bağlam içerisinde seslerin kontrol edilebilirliği üzerinden değerlendirilmesi daha açıklayıcı olabilmektedir.

Klasik gitar icracısının amacı her durumda fiziksel olarak mümkün olan en az miktarda yan ses üretmek değil, eserin gerektirdiği seslerin ve sessizliklerin bilinçli biçimde yönetilmesini sağlamaktır. Bu nedenle temiz çalma, mutlak ve değişmez bir performans standardından ziyade, icracının teknik kontrolü ile müzikal amacı arasındaki ilişkinin bir sonucu olarak değerlendirilebilmektedir.

4.1. Eserin Yapısı

Klasik gitar icracısında aynı ses farklı eserlerde farklı biçimde algılanabilmektedir. Örneğin, yoğun akorların veya hızlı pasajların bulunduğu bir bölümde küçük bir sürtünme sesi işitsel dokunun içerisinde kaybolabilirken, tek sesli ve yavaş bir melodide aynı ses oldukça dikkat çekici hâle gelebilmektedir. Benzer biçimde gitarın doğasına özgü rezonansı bazı bölümlerde müzikal ifadeyi desteklerken başka bölümlerde armonik yapının bulanıklaşmasına neden olabilmektedir.

Eserin yapısındaki polifonik yoğunluk, seslerin süreleri, melodik hareket, armonik yapı ve artikülasyon özellikleri de temiz çalma ölçütünün değişmesine neden olabilmektedir. Örneğin çoksesli bir pasajda belirli seslerin birbirinden bağımsız biçimde sürdürülebilmesi müzikal açıdan gerekli olabilirken, aynı anda ortaya çıkan rezonans seslerinin kontrol edilmemesi seslerin birbirine karışmasına neden olabilmektedir. Buna karşılık daha seyrek dokulu bir pasajda sesler arasındaki ayrım daha belirgin olduğundan, küçük bir istenmeyen ses bile müzikal bütünlük içerisinde daha kolay fark edilebilir hale gelmektedir. Dolayısıyla icracının bir sesi susturma, sürdürme veya başka bir sesin rezonansını sonlandırma kararı, yalnızca teknik bir tercih değil, eserin müzikal yapısına ilişkin bir yorum kararı olarak da değerlendirilebilir.

4.2. İcracının Yorumu

Temiz çalma kavramının göreceliğini belirleyen önemli unsurlardan biri, icracının esere ilişkin yorumsal tercihleridir. Aynı eser üzerinde çalışan iki gitarist, benzer teknik düzeye ve müzik birikimine sahip olsalar bile seslerin sürdürülmesi, susturulması, rezonansın kontrol edilmesi ve tını üretimi konusunda farklı yaklaşımlar geliştirebilmektedir. Bir icracı, seslerin birbirinden daha belirgin biçimde ayrılmasını sağlamak amacıyla sınırlı bir rezonans tercih ederken, başka bir icracı daha uzun ses süreleri ve geniş rezonans alanı üzerinden müzikal bütünlük oluşturmayı tercih edebilmektedir.

Klasik gitar yorumcuları arasında sık şekilde görülebilen farklılıklardan biri de icra edilecek eserde kullanılacak parmak numaralarındaki bireysel tercihlerdir. Örneğin bir icracı belirli bir pasajda açık telleri kullanarak seslerin daha uzun süre devam etmesini ve tınının daha geniş bir karakter kazanmasını tercih edebilirken, başka bir icracı aynı sesleri kapalı pozisyonlarda çalarak rezonansı sınırlandırmayı ve daha kontrollü bir tını oluşturmayı seçebilmektedir. Bu nedenle parmaklama kararı yalnızca icranın teknik olarak kolaylaştırılmasıyla ilgili olmayıp, aynı zamanda ortaya çıkacak işitsel sonucun biçimlendirilmesine yönelik bir yorum aracı olarak önem taşımaktadır.

Sonuç olarak temiz çalma kavramı icracının yorum tercihleri bağlamında değişiklikler gösterebilmektedir. Bir gitarist için icra esnasında ortaya çıkan rezonans seslerinin kontrol edilmesi önem taşırken, başka bir gitarist için bu seslerin bilinçli biçimde tercih edilmesi önem taşıyabilmektedir. Hatta aynı gitarist, aynı eser içerisindeki farklı müzikal pasajlarda bu iki yöntemi de bilinçli olarak kullanabilmektedir. Bu yaklaşım temiz çalma ile yorum arasındaki ilişkinin sadece mekanik ve hatasız bir icra anlayışı üzerinden kurulamayacağını göstermektedir. Dolayısıyla teknik kontrol, kaliteli bir yorumun ön koşullarından biri olmakla beraber, yorumcunun işitsel tercihleri ile şekillenebilen bir süreçtir.

4.3. Kayıt ve Canlı Performans Bağlamı

Temiz çalma kavramı, performansın gerçekleştiği akustik ve teknik koşullardan tamamen bağımsız değildir. Özellikle canlı performans ile kayıt ortamı arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır.

Canlı performanslarda salonun büyüklüğü, akustik özellikleri, yankılanma süresi ve dinleyicinin sahneye olan uzaklığı, küçük mekanik seslerin algılanma düzeyini doğrudan etkileyebilmektedir. İcracının çalgı üzerinde oldukça belir-

gin biçimde duyduğu bir tel sürtünmesi veya parmak hareketinden kaynaklanan bir ses, geniş ve yankılı bir salonda müzikal dokunun içerisinde kaybolabilmektedir. Buna karşılık, ses yoğunluğunun azaldığı, dinamik düzeyin düştüğü veya dokunun seyrekleştiği pasajlarda aynı ses çok daha kolay fark edilebilmektedir.

Kayıt ortamında ise bu durum farklılaşmaktadır. Özellikle mikrofonların konumlandırıldığı mesafe ve açı ile teknik özellikleri, gitarın icracı tarafından normal koşullarda algılanandan farklı ayrıntılarının kayıt ortamında daha belirgin biçimde duyulmasına neden olabilmektedir. Parmakların tellere temasından, tellerin hareketinden veya çalgının mekanik parçalarından kaynaklanan küçük sesler, kayıt aracılığıyla daha belirgin biçimde duyulabilir hale gelebilmektedir. Bu nedenle canlı performans sırasında önemsiz görünen bir tel sürtünmesi, kayıt dinlendiğinde müzikal sesin önüne geçen dikkat çekici bir ayrıntıya dönüşebilmektedir.

Kayıt teknolojilerinin gelişmesi, performans sonrasında ortaya çıkan bazı hataların veya istenmeyen seslerin düzenlenebilmesine de olanak sağlamaktadır (classicalguitarmagazine, 2026). Bununla birlikte, ses kayıt programları aracılığıyla giderilen bir yan ses ile icracının performans sırasında aynı problemi fiziksel ve işitsel olarak yönetebilmesi aynı beceriye karşılık gelmemektedir. Birincisi kayıt üretim sürecine ilişkin teknik bir müdahale iken, ikincisi doğrudan icracının çalgı üzerindeki hâkimiyetiyle ilgilidir. Bu ayrım, özellikle dijital düzenleme olanaklarının yaygınlaştığı günümüzde önem kazanmaktadır.

Kayıt teknolojilerinin sunduğu olanaklar, icracının teknik ve işitsel farkındalığının yerine geçen bir çözüm olarak değerlendirilmemelidir. Aksine kayıt, performansın ayrıntılı biçimde incelenmesine ve icracının kendi üretimini farklı bir dinleme perspektifinden değerlendirmesine katkı sağlayabilmektedir. Günümüz klasik gitar performansı açısından temiz çalma, bu bakımdan yalnızca canlı icrada istenmeyen seslerin azaltılmasıyla sınırlı değildir. İcracının farklı performans ve kayıt koşullarında hangi seslerin daha belirgin hâle gelebileceğini öngörebilmesi ve teknolojik düzenlemelerin işitsel sonuç üzerindeki etkilerini değerlendirebilmesi, temiz çalma anlayışının çağdaş performans pratiğinde ki kapsamını genişletmektedir.

4.4. Dinleyicinin Algısı

Temiz çalma kavramı dinleyicinin algı özellikleri ve beklentisi ile de değişiklik gösterebilen bir konudur. İcracı seslendirdiği eserlerle ilgili yüksek bir dikkat geliştirdiğinden ortaya çıkan her yan sesi fark edebilirken, dinleyiciler

müzikal akış içerisinde bu sesleri fark etmeyebilmektedir. Bununla birlikte, icracı tarafından önemsiz görünen bir sesin dinleyici tarafından belirgin biçimde algılanması da mümkündür.

Dinleyicinin müzikal birikimi ve çalgıya ilişkin bilgi düzeyi, algısal farklılığın önemli nedenlerinden biridir. Örneğin tecrübeli bir gitarist veya gitar müziği dinleyicisi, bir gitaristin performansında ortaya çıkan tel sürtünmesi seslerini ve açık tel rezonanslarını normal bir dinleyiciye göre daha belirgin biçimde fark edebilmektedir. Buna karşılık, gitar müziği konusunda özel deneyimi bulunmayan bir dinleyici, aynı sesleri performansın doğal akışı içerisinde değerlendirebilmekte ve müzikal bütünlüğü bozmadığı sürece dikkat çekici bulmayabilmektedir.

Dolayısıyla aynı performans, farklı dinleyiciler tarafından farklı düzeylerde temiz olarak değerlendirilebilmektedir. Bu nedenle dinleyici algısı, temiz çalmanın mutlak ölçütü olmaktan çok, teknik ve işitsel sonuçların performans sırasında nasıl algılandığını belirleyen tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilmelidir.

SONUÇ

Klasik gitar performansında sıklıkla kullanılan temiz çalma kavramı, ilk başta istenmeyen seslerin engellenmesiyle ilişkilendirilse de, kavramın kapsamı bu açıklamanın ötesine geçmektedir. Klasik gitarın ses üretiminde icracının fiziksel olarak doğrudan çalgıyla etkileşim halinde olması, performans sırasında çeşitli mekanik ve rezonans kaynaklı seslerin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle temiz çalma, bütün yan seslerin ortadan kaldırılması şeklinde değil, ortaya çıkan seslerin müzikal bağlam içerisinde değerlendirilmesi ve gerekli olanların teknik yollarla kontrol edilebilmesi olarak ele alınmalıdır.

Bu doğrultuda temiz çalma, sol ve sağ el hareketleri, açık tel rezonansları, seslerin gereğinden uzun süre devam etmesi, çalgının fiziksel özellikleri ve kullanılan teller gibi birbiriyle ilişkili birçok unsurun etkisi altında şekillenmektedir. İcracının bu unsurları kontrol edebilmesi ise yalnızca teknik anlamda yetkin olmasına değil, ortaya çıkan işitsel sonuçları fark edebilmesine de bağlıdır. İşitsel farkındalık, yavaş çalışma ve kayıt yoluyla öz-değerlendirme gibi yöntemler, icracının istenmeyen seslerin yalnızca varlığını fark etmesine değil, bu seslerin hangi fiziksel veya teknik davranışlardan kaynaklandığını belirlemesine de olanak sağlamaktadır.

Bununla birlikte, temiz çalma hedefinin mutlak bir kusursuzluk anlayışı-

na dönüştürülmesi, müzikal ifadenin doğal akışını sınırlandırabilmektedir. Bir sesin istenmeyen olarak değerlendirilmesi, eserin dokusu, armonik yapısı, seslerin süreleri, tınısal tercihler ve icracının yorumu gibi değişkenlere bağlı olarak farklılaşabilmektedir. Aynı fiziksel ses müzikal anlamda işitsel bir sorun oluştururken başka bir bağlamda ifadenin bir parçası hâline gelebilmektedir. Bu nedenle temiz çalma, yalnızca hangi seslerin üretildiğiyle değil, bu seslerin ne zaman ortaya çıktığı, ne kadar sürdüğü ve müzikal bütünlük içerisinde nasıl işlev gördüğüyle birlikte değerlendirilmelidir.

Performansın gerçekleştirildiği ortam da bu değerlendirmeyi etkileyen önemli unsurlardan biridir. Canlı performanslarda salonun akustik özellikleri ve dinleme koşulları, kayıt ortamında ise mikrofonlama ve kayıt teknolojileri küçük fiziksel seslerin algılanma düzeyini değiştirebilmektedir. Bu durum, temiz çalma kavramının yalnızca icracı merkezli değil, performansın gerçekleştiği fiziksel ve işitsel koşullarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Sonuç olarak temiz çalma, klasik gitar performansında ulaşılması gereken mutlak ve değişmez bir kusursuz ses idealinden çok, icracının teknik kontrolünü işitsel farkındalık ve müzikal amaçla ilişkilendirebilme becerisi olarak değerlendirilebilir. İracının hangi seslerin engellenmesi, hangilerinin azaltılması, hangilerinin ise müzikal bağlam içerisinde kabul edilmesi gerektiğine karar verebilmesi, temiz çalma kavramını teknik bir yeterlilik olmaktan çıkarak yorumculuğun bir parçası hâline getirmektedir. Bu açıdan temiz çalma, sesleri yalnızca üretme ve susturma becerisini değil, hangi sesin ne zaman, ne ölçüde ve hangi müzikal amaçla var olması gerektiğini duyabilme ve buna göre hareket edebilme becerisini de kapsamaktadır.

KAYNAKÇA

- Ağır, S. (2022). Teknik çalışmaların müzikaliteye etkisi ve klasik gitarda etkili teknik çalışma yöntemleri. *Kesit Akademi Dergisi*, 8(32), 506–516. <https://doi.org/10.29228/kesit.63929>
- Allingham, E., Wöllner, C. (2022). Slow practice and tempo-management strategies in instrumental music learning: Investigating prevalence and cognitive functions. *Psychology of Music*, 50(6), 1925-1941. <https://doi.org/10.1177/03057356211073481>
- Josel, S. F., Tsao, M. (2014). *The techniques of guitar playing*. Bärenreiter.
- Öztutgan, K. (2019). Klasik gitar icracılarının akrilik tırnak kullanımına yönelik görüşleri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 14, 157-174. <https://doi.org/10.29228/kesit.63929>

[org/10.31722/ejmd.584378](https://doi.org/10.31722/ejmd.584378)

- Süalp, E. (2018). *Turgay Erdener 'in klasik gitar için yazdığı "Loneliness by E. E. Cummings" isimli eserinin icrasında tel tınlamalarının susturulması üzerine bir araştırma* (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Şenoplu, C. Ö., Yıldız, G. (2008). Klasik gitar eğitiminin boyutları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (15), 115-133.
- Taylor, J., Kraft, N., Marui, R. (2018). *Recording Classical Guitar: More from Top Engineers John Taylor, Norbert Kraft, and Ricardo Marui*. <https://classical-guitarmagazine.com/recording/>

9. BÖLÜM

TAR İCRASINDA POSTMODERN YAKLAŞIMLAR: ŞEHRIYAR İMANOV’UN “SOL MİNÖR” İCRASI

Öğr. Gör. Dr. Yusuf ALTUN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi /

Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

yusufaltun@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1963-8149>

GİRİŞ

Tar, Farsça kökenli bir sözcüktür ve “sim” ya da “tel” anlamına gelmektedir. Bugün başta Azerbaycan olmak üzere Türkmenistan, Gürcistan, Özbekistan, İran, Dağıstan ve Türkiye’de kullanılan telli çalgılardan biridir (Abdulgasimov, 1996, s. 3; Ögel, 1987, s. 223). Azerbaycan müzik kültüründe önemli bir yeri olan tar, özellikle muğam geleneğinde solo ve eşlik çalgısı olarak kullanılmaktadır (Abdullayeva, 2014, s. 52). Muğamın hem sözlü hem de sazlı repertuvarında merkezi bir yer tutan tar, teknik bir eşlik aracı olmanın ötesinde, icracının doğaçlama becerisini ve müzikal yorumunu ortaya koyduğu bir ifade alanı olarak da değerlendirilmektedir. Bu yönüyle çalgı, Azerbaycan’da hem geleneksel müzik eğitiminin hem de profesyonel icra pratiğinin temel bileşenlerinden biri konumundadır.

20. yüzyılda yaşanan kültürel değişimler tarın kullanım alanını da genişletmiştir. Çalgı, geleneksel muğam işlevini korumakla birlikte farklı müzik türlerinde de yer almaya başladı. Sovyet döneminde Batı müzik sistemiyle bir arada ele alınması, eğitim ve icra anlayışında yeni yaklaşımların önünü açmıştır (Abdullayeva, 2014, s. 52). Bu dönemde konservatuvar eğitime dahil edilen tar, Batı müziğinin teorik ve teknik altyapısıyla tanışmış, bu durum çalgının icra

bakımından yeni arayışlara açık hale gelmesine zemin hazırlamıştır. İlerleyen süreçte küreselleşme ve farklı müzik kültürleriyle kurulan etkileşim, tarın caz ve çağdaş müzik gibi türlerde de kullanılmasını sağlamıştır (Şahin, 2013, s. 242). Böylece tar, geleneksel repertuvarın taşıyıcısı olmaktan çıkarak, çağdaş müzik dilleriyle etkileşime giren, dönüşüme açık bir çalgı hüviyeti kazanmıştır.

Postmodern yaklaşım, modernizmin tek ve değişmez estetik anlayışına karşı gelişmiş, Jean-François Lyotard'ın (1994) ifadesiyle “ondokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu belirlemektedir” (296, 378, s. 11). Bu bakışta gelenek, Anthony Giddens'in (1998) belirttiği üzere, bütünüyle durağan değildir; çünkü “kültürel mirasını kendinden önce gelenlerden devralan her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır” (109, 638, s. 41). Postmodern düşünce, sanatta “saflık” ya da “özgünlük” arayışının yerine, farklı dönemlere ve geleneklere ait unsurların bir arada kullanılmasını, hatta bu çeşitliliğin kendisinin bir estetik değer taşıdığını kabul eder. Müzikte ise postmodern yaklaşım, Evrim Demirel'in (2013) vurguladığı gibi, sanat dünyasına “muazzam bir çeşitlilik” getirmiş, geleneksel yapıların yeni bağlamlarda yorumlanması ve farklı müzik dillerinin aynı eserde buluşmasıyla kendini göstermiştir (274, 381, s. 381). Bu bağlamda geleneksel çalgılar üzerinden yürütülen çağdaş icralar, postmodern estetiğin müzikteki yansımalarını somut biçimde gözlemleyebilmek açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Bu değişimler geleneksel çalgıların icrasına da yansımıştır. Günümüz tar icracılarından Şehriyar İmanov, geleneksel muğam unsurlarını Batı müziğine ait armonik ve teknik uygulamalarla bir arada kullanmasıyla dikkat çekmekte, icrasında geleneksel tar üslubu caz, pop ve farklı çalgı teknikleriyle iç içe geçmektedir (Sadıqov, 2025, s. 6-7). İmanov'un icra anlayışı, tarı muğam geleneğinin bir taşıyıcısı olmanın yanında, farklı müzik dillerinin bir araya getirilebildiği bir ifade aracı olarak konumlandırması bakımından öne çıkmaktadır. Sanatçının Sol Minör adlı icrası, geleneksel ve çağdaş unsurları aynı performansta bir araya getirmesi bakımından postmodern estetik açısından incelemeye elverişli bir örnek olarak görülmektedir. Eserde muğam kökenli ezgisel unsurlarla Batı müziğine ait tonal ve armonik yapının aynı müzikal akış içinde yer alması, bu değerlendirmeyi destekleyen temel özelliktir.

Literatürde postmodern müzik estetiği üzerine yapılan çalışmalar kemençe taksimleri (Esen, 2014; Esen, 2018) ve popüler müzik videoları (Demiral, 2022) gibi alanlara odaklanmıştır. Esen (2014), XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodern özellikler taşıyan kemençe taksimlerini incelemiş, sonrasında bu yaklaşımı İhsan Özgen'in Opening taksimi üzerinden ayrıntılı sunmuştur

(Esen, 2018). Bu çalışmalar, geleneksel bir çalgının icra pratiğinin postmodern kavramlarla okunabileceğini göstermesi bakımından bu araştırmaya da yöntem olarak bir referans oluşturmaktadır. Esen (2018), İhsan Özgen'in icrasına yönelik yaptığı değerlendirmede; "geleneksel makam seyrinin rasyonel ve çizgisel yapısının kırılarak yerine eklektik ve parçalı bir anlatımın geçtiği; bu durumun geleneksel icra kalıplarını postmodern bir estetikle yeniden inşa ettiği" (s. 280) sonucuna ulaşmıştır. Buna karşın tar icrasını postmodern estetik çerçevesinde ele alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu durum geleneksel çalgılarda postmodern yaklaşımların incelenmesi konusunda bir boşluğa işaret etmektedir.

Şehriyar İmanov'un çağdaş tar icracılığı üzerine yapılan sınırlı sayıdaki çalışmalardan biri Sadıqov'a (2025) aittir. Araştırmacı; İmanov'un "Bəzmigah", "Crying Waterfall", "Pulse", "Lake", "Dark East" ve "Mirage" adlı kompozisyonlarını incelediği çalışmasında, "geleneksel tar icrasının çağdaş müzik türleri ve farklı çalgı teknikleriyle birleştiğini" (s. 6) ortaya koymuştur. Sadıqov; "ghost note, golpe, apagado, rasgueado, flajöle, hammer-on, fingerstyle ve şelpе gibi tekniklerin tar icrasındaki kullanımını ve notaya aktarılmasını" (s. 6) ayrıntılı olarak ele almıştır. Öte yandan, İmanov'un önemli çalışmalarından biri olan "Sol Minör, bu çalışmada eserler arasında adı geçmesine rağmen bağımsız bir analize konu edilmemiştir" (Sadıqov, 2025, s. 7). Dolayısıyla bu araştırma, Sadıqov'un ortaya koyduğu genel çerçeveyi tek bir eser üzerinden derinleştiren ve postmodern estetik kavramlarıyla ilişkilendiren bir çalışma olma niteliği taşımaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Şehriyar İmanov'un Sol Minör adlı icrasını postmodern estetiğin melezleşme, eklektizm, simetriyi yadsıma ve yeniden üretim kavramları çerçevesinde incelemektir. Bu dört kavram, seçilirken eserde açıkça gözlemlenebilen müzikal ve estetik özellikleri açıklamaya en uygun kuramsal çerçeveyi sunmaları göz önünde bulundurulmuştur. Bu doğrultuda araştırma, geleneksel muğam unsurları ile Batı müziğine ait teknik ve müzikal özelliklerin aynı performansta nasıl bir araya geldiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın, tar icrası ve postmodern estetik ilişkisine dair sınırlı literatüre katkı sağlaması beklenmektedir. Bununla birlikte çalışma, geleneksel çalgı icracılığının çağdaş estetik kavramlarla birlikte nasıl okunabileceğine dair bir örnek sunması bakımından da önem taşımaktadır. Bu yönüyle araştırmanın müzikoloji alanındaki kuramsal tartışmalara, tar icracılığı ve öğretimi pratiğine dolaylı bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Postmodernizm ve Müzik

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısında modernizmin evrensellik, ilerleme ve tek doğrulu bilgi anlayışına yönelik eleştiriler doğrultusunda ortaya çıkmış düşünsel ve estetik bir yaklaşımdır (Demirel, 2013, s. 380). Jean-François Lyotard (1994), postmodern teriminin “ondokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu belirlediğini” ifade ederek, bu durumu modern dönemin temelini oluşturan “büyük anlatılara” duyulan güvenin azalmasıyla açıklar (Lyotard, 1994, s. 11). Bu yaklaşım doğrultusunda sanatın, farklı kültürel ve tarihsel unsurların bir arada kullanılabileceği “eklektik ve çoğulcu” bir anlayışı savunduğunu ifade etmek mümkündür (Demirel, 2013, s. 381).

Jameson’a (1991) göre postmodernizm estetik bir yönelim olmanın yanında geç kapitalist toplumun kültürel mantığını yansıtan bir olgudur (Jameson, 1991, ss. 29-30). Bu bakış açısında sanat eserlerinin, geçmiş ile bugün arasında kesin sınırlar kurmak yerine farklı dönemlere, üsluplara ve kültürel yapılara ait unsurları aynı anlatı içinde bir araya getirdiği ifade edilebilir (Jameson, 1991, s. 57).

Müzikte postmodern yaklaşımın, farklı müzik geleneklerinin, türlerin ve ifade biçimlerinin aynı eserde buluşabilmesine imkân tanıdığı düşünülmektedir. Geleneksel unsurların çağdaş tekniklerle yeniden yorumlanması, farklı üslupların birlikte kullanılması ve yerel müzik pratiklerinin yeni bağlamlarda değerlendirilmesi, bu yaklaşımın öne çıkan özellikleri arasında sayılmaktadır (Demirel, 2013, s. 381).

Bu araştırmada ele alınan dört kavram -melezleşme, eklektizm, simetriyi yadsıma ve yeniden üretim- birbirinden bağımsız değil, birbiriyle ilişkili boyutlardır. Melezleşme farklı geleneklerin etkileşiminden doğan anlamı, eklektizm bu unsurların seçilme ve bir araya getirilme biçimini, simetriyi yadsıma eserin biçimsel düzeydeki yansımalarını, yeniden üretim ise performansın dolaşıma girme sürecini ifade etmektedir. Postmodernizm, bu araştırmada Şehriyar İmanov’un Sol Minör adlı eserini değerlendirmek için temel kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır. İcranın müzikal özellikleri, yöntem bölümünde açıklanan kodlama sürecinden elde edilen bulgularla bu dört kavram doğrultusunda yorumlanmıştır.

2.2. Melezleşme

Melezleşme, postmodern davranış içerisinde “insanın sınırlı değil sınırsız, her noktasını kendisinin saydığı bir dünyada yaşadığını kabul” etmesi ve farklı kültürel/sanatsal geleneklere ait unsurların bir araya gelerek yeni bir ifade biçimi oluşturmaktır (366, s. 381). Bhabha’ya (1994) göre melezleşme, yalnızca farklı yapıların yan yana kullanılması değil, bu yapıların etkileşimi sonucunda icracının “iki kültürel alan arasında yeni bir ifade alanı inşa” etmesidir (172, s. 53).

Müzikte melezleşmenin, farklı geleneklere ait melodik, ritmik, armonik ve icra özelliklerinin aynı eserde birlikte kullanılması anlamına geldiği söylenebilir (Aktulum, 2017, s. 12). Bu yaklaşımın geleneksel unsurları ortadan kaldırmak yerine onları farklı bir estetik anlayışla yeniden yorumlamayı amaçladığı düşünülmektedir (Demirel, 2013, s. 385). Bu çalışmada melezleşme kavramı, Sol Minörde muğam kökenli ezgisel unsurların Batı müziğine ait tonal ve armonik yapıyla nasıl iç içe geçtiğini değerlendirmede kullanılmıştır.

2.3. Eklektizm

Eklektizm, farklı dönemlere, kültürlere ve müzik geleneklerine ait unsurların seçilerek aynı eserde bir arada kullanılarak belirli bir üsluba bağlı kalmak yerine farklı estetik anlayışlardan yararlanmayı esas alır (Aktulum, 2017, s. 12). Müzikte eklektizm; geleneksel ve çağdaş müzik anlayışlarının, farklı tekniklerin ve ifade biçimlerinin aynı performans içerisinde birlikte kullanılmasına olanak sağlamaktadır (Arslan, 2025, s. 1175).

Araştırmada eklektizm ile melezleşme arasındaki ayrım şu şekilde ele alınmıştır: eklektizm unsurların yalnızca bir arada kullanılmasını, melezleşme ise bu unsurların etkileşime girerek yeni bir anlam alanı oluşturmalarını ifade etmektedir. Bu çalışmada eklektizm kavramı, Sol Minör adlı eserde geleneksel tarıccasına ait unsurlarla Batı müziğine özgü teknik ve müzikal tercihlerin birlikte kullanımını değerlendirmek için kuramsal bir çerçeve olarak kullanılmıştır.

2.4. Simetriyi Yadsıma

Postmodern estetiğin, modernizmin düzen, bütünlük ve tek merkezli kompozisyon anlayışına eleştirel yaklaştığı kabul edilmektedir (Lyotard, 1994, s. 11). Bu doğrultuda eserlerde mutlak simetri ya da doğrusal gelişim zorunlu

görülmesi yerine, parçalı yapıların, beklenmedik geçişlerin ve farklı anlatım biçimlerinin bir aradalığının estetik çeşitliliğin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Jameson, 1991, ss. 29-30). Müzikte bu anlayışın, geleneksel biçim kalıplarının dışına çıkılması ve gelişim çizgisinin kırılmasıyla kendini gösterdiği ifade edilmektedir (Demirel, 2013, s. 380).

Bu araştırmada simetriyi yadsıma kavramı, Sol Minör adlı eserin biçimsel kurgusunda, tematik gelişiminde ve icra akışında gözlenen doğrusal olmayan yapıyı değerlendirmede kullanılan kavramlardan biri olarak ele alınmıştır.

2.5. Yeniden Üretim

Benjamin'e (2002) göre teknik yeniden üretim, sanat eserinin tekil ve özgün varlığını dönüştürerek onu daha geniş kitlelere ulaştırmakta, bu süreçte eserin geleneksel aurasında da bir değişim meydana gelmektedir (Benjamin, 2002, s. 55). Auslander (2006), canlı performans ile kayıt teknolojileri arasındaki sınırın giderek belirsizleştiğini ve performansın dijital ortamda yeniden üretilen bir sanat pratiği olarak ele alınması gerektiğini belirtmektedir (Auslander, 2006, s. 5).

Bu araştırmada yeniden üretim kavramının, Sol Minör'ün dijital ortamda sunulması ve bu kayıt üzerinden incelenebilir bir müzikal metne dönüşmesi bağlamında ele alınabileceği düşünülmektedir. Bu yönüyle performansın, canlı icra olmanın ötesinde, farklı bağlamlarda yeniden anlam kazanabilen bir müzik anlatımı olarak değerlendirilmesi mümkün görünmektedir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Şehriyar İmanov'un Sol Minör adlı eserini postmodern estetik bağlamında inceleyen nitel bir çalışmadır. Tek bir sanatçının tek bir performansındaki özgün müzikal ve estetik yapı incelendiği için durum çalışması modeli tercih edilmiştir. Bu model, bir olguyu kendi bağlamı içinde derinlemesine ele almaya olanak tanımaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Sol Minör adlı eserin bu araştırmada durum olarak seçilmesinde üç unsur etkili olmuştur: eserde geleneksel muğam unsurlarının (Bayâtî-Şiraz seyri) Batı müziğine ait tonal ve armonik unsurlarla aynı performans içinde bir arada kullanılması; icranın kayıt altına alınmış ve nota ile video üzerinden karşılıklı doğ-

gulanabilir olması ve Sadıqov'un (2025) çalışmasında adı geçmesine rağmen bu eserin bugüne kadar bağımsız bir analize konu edilmemiş olması. Araştırma, yalnızca bu icrayla sınırlı olmakla birlikte, İmanov'un diğer eserlerine ya da başka icracılara genelleme amacı taşımamaktadır.

3.2. Verilerin Toplanması

Araştırmanın temel veri kaynağı Sol Minör adlı eserin notasıdır. Nota, sanatçı Şehriyar İmanov'un kendisinden temin edilmiştir. Nota dijital ortama aktarılarak MAXQDA 26.0.0'a yüklenmiş, kodlama bu nota üzerinden yürütülmüştür. Esere ait ve YouTube üzerinde erişilebilir olan video kaydı ise notadaki müzikal yapıların ve icra tekniklerinin performansta nasıl karşılık bulduğunu doğrulamak için yardımcı kaynak olarak kullanılmıştır.

3.3. Verilerin Analizi

Veriler nitel içerik analiziyle incelenmiş, MAXQDA verilerin düzenlenmesi ve kodlanması için bir araç olarak kullanılmıştır, yöntemin kendisi değildir. Koyuncu (2026), müzikal performans kayıtlarının ve mülakatların bu tür yazılımlar aracılığıyla analiz edilmesini, icra bileşenlerinin zaman kodlu içerik analizleri yoluyla sistematik olarak incelenmesi için temel bir yaklaşım olduğunu ifade etmektedir (s. 667). Bu yönüyle çalışma, müzik araştırmalarında dijital analiz yazılımlarının kullanımına ilişkin yaklaşımlarla benzerlik göstermektedir.

Analiz iki aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada eser teknik özellikler, ezgisel özellikler, ritmik yapı, müzikal ifade ve artikülasyon olmak üzere beş boyutta incelenmiş, bu boyutlar altında toplam yirmi üç kod oluşturulmuştur. İkinci aşamada bu kodlar ve temalar, araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturan melezleşme, eklektizm, simetriyi yadsıma ve yeniden üretim kavramlarıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Bu ilişkilendirme ayrı bir kodlama kategorisi değil, elde edilen bulguların kuramsal çerçeve üzerinden okunduğu bir yorumlama adımıdır. Her kavram için aranan gösterge şu şekildedir:

Tablo 1. Araştırmada Kullanılan Kavramlar ve Aranan Göstergeler

Kavram	Aranan gösterge
Melezleşme	Muğam kökenli ezgisel unsurların Batı müziğine ait tonal/armonik unsurlarla aynı müzikal cümlede iç içe geçmesi
Eklektizm	Farklı geleneklere ait teknik ve ifade unsurlarının (akor, arpej, kromatik hareket, farklı mızrap teknikleri) seçmeci biçimde bir arada kullanılması
Simetriyi yadsıma	Ezgisel ya da biçimsel gelişimin doğrusal ilerlemeyip beklenmedik geçişlerle yeniden şekillenmesi
Yeniden üretim	Performansın canlı icranın ötesinde, kayıt yoluyla yeniden incelenebilir bir metne dönüşmesi

Araştırmada ele alınan dört kavram ve bunlara ilişkin göstergeler Tablo 1’de sunulmuştur.

Şekil 1. MAXQDA programında nota kodlama ekranı

MAXQDA kodlama ve uygulama ekranı Şekil 1’de verilmiştir.

4. BULGULAR ve YORUMLAR

4.1. Şehriyar İmanov'un "Sol Minör" İcrasının Analizi

MAXQDA analizinde oluşturulan kod sistemi, icranın beş temel müzikal boyutta incelenmesine olanak tanımıştır: teknik, ezgisel özellikler, ritmik yapı, müzikal ifade unsurları ve artikülasyon. Bu yapı sayesinde eser tektin özellikler, ezgisel özellikleri, ritmik çeşitliliği ve icra karakteri bakımından da bütüncül biçimde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bulguların yorumlanmasında yöntem bölümünde tanımlanan kavram-gösterge ilişkisi (bk. 2.3) temel alınmıştır.

4.1.1. Teknik Özellikler

Grafik 1. Teknik özelliklere ilişkin kod dağılımı

Grafik 1’de teknik özelliklere ilişkin kodlar arasında özgün mızrap teknikleri (%36), üç sesli akor (%33) ve arpej (%28) öne çıkmaktadır. Çift ses (%2), glissando (%1) ve dört sesli akor (%0) ise düşük oranlarda kalmıştır.

	Yüzde
Özgün Mızrap Teknikleri	36,47
Üç Sesli Akor	32,83
Arpej	27,66
Çift Ses	2,13
Glissando	0,61
Dört sesli akor	0,30
TOPLAM	100,00

Şekil 2. Teknik özelliklere ilişkin kod yüzdesi

Şekil 2’deki bu dağılım İmanov’un teknik yaklaşımının büyük ölçüde özgün mızrap çeşitliliği ve arpej temelli bir icra anlayışı üzerine kurulduğunu düşündürmektedir. Mızrap tekniklerinin öne çıkması, mızrabın burada yalnızca ses üretimi işlevinin ötesinde bir ifade aracı olarak kullanıldığına işaret etmektedir. Üç sesli akorların yüksek oranı da tarın geleneksel tek sesli icra karakterinin ötesine geçen çok sesli bir yaklaşımı yansıttığı görülmektedir. Dört sesli akor, çift ses ve glissando gibi tekniklerin düşük oranda kullanılması ise bunların belirli pasajlarda vurgu amacıyla tercih edilen tamamlayıcı unsurlar olabileceğini düşündürmektedir.

4.1.2. Ezgisel Özellikler

Grafik 2. Ezgisel özelliklere ilişkin kod dağılımı

Grafik 2’de Ezgisel özelliklere ilişkin kodlar arasında geniş sıçrama (%82) belirgin biçimde en yüksek orana sahiptir. Bunu kromatik hareket (%14) izlemekte; karakter değişimi (%3) ve ton değişimi (%1) ise sınırlı bir paydadır.

	Yüzde
Geniş Sıçrama	81,60
Kromatik Hareket	14,40
Karakter Değişimi	3,20
Ton Değişimi	0,80
TOPLAM	100,00

Şekil 3. Ezgisel özelliklere ilişkin kod yüzdesi

Şekil 3’teki geniş sıçramaların bu denli baskın olması, ezgisel hareketlerin doğrusal bir ilerleyişten çok geniş interval hareketleri üzerine kurulduğunu düşündürmektedir. Kromatik hareketlerin belirli bir yoğunlukta yer alması ezginin kromatik geçişlerle zenginleştiğine işaret etmektedir. Ton ve karakter değişimlerinin düşük oranda kalması ise eserin genel ezgisel bütünlüğünün büyük ölçüde korunduğu biçiminde yorumlanabilir.

4.1.3. Ritmik Yapı

Grafik 3. Ritmik yapıya ilişkin kod dağılımı

Grafik 3’teki ritmik yapı analizinde altılama (%63) en baskın unsur olmuştur. Usul değişimi (%11), üçleme (%11), tempo değişimi (%9) ve beşleme (%6) bunu izlemektedir.

	Yüzde
Altılama	63,41
Usul Değişimi	10,98
Üçleme	10,98
Tempo Değişimi	8,54
Beşleme	6,10
TOPLAM	100,00

Şekil 4. Ritmik yapıya ilişkin kod yüzdesi

Şekil 4'ten hareketle, altılamaların yüksek oranı icranın akıcı ve yoğun bir ritmik hareketliliğe dayandığını düşündürmektedir. Üçleme ve beşleme gibi farklı alt bölünmelerin de belirli oranlarda kullanılmış olması, ritmik yapının tek tip bölünmelere dayanmadığını göstermektedir. Usul ve tempo değişimlerinin varlığı ise ritmik özelliklerin durağan olmaktan çıkıp çeşitlendirildiğine işaret etmektedir.

4.1.4. Müzikal İfade Unsurları

Grafik 4. Müzikal ifade unsurlarına ilişkin kod dağılımı

Grafik 4'te müzikal ifade kodları arasında agilite (%23) en yüksek orana sahiptir. Crescendo (%14), p (%12), mf (%10) ve sf (%9) bunu izlemekte; puandorg (%8), f (%8) ve diminuendo (%6) orta düzeyde, ff (%4), fff (%3), pp (%1) ve mp (%1) ise düşük oranda kalmaktadır.

	Yüzde
Agilite	23,38
crescendo	14,29
p	11,69
mf	10,39
sf	9,09
Puandorg	7,79
f	7,79
diminuendo	6,49
ff	3,90
fff	2,60
pp	1,30
mp	1,30
TOPLAM	100,00

Şekil 5. Müzikal ifade unsurlarına ilişkin kod yüzdesi

Şekil 5'ten hareketle agilitenin en yüksek orana sahip olması, icrada teknik çeviklik ve akıcı hareket anlayışının ön planda olduğunu göstermektedir. Crescendo ve diminuendo kullanımının birlikte görülmesi ise dinamik yapının sabit olmadığını ortaya koymaktadır.

Müzikal ifadeler incelendiğinde p, mf ve f gibi orta dinamik düzeylerin baskın olduğu görülmektedir. Bu durum, müzikal ifadelerin kontrollü biçimde

kullanıldığını ve aşırı dinamik uçların yalnızca belirli dramatik anlarda tercih edildiğini göstermektedir. Sf ve puandorg kullanımının belirli bir yoğunluk göstermesi ise müzikal cümlelerin sonlandırılması ve önemli vurgu noktalarının belirginleştirilmesinde bu ifade unsurlarından yararlanıldığını göstermektedir.

4.1.5. Artikülasyon

Grafik 5. Artikülasyon kodlarının dağılımı

Grafik 5'te artikülasyon kodlarının dağılımında bağ (%70) kullanımının accent (%30) kullanımına göre belirgin biçimde baskın olduğu görülmektedir.

	Frekans	Yüzde
Bağ	7	70,00
Accent	3	30,00
TOPLAM	10	100,00

Şekil 6. Artikülasyon kodlarının yüzdesi

Şekil 6'da bağ kullanımının yüksek oranı, ezgisel cümlelerin kesintisiz, akıcı ve legato karakterde oluşturulduğunu göstermektedir. Bu durum, ezgisel sürekliliğin korunmasına yönelik bilinçli bir artikülasyon anlayışının tercih edildiğini göstermektedir.

Accent kullanımının daha düşük oranda tercih edilmesi ezgisel vurgu noktalarında tercih edildiğini göstermektedir. Böylece artikülasyon yapısı, bir yandan melodik akışı korurken diğer yandan gerekli görülen noktalarda ifade gücünü artıracak vurgular oluşturmaktadır.

Beş ana tema birlikte değerlendirildiğinde, Şehriyar İmanov'un Sol Minör eserindeki icra yaklaşımının; özgün mızrap çeşitliliği, arpej temelli teknik özelliklerle, geniş interval hareketleri, yoğun ritmik çeşitlilik ve legato ağırlıklı artikülasyon ekseninde şekillendiği görülmektedir. Kod dağılımlarında belirli teknik ve müzikal özelliklerin açık biçimde öne çıkması icranın teknik, ifade ve müzikal unsurların birbirini desteklediği bütüncül bir estetik anlayışla kurgulandığını göstermektedir.

4.2. Postmodern Yaklaşımlar Bağlamında Bulgular

Sol Minör icrasına ait bulgular, Şehriyar İmanov'un geleneksel tar icracılığına ait birikimi güncel bir estetik anlayışla yeniden ele aldığını düşündürmektedir. Ezgisel özellikler, armonik tercihler, icra teknikleri ve biçimsel özellikler birlikte değerlendirildiğinde, postmodern yaklaşımların tar performansındaki yansımaları görülebilmektedir. İmanov'un genel icracılığında geleneksel ve çağdaş unsurları bir arada kullanma eğilimi Sadıqov (2025) tarafından da tespit edilmiştir. Bu araştırmada Sol Minör'de gözlemlenen bulguların, söz konusu genel eğilimle örtüştüğünü ifade etmek mümkündür (s.6-8).

İcrada Bayâtî-Şiraz muğamını çağrıştıran ezgisel ifadelerin Sol minör tonalitesine ait armonik yapı ve akor kullanımlarıyla aynı müzikal akış içerisinde yer alması, farklı müzik geleneklerine ait unsurların ortak bir anlatım içerisinde bulunduğunu göstermektedir. Bayâtî-Şiraz özelliklerinin tonal akorlar ve çağdaş icra teknikleriyle birlikte kullanılması, İmanov'un geleneksel ve modern müzik anlayışlarını birleştiren genel icra yaklaşımıyla örtüşmektedir (Sadıqov, 2025). Bu durum, Bhabha'nın (1994) ortaya koyduğu melezleşme kavramı kapsamında değerlendirmek mümkündür (Bhabha, 1994, s. 53). Eserde geleneksel muğam anlayışı korunurken, Batı müziğine ait tonal unsurların da anlatımın doğal bir parçası hâline gelmesi, icranın müzikal kimliğine farklı bir ifade alanı kazandırmaktadır.

Bulgular içerisinde dikkat çeken bir diğer özellik, farklı müzikal anlayışlara ait teknik ve ifade unsurlarının aynı eser içerisinde birlikte kullanılmasıdır. Akorlar, arpejler, kromatik yürüyüşler, farklı tempo anlayışları, geniş aralık atlamaları ve çeşitli artikülasyon uygulamaları, seçmeci bir yaklaşımla bir araya getirilmiştir. Aktulum'un (2017) müzikte eklektik yapı üzerine yaptığı değerlendirmeler dikkate alındığında, bu kullanım biçimi farklı kaynaklardan alınan müzikal unsurların yeni bir bütün içerisinde değerlendirilmesi olarak yorumlanabilir (Aktulum, 2017, s. 12).

İcranın biçimsel yapısına bakıldığında, ezgisel gelişimin belirli bir doğrultuda ilerlemediği görülmektedir. Makamsal seyri çağrıştıran pasajların ardından kromatik hareketlerin, akorların ve farklı tekniklerin gelmesi, müzikal akışın sürekli değiştiğine işaret etmektedir. Jameson'ın (1991) postmodern estetik yaklaşımı, bu tür bir biçimsel çeşitliliği açıklamak için uygun bir çerçeve sunmaktadır (Jameson, 1991, ss. 29-30).

Araştırmada ulaşılan bulgular, yeniden üretim kavramı açısından da anlam taşımaktadır. Sol Minör icrası dijital ortamda yayımlanan bir performans olarak ayrıntılı biçimde incelenebilen ve farklı araştırmalara kaynaklık edebilen bir

müzikal belge niteliği taşımaktadır. Benjamin'in (2002) teknik yeniden üretim yaklaşımı ile Auslander'ın (2006) dijital performans anlayışı birlikte ele alındığında, performansın kayıt teknolojileri aracılığıyla yeniden dolaşıma girmesi, eserin farklı bağlamlarda değerlendirilmesine imkân sağlamaktadır.

Sol Minör icrasında belirlenen müzikal özellikler postmodern yaklaşımların tar performansındaki yansımalarını ortaya koymaktadır. Eserde kullanılan ezgisel özellikler, armonik tercih, icra teknikleri ve biçimsel düzenlemeler birlikte ele alındığında, Şehriyar İmanov'un geleneksel tar icracılığını çağdaş estetik anlayış doğrultusunda özgün bir yorumla ele aldığı görülmektedir. Bu yönüyle Sol Minör, tar icracılığında da postmodern yaklaşımların somut biçimde gözlemlenebildiği örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu araştırmada, Şehriyar İmanov'un Sol Minör adlı tar icrası postmodern yaklaşımlar çerçevesinde incelenmiştir. Nota üzerinden yürütülen müzikal analiz sonucunda, eserde Bayâtî-Şiraz muğamını çağrıştıran ezgisel yapıların Batı müziğine ait tonal unsurlar, akorlar, kromatik geçişler ve farklı icra teknikleriyle birlikte kullanıldığı belirlenmiştir. Biçimsel yapıdaki çeşitlilik, tempo değişimleri ve teknik uygulamalar da icranın geleneksel tar anlayışını yenilikçi bir yorumla ele aldığını düşündürmektedir.

Bulgular, Sol Minör icrasında melezeleşme, eklektizm, simetriyi yadsıma ve yeniden üretim kavramlarının somut karşılıklarının bulunabileceğine işaret etmektedir. Makamsal ve tonal unsurların bir arada kullanılması, farklı tekniklerin aynı performansta bütüncül biçimde değerlendirilmesi ve dijital ortamda dolaşıma giren performansın yeniden yorumlanabilmesi, postmodern yaklaşımların tar icrasındaki yansımaları olarak okunabilir. Bu yönüyle çalışmanın, postmodern kuramın müzikal çözümlemeler yoluyla da ele alınabileceğine dair bir örnek sunduğu söylenebilir.

Bu araştırmanın, çağdaş tar icralarının postmodern yaklaşımlar doğrultusunda değerlendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bununla birlikte araştırmanın bazı sınırlılıkları da göz önünde bulundurulmalıdır: durum çalışması olması nedeniyle tek bir icracı ve tek bir esere odaklanılmış olması, bulguların genellenebilirliğini sınırlamaktadır. Gelecekte farklı tar icracılarının performanslarının benzer bir çerçevede incelenmesi, konuya ilişkin daha kapsamlı değerlendirmelere olanak sağlayabilir. Bu bulguların, tar icracılığı ve öğretimi pratiğine de dolaylı bir katkı sunabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abdulgasimov, V. (1996). *Azerbaycan Tarı* (S. Turhan, Çev.).
- Abdullayeva, S. (2014). Dünya mahiyetli çalgı aleti: Tar. *İrs Miras Dergisi*, 11, 52–57.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık: Müziklerarası/göstergelerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Arslan, Ö. A. (2025). Postmodern müzik estetiği ve alıntılama. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 8(3), 1174–1200.
- Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (2002). *Teknik olarak yeniden üretilebildiği çağda sanat eseri* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Demiral, M. (2022). *Mabel Matiz'in müzik video kliplerinde postmodern unsurların incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.
- Demirel, E. (2013). Müzikte postmodernizm. *Fine Arts*, 8(4), 379–388.
- Esen, B. (2014). *XX. yüzyılın ikinci yarısında postmodern yaklaşımlar gösteren kemençe taksimlerinin incelenmesi* (Sanatta yeterlilik tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Esen, B. (2018). Kemençe taksimlerinde postmodern yaklaşımlar: İhsan Özgen “Opening” taksim örneği. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, (24), 270–286.
- Giddens, A. (1998). *Modernliğin sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Koyuncu, F. V. (2026). Memik Avcı'nın Zambır icrasına ait stil özellikleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal)*, 14(174), 666–686.
- Lyotard, J. F. (1994). *Postmodern durum* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Ögel, B. (1987). *Türk kültür tarihine giriş 9: Türk halk musikisi aletleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Sadıqov, K. (2025). Şehriyar İmanovun yaratıcılığında tar ifaçılığının müasir aspektleri. *Konservatoriya*, 2(67), 6–18. doi:10.62440/AMK2025-2.s.6-18
- Şahin, H. (2013). Postmodern sanatta eklektik nesneler. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, (36), 242–252.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

Ek 1. Şehriyar İmanov'un "Sol Minör" eserinin nota örneği (I. Bölüm)

Sol Minör

I

1

Andante ad libitum ♩=90 Mus: Şehriyar İmanov

9

14

19

23

24

25

28

31

* - glissando non tremolo

Ek 2. Şehriyar İmanov'un "Sol Minör" eserinin nota örneği (II. Bölüm)

2 Allegretto $\text{♩} = 160$ II

36 *mf* simile

41 *f* 6 6

45 simile 6 6 6 6 6 6

48 6 6 gliss. 6 6

52 *mf*

57 *f* 6 6

61 6 6 6 6 6 6

64 poco rit. A tempo 6 6 6 6 6 6

68 *p*

73 2. 3. 2. 1. 2. 1. 2. 3. 2. 1. 2. 1. *mp* 6 6

77 simile 6 6 6 6 6 6

80 *f* gliss. *ff* 6 (3) (2) 6 6

Ek 3. Şehriyar İmanov'un “Sol Minör” eserinin nota örneği (III. Bölüm)

III

Allegro $\text{♩} = 72$

3

84 *mf*

87

90

93

96

99

102 *p*

105 *p*

108 *f*

Ek 4. Şehriyar İmanov'un “Sol Minör” eserinin nota örneği (IV. Bölüm)

4 Presto ♩ = 90 IV

112 *f*

116

120 1. (2) 2. (1) 1. (2) (1) 3. (2) (2)

124 1. (2) (2) 1. (2) (2) 1. (2) (2) 1. (2) (2) (2)

128

132

136 (1) 2 2 (1) (3)

140

144

148 (1) 2 2

152

155

Ek 5. Şehriyar İmanov'un “Sol Minö” eserinin nota örneği (IV. Bölüm deva)

158

Coda

Vivace

166 *f*

p

172 *mf*

176

180

184 *ff*

189

194

198

201 *fff*

sff