

VI. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

28-30 Mayıs 2015, Kütahya www.hisas.org.tr cadar@aku.edu.tr

**müzik dinleme ve
çalgı performansında**

ses

tinini

algı

bileşenleri

TAM METİN KİTABI

Yayına Hazırlayan

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK



VI. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

Afyon Kocatepe Üniversitesi & Kütahya Güzel Sanatlar Derneği

28-29-30 Mayıs 2015

“Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri”

SEMPOZYUM TAM METİN KİTABI

Yayına Hazırlayan

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Baskı

Matbaa-i Beka
Dumlupınar Mah. 2.Cad. Karaköse İşhanı
Zemin Kat No:6 Afyonkarahisar

AFYONKARAHİSAR

Temmuz 2015

VI. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

Ses ve tını üzerine yapılan çalışmaların çokluğu tek bir şeyi ifade eder: Karmaşık yapıları ve algının ikisinin de varlığı için gereken bir şey olması. Fizyolojik algı ilk adımdır ama süreç, beyinde son bulur. Önce sesi ardından tınıyı algılayan beyin, bu boyutuyla araştırmacılara yeni ufuklar açar. Farklı müzik kültürlerinin çözümü için etnomüzikolojinin gösterdiği yol tını analizidir. Müziğin tınısal analizi, tınının bir kültürel değer olarak müzikbilimcilere inanılmaz bir araştırma alanı yaratır

20. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa dışı müzik kültürlerinin anlaşılmasında batı terminolojisinin yetersizliği gerek ses gerekse tını için yeni adlandırmalara neden olur. Bu da bize her kültürün kendine özgü bir ses ve tını anlamları olduğunu gösterir. Ses renginden öte tını olarak tercih edilen ve sound olarak da karşımıza çıkan sözcüklerin anlam boyutlarının genişliği şaşırtıcı ancak bir o kadar da doğaldır. İzmir’li bir bağlama sanatçısı, çalgı yapımcısına kendisi için yapmasını istediği bağlamayı “nezleli” olarak tanımlıyor. Nezleli, bu sanatçıya göre doğal duyumdan uzak “hafif cızlama” biçiminde yeni bir tanımlı beraberinde getiriyor. Sap kalınlıklarının ya da kullanılan ağacın farklı olması, performansçıların değişik tercihleri anlamına geliyor. Tını algısının çok boyutlu olması, özellikle nöropsikoloji alanında çalışanların da yoğun ilgisini çekmekte. Akustik, psikoakustik, dilbilim, eğitim ve onlarca disiplinde çalışan araştırmacılar, çeşitli kuramsal çerçevelerle farklı araştırmalar yapmayı sürdürüyor.

Sürdürülebilir yapısıyla dikkat çeken, müzik ve müzikbilim çalışmalarına yeni ve özgün araştırmalar kazandırmayı amaç edinen Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nun altıncısının konusu “ses – tını – algı” olarak belirlendi.

Sempozyum Alt Başlıkları:

- Müziğin Tınısal Analizi ve Yöntemleri
- Etnomüzikoloji’de Kültürel Çevre ve Tınısal Algı
- Kültürel Doku ve Tını
- Çalgı Tınıları ve Analizleri
- Performansçıların ve Çalgı Yapımcılarının Tınıya Yönelik Beklentileri
- Çalgı Eğitiminde Tını
- Müzik Pedagojisi ve Tını
- Çok Anlamlı Bir Fenomen: Sound
- Müzik Endüstrisi ve Profesyonel Müzik Kayıtları Çerçevesinde Tınısal Değişim
- Multidisipliner Araştırmalarda Ses ve Tını
- Mekân Akustiği

Vİth INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF HİSARLI AHMET

The majority Works that were done on the sound and timbres express that both complex structure and perception are required. The first step is physiological perception but the process ends in brain. Brain detects sound first, then timbre and within this structure opens up new horizons for the researchers. For the solution of different cultures, the timbre analysis is the way showed by ethnomusicology. Music's timbre analysis, as the cultural value, create an amazing research area for music scientists. From the beginning of the 20 th century; unsufficiency of West music terminology caused to the new intitling of sound and timbre. This shows us that every culture has its own sound and timbre . timbre is more preferred than tone color and is seen as sound; these two words' meaning is so surprisingly immans as well as natural. A bağlama artist from İzmir wanted instrument maker to make bağlama for himself and defined it as "nazal". He believes that nazal's sound is far from natural in this way and brings light squeaky term. Preferred instrument's neck and variety of wood are the meaning of the artist's preference. Multidimensional timbre's perception attracts great attention, especially in neuropsychology field. Researchers that work

Acoustics, psychoacoustics, linguistics, education, and dozens of disciplines, maintain different researches in the frame of institutional variance.

Hisarlı Ahmet symposium aims to gain new and original researches for music and musicology studies and thanks to its sustainability it has been determined as the 6 th symposium " sound-timbre- perception."

Symposium's subheadings:

- Instrumens Analysis and Methods of Music
- Cultural Environment and Instrumens Perception in Ethnomusicology
- Cultural texture and timbre
- Analysis Instruments and Sounds
- Expectations for the timbre of musical performers and producers
- Instruments Education Sounds
- Music Pedagogy and Sounds
- Very Significant Phenomenon: Sound
- Music Industry and Professional Music Recording Frame of Instrumens Change
- In multidisciplinary research Sound and Sounds
- Acoustic Space

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Şerif YILMAZ	Kütahya Valisi
Kamil SARAÇOĞLU	Kütahya Belediye Başkanı
Mustafa SOLAK	Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü
Remzi GÖREN	Dumlupınar Üniversitesi Rektörü
Akil GÜR	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı
Mustafa HİSARLI	Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı
Nihat DELEN	İşadamı
İsmet ÇATIK	İşadamı

SEMPOZYUM BİLİM KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi

SEMPOZYUM BİLİM KURULU

Prof. Dr. Fırat KUTLUK	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Thomas SOLOMON	Bergen Üniversitesi
Prof. Dr. A. Serkan ECE	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Robert REIGLE	İstanbul Teknik Üniversitesi-MIAM

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN	Afyon Kocatepe Üniversitesi

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Yrd. Doç. Dr. Çağhan ADAR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Çiler AKINCI	Dokuz Eylül Üniversitesi
Okutman Yunus Emre UĞUR	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Arş. Gör. Yasemin ATA	Dokuz Eylül Üniversitesi
Arş. Gör. Bahar SARIBOĞA	Dokuz Eylül Üniversitesi
Murat BİÇER	Kütahya AY GSL
Halim TÜRKMEN	Kütahya AY GSL
Erhan BOZKURT	Kütahya AY GSL

Ahmet UMu	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Mustafa Kemal ALTINSOY	Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
Bensu KİTİRCİ	Anadolu Üniversitesi
Rafet Onur KIRDAR	Gazi Üniversitesi
Filiz YILDIZ	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Rıfat BELTEKİN	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Çiğdem BALOĞLU	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Suat DANDİNOĞLU	Afyon Kocatepe Üniversitesi

BİLİM KURULU ÖZGEÇMİŞLERİ

Prof. Dr. Fırat KUTLUK



Müzikolog Prof. Dr. Fırat Kutluk; doktorasını Türkiye’de “popüler müziğin kültürel analizi” adlı çalışmasıyla aldı. Yeni Müzik, Müzik ve politika konularında konferanslar verdi, sempozyum ve kongrelere katıldı. 1991 e 2009 yılları arasında TRT’de çok sayıda müzik programı yayınladı. Müzik Tarihi (1997), Müzik ve Politika (1997) adlı kitapları yayınlandı. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde ve Akustik ve Bilişsel Müzikoloji Araştırma Merkezinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Prof. Dr. Ahmet Serkan ECE



1973 yılında Adana’da doğdu. İlk, orta, lise öğrenimini Adana ‘da tamamladı. 1995 yılında bölüm orkestra ve korolarında görev aldığı İnönü üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünü derece ile bitirdi. Milli Eğitim Bakanlığının çeşitli okullarda iki yıl görev yaptıktan sonra Abant İzzet Baysal Üniversitesinin açmış olduğu master sınavını kazandı ve 1998 yılında “Ortaçağdan Barok Döneme Kadar Viyoladaki Yapısal Değişimin İncelenmesi” konu başlıklı tezi ile yüksek lisans eğitimini tamamladı.

1998 yılında Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümünde başladığı doktora eğitimini Prof.Ali SEVGİ ve Prof.Koral ÇALGAN danışmanlığında hazırladığı “Çağdaş Türk Bestecilerinin Viyola Eserleri ve Bu Eserlerin Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlardaki Viyola Eğitimcileri Tarafından Kullanılmalarına yönelik Bir Değerlendirme” konu başlıklı tezi ile tamamladı.

2000/2002 yılları arasında Türkiye Polifonik Korolar Derneği Dernek Korosunda koro elemanı olarak, 1998/2002 yılları arasında Gazi Akademik Orkestrası, 2003/2005 yılları arasında İzzet Baysal Oda Orkestrası, Abant Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve Abant Ensemble da orkestra üyesi; 2005 yılında kurduğu “İzzet Baysal Gençlik Orkestrası” ile orkestra şefi olarak yurtiçi ve yurtdışındaki çeşitli konser etkinlikleri ve festivallerde görev aldı.

Sanatsal çalışmalarının yanı sıra, lisansüstü düzeyde de dersler vermekte olan Ahmet Serkan ECE, Çağdaş Türk Bestecileri, Müzik Özel Yetenek Sınavları, Viyola eğitimi üzerine bildiri, makale, araştırmaları bulunmakla, ayrıca müziğin farklı disiplinlerle olan ilişkisi üzerine çalışmaktadır.

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN



1971 yılında Kütahya’da doğdu. İlk-orta ve lise öğrenimini Kütahya’da tamamladı. 1993 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümünü bitirdi. 1996 yılında Selçuk Üniversitesi’nden “Bilim Uzmanlığı’nı” 2005 yılında ise Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Anabilim’den “Doktorasını” aldı. 2006 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Yardımcı Doçent olarak göreve başladı. 2010 yılında Doçent oldu. Mesleğinde, 1993 Yılında Niğde Üniversitesinde Müzik Okutmanı olarak göreve başladı. 2000 yılında üniversitedeki görevinden istifa etti. 2001 yılında Kütahya iline öğretmen olarak atandı ve Anadolu Güzel Sanatlar Lisesine görevlendirildi. 2006 yılında AKÜ Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümünde Yrd. Doç Dr. Olarak göreve başladı. 2010 Yılında Doçent olarak atandı. Müzik eğitimi ve müzikoloji alanlarında ulusal ve uluslararası bilimsel toplantılarda bildirileri, mesleki ve hakemli dergilerde makaleleri, “müzik eğitimi, oda müziği-orquestra, çocuk şarkıları” alanlarında kitapları yayınlandı. Türkmen evli ve üç çocuk babasıdır.

Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN



1974 Almanya/Stuttgart doğumlu. Lisans öncesi eğitimini Bandırma’da tamamladı. 1996 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teknolojisi Anabilimdalı’ndan dereceyle mezun oldu. Lisans eğitimi sırasında TRT İzmir Radyosu Montaj Stüdyoları’nda staj yaptı. Mezuniyet sonrası aynı üniversitede yüksek lisans eğitimine devam ederken, aynı zamanda ATV-Yeni Asır TV’de ses operatörü olarak çalışmaya başladı. Yaklaşık 2 yıl süren yüksek lisans ve ses operatörlüğünün ardından mezun olduğu kuruma öğretim elemanı olarak atandı. 2006 yılında doktor, 2010 yılında müzik teknolojisi alanında doçent ünvanını aldı. Doktora konusu olan Müzik Sorgulama Sistemleri (Music Information Retrieval) alanında yurt içinde ve dışında yayımlanan makaleleriyle birlikte, görevi süresince konser seslendirmelerinin kayıt ve yayın amaçlı prodüksiyonlarıyla çok sayıda stüdyo ses kayıt çalışmalarında aktif yer aldı. 2013 yılında “Yayıncılıkta Ses Teknolojisi ve Mikrofonlar” adlı kitabı yayımlandı. Aralarında Üniversite destekli “Türk Müziği Çalgılarında Kayıt Yöntemleri ve Mikrofonlama Teknikleri” ile Kültür Bakanlığı destekli “İstanbul’da Gizli Bir Bahçe: İÜ Alfred Heilbronn Botanik Bahçesi” adlı ses kayıt ve belgesel müziği/kayıtlarına yönelik çeşitli projelerde görev aldı. Halen, mezunu olduğu kurumda verdiği Yayıncılıkta Ses Teknolojisi, MIDI ve Senkronizasyon, Audio Sinyal Akışı; geçici görevlendirmeyeyle konuk öğretim üyesi olarak gittiği Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV, Sinema Bölümü’nde Yayıncılıkta Ses gibi dersleriyle öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir.

Doç. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ



1992 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ABD'ye girdi ve 1996 yılında mezun oldu. 1998 yılında Prof. Dr. Necati Gedikli'nin danışmanlığında D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı'ndan mezun oldu. Aynı yıl D.E.Ü Buca Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ABD'de Arş. Gör. olarak göreve başladı. 2000 yılında askerlik görevini tamamladı. 2001 yılında D.E.Ü Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde açılan Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D. Müzik Öğretmenliği Doktora Programını kazandı. 2005 yılında Yrd. Doç. Dr. Sermin Bilen'in danışmanlığını yürüttüğü doktora tezi ile bu programı bitirdi. Aynı yılın sonlarında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'ne Yrd.Doç. olarak atandı. 2012'de Müzik Eğitimi alanında Doçent olan Özmenteş, hala aynı kurumda lisans ve lisansüstü düzeyde dersler vermekte ve çeşitli idari görevleri sürdürmektedir.

Doç. Dr. Robert REİGLE



2002 yılında müzik ileri araştırma merkezine (MIAM) katıldı. 3 yıl üzerinde bir süre boyunca Papua Yeni Gine'nin bir koyu olan Seriengl'de en önemli etnomuzikolojik çalışmayı yönetti. 2005 yılında Türkiye'de dengbêj müziğiyle ilgilenmeye başladı. Meslektaşlarıyla birlikte İkinci Yeni Gine Etnomuzikoloji Konferansı ve İstanbul Spektral Müzik Konferansı olmak üzere 2 uluslararası konferans organize etti. Iancu Dumitrescu ve Ana-Maria Avram ile işbirliği yaparak Tokyo ve Bukres'te eserlerinin ilk seslendirilişlerini yaptı. Saksofoncu ve besteci olarak yaptığı kayıtlar The Wire, Downbeat, ve Cadence tarafından incelendi. İstanbul, Los Angeles, Seattle, New York, ve Lincoln'da doğaçlama grubunu kurdu. Cecil Taylor'ın atolye grubu, perkusyoncu Gustavo Aguilar, soprano Keiko Hatanaka, ve birkaç dansçı ile, sairler, ve görsel sanatçılar ile çalıştı. New York'da besteci Giacinto Scelsi'nin Tre Pezzi eserinin ilk seslendirilişini ve kaydını (kayıtta tenor soprano saksofon yerine tenor kullandı) yaptı. İstanbul'da Islak Köpek ve Hoca Nasreddin gruplarıyla çaldı.

SEMPOZYUM TAKVİMİ

28 Mayıs 2015 Perşembe

Sempozyum Açılış

11.00/11.45

Sempozyum Açılış Konuşmaları

Davetli Konuşmacı: Prof. Dr. Fırat KUTLUK

"Hisarlı Sempozyumlarında Gelinek Nokta ve Müzik Üzerine Çalışmak"

Çay/Kahve Molası

"Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri"

12.00/13.00 ÖĞLE ARASI

SUNUŞ

Günümüz dünyasında ve gelecek yıllarda kültürün önemi artarak, kültür egemenliği daha belirgin hale gelmeye başlayacaktır. Yüzyıllar boyunca birçok kültüre başkentlik yapmış olan Anadolu bu kültür yarışlarında önemli bir yer alacaktır.

Anadolu'nun birbirinden önemli kültürel değerlere sahip olan şehirlerinden birisi olan Kütahya birçok kültürel değeri ve müziği ile ön plana çıkmaktadır. Kütahya müzik kültürünün ve Türk Halk müziğinin en önemli yapı taşlarından birisi olan Hisarlı Ahmet yapıtlarıyla bu kültürün en önemli temsilcilerinden birisi olmuştur.

Geçmişine sahip çıkmayanın geleceği olamaz. Bu topraklarda yaşamış, ulusal ve uluslar arası düzeyde tarih yazan, memleketimiz için hizmet eden; sanatçısına, bilim adamına, akademisyenine sahip çıkmak biz yerel yöneticilerin asli görevidir. Ahde vefayı göstermek gelecek nesillere yön verecektir, moral verecektir.

Hisarlı Ahmet ismiyle ilk kez 2009 yılında yapılan ve 13 bildirinin sunulduğu sempozyum, günümüzde uluslararası bir nitelik kazanmış ve bu yıl altıncısı düzenlenen “Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri” temalı sempozyuma ulusal ve uluslararası alanda 70 bilim insanı katılarak bildirilerini sunmuşlardır. Sempozyumda akademik anlam dışında halk ile bütünleşmek amacıyla ulusal ve uluslararası alanda tanınmış sanatçıların oluşturduğu toplulukların vermiş olduğu 12 konser düzenlenmiştir.

“Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses-Tını-Algı Bileşenleri” temalı 6. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumuna katkılarından dolayı başta Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkan ve Yönetim Kurulu Üyeleri olmak üzere, diğer paydaş kurumlar, sempozyum düzenleme kurulu, sempozyumda bildiri sunan tüm katılımcılara ve emeği geçen herkese şükranlarımı sunuyorum.

Kamil SARAÇOĞLU
Kütahya Belediye Başkanı

SUNUŞ

Derneklerin; ihtiyaçlar doğrultusunda bölgesel, ulusal ve uluslararası projeler üretme görev ve sorumlulukları vardır. Kütahya Güzel Sanatlar Derneği, halkla bütünleşen, gerçekleştirdiği kültürel, bilimsel ve sanatsal faaliyetler ile başta Kütahya'mız olmak üzere ülkemizin ve milletimizin kültürel değerlerini korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak öncelikli amaçları arasında yer alan, ülkemizin seçkin ve örnek alınan derneklerindendir.

Derneğimizin bilimsel ve sanatsal faaliyetleri Kütahya'mızın sosyal, kültürel, toplumsal, ekonomik ve en önemlisi eğitimsel gelişim ve değişimine önemli katkılar sağlamaktadır.

Bu etkinliklerin en önemli paydaşları hiç kuşkusuz Kültür Bakanlığımız, Valiliğimiz, Belediyemiz, Üniversitelerimiz ve İl Milli Eğitim Müdürlüğümüzdür. Hisarlı Ahmet sempozyumlarının sürdürülebilir olmasında en önemli etken Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarının değerli akademisyenleridir. Sponsorlarımızın katkısı sempozyuma ayrıca güç vermektedir. Sempozyumda emeği geçen herkese canı gönülden teşekkür eder, sempozyumu kesintisiz ülke müzik kültürüne hizmet etmesini dilerim.

Akil GÜR

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı

SUNUŞ

Dernekler ve Vakıflar içerisinde bulundukları toplumun değişim ve gelişimlerine katkıda bulunurlar ve gerçekleştirdikleri bilimsel ve sanatsal etkinlikler ile kültürel değişimin önemli unsurları arasında görülürler.

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği akılcı, çağdaş, paydaş kurumlar arasındaki ilişkilere değer veren yapısı ve işleyişi ile başta Kütahya olmak üzere Türk kültürüne önemli katkılarda bulunmakta ve bulunmaya devam etmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Kütahya Valiliği, Kütahya Belediye Başkanlığı, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Kütahya İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi'nin birlikteliği derneğin çalışmalarına güç vermiştir. Bu birliktelik “sanata hizmet” yolunda örnek gösterilebilecek bir modelinde gelişmesini sağlamıştır.

Bu etkinliklerin en önemli paydaşları hiç kuşkusuz Kültür Bakanlığımız, Valiliğimiz, Belediyemiz, ve İl Milli Eğitim Müdürlüğümüzdür. Hisarlı Ahmet sempozyumlarının sürdürülebilir olmasında en önemli etken Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarının değerli akademisyenleridir. Sponsorlarımızın katkısı sempozyuma ayrıca güç vermektedir. Sempozyumda emeği geçen herkese teşekkür eder, sempozyumu kesintisiz ülke müzik kültürüne hizmet etmesini dilerim.

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Bilim ve Düzenleme Kurulu Adına

	İÇİNDEKİLER DİZİNİ	Sayfa
Ahmed Tohumcu	<i>Türk Makam Müziği'nin Kültürel Anlam İnşasında Tını Faktörü</i>	15
Arda Kaya	<i>Neoliberal Bir Temsil Olarak Türkçe Pop Müzik Videolarında “Yatak” İmgesi</i>	22
Aslı Arıkan & Hakan Saraç	<i>Elektronik Dans Müziğinde Yeniden Üretim Ve “Özgünlük”: 1888 Bar Özelinde Resident Dj Örneği</i>	28
Ayten Kaplan	<i>Konuşma Aygıtında Sesi Anlamlandırma Olanakları</i>	38
A. Bülent Alaner	<i>Çağdaş Müzik Yazısı Ve Yeni Tını Arayışları</i>	48
A. Serdar Kastelli	<i>Gelenekten Digital'e Bir Çalgı: Horlatma Kavalı</i>	57
Barış Gürkan	<i>Orta Anadolu Abdal Müziğinde Tını Ve Abdal Tınısının İcadı: Bağlama Örnek Olayı</i>	64
Bensu Kitirci & Işlay Özcan & B. Yağmur Keleş & Şükrü Torun	<i>Farklı Müzik Bileşenleri Ve Enstrüman Tınlarının Emosyon Değişimlerine Etkisi</i>	76
Berna Özkut & Gökmen Özmenteş	<i>Opera/Şan Pedagojisinde Tınısal Aktarım Ve Türkiye'deki Yansımaları</i>	85
Beste Melis Turfan & Sezgi Sevi Kıran	<i>Türk Ve Batı Sanat Müziği Viyolonsel İcracılarının Tınıya Yönelik Beklentileri</i>	91
Candan Ceren Önder	<i>Çalgı Tınları Ve Analizleri: “Ney'in Tınısı Ve Tınısal Farklılıkları”</i>	95
Ceren Hepyücel & Çiler Akıncı	<i>Flüt Tekniğinin Bir Ögesi Olarak Ton Çalışmalarının Önemi Ve Türkiye'deki Konservatuvarlarda Lise Seviyesindeki Flüt Eğitiminde Ton Geliştirmede Kullanılan Metotlar</i>	101
Ece Merve Yüceer	<i>Müzikte Konsonans Kavramı İçin Sınıflandırma Önerisi</i>	111
Emel Funda Türkmen	<i>Çocuk Korolarında Tını Arayışları “Curven El İşaretleri</i>	120
Emel Funda Türkmen & Özlem Elitaş	<i>Kütahya Türkülerinde Farklı Tınlar</i>	129
Emir Değirmenli	<i>Telli Çalgılarda Ses Tablası Titreşimlerinin Tını Üzerindeki Etkileri –Ud Örneği</i>	139
Emre Ünlünen	<i>Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Nikita Koshkin'in Müziğinde Tınısal Arayışlar</i>	154
Erdinç Öztan & Bahar Sarıboğa & Çiler Akıncı	<i>Konser Ve Stüdyo Kayıtları Arasındaki Tınısal Farklılıklar Ve Dinleme Pratikleri</i>	163
Ezginur Küçükdürüm	<i>Farklı Bir Tını: “Tuva Türkleri Ve Höömey Geleneği</i>	171
Faruk Yıldırım	<i>Keman İle Geleneksel Türk Müziği Ve Klasik Batı Müziği İcrasında Ortaya Çıkan Tınısal Farklılıklar Üzerine Bir Karşılaştırma</i>	182
Fatma Gökçe Çiçek	<i>Protest Müzikte Tınısal Değişim: Cem Karaca Örnek Olayı</i>	186
Ferhat Çaylı & Mehmet Yüksel	<i>Beethoven'in Erken Dönem Piyano Sonatlarında Gelişme Bölümlerinin Tematik Analizi</i>	198
Giray Koçaslan & Türev Berki	<i>Bir Form Algısı İkilemi: Brahms, Opus 83</i>	216
Gonca Demir	<i>Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/Thmfns Fö: Urfa Yöresi Örnekleme</i>	229
Gökmen Özmenteş	<i>Tınısal Karnaval Bağlamında “Müzikal Anlamın Biricikliği</i>	253
Gözde Gürün Demireriden	<i>Messiaen Müziğinin Rengi “Sesin Rengi, Rengin Sesi</i>	264
Hakan Yılmaz	<i>Godfrey Reggio Ve Ron Frick Belgesellerinde Görüntü, Müzik Ve Ritim</i>	279
Hüseyin Bayram	<i>Bando Performansında Mekan Ve Müzik Türünün Tınıya Etkileri</i>	285

Hüseyin Bülent Akdeniz	<i>İnsan Sesinin Tınısından Keman Tınısına</i>	296
İsmet Karadeniz & Türev Berki	<i>Bir Saygun İmzası: [5,3,3]</i>	302
Kemal Avcı & A. Serkan Ece & Buket Yıldız	<i>“Sayısal Sinyal İşleme Destekli Bilgisayar Teknolojisi Yardımıyla Başlangıç Keman Eğitimindeki Öğrencilerin Doğru Ses Üretimi Konusundaki Performanslarının İncelenmesi”</i>	309
Köksal Öztürk & Özlem Doğuş Varlı	<i>Türk Popüler Müziğindeki Eklektik Yapının Algılanmasında Çalgı Kullanımı Ve Ayırt Edici Tını Özellikleri</i>	318
Kubilay Mutlu	<i>Metin (Partisyon, Kayıt) Ve Bağlam: Glenn Gould’un 1955 Ve 1981 Tarihli Goldberg Başkamaları’nın Bağlamsal Bir Analizi</i>	339
Lilian Maria Tonella Tüzün	<i>Anton Webern And The Musical Perception</i>	353
M. Devrim Babacan	<i>Davuldaki Ses-Tını Farklılıkları Üzerine Bir Çalışma</i>	364
M. Kemal Karaosmanoğlu	<i>Makam Algısında Çalgı Tınısının Etkisi</i>	370
Murat Elgün & Cihan Işıkhani	<i>Belgesel Film Özelinde Video Amaçlı Tını Üretim Ve İşlemede Kullanılan Güncel Teknikler</i>	376
Oluş Alkan & Gözde Gürün Demireliden	<i>Müzik Analizinde Ritimsel Uyuşum/Kakışım</i>	385
Ozan Baldan & Cihan Tabak	<i>Şanlıurfa Sıra Geceleri Ve Geçmişten Günümüze Tını Değişimi</i>	394
Özge Cesur	<i>Kemandaki Farklı Yay Teknikleri Ve Tınısal Değişim</i>	401
Özge Güncan	<i>Kültürel Doku Ve Tını</i>	405
Özgür Özmel	<i>Tını Ve Entonasyon Arayışında Doğuşkan Seslerin Etkisi – Pisagor Sistemi, Pure Entonasyon Ve Meantone Örneklemeleri</i>	411
Özlem Doğuş Varlı & Ersen Varlı	<i>Kültürlerarası Tını Evreninde Kesişmeler: Aşık Veyse l-Joe Satriani Buluşmasında Tını Faktörü</i>	420
Serdar Özdoğan & Ali Ekber Özdemir	<i>Müzikal Parmak İzi</i>	425
Serkan Özçifci	<i>Bartók Müziğinde İki Karakteristik Oluşum: Polimodalite Ve Aralık Döngüleri</i>	431
Suat Dandinoğlu & Çağhan Adar	<i>Piyano Sanatçılarının, Piyano Akortçularından Tınısal Beklentileri Üzerine Bir İnceleme</i>	439
Şehrinaz Gündüz & Meltem Ayşenur Bozkurt	<i>Türkiye’de Eğitim Veren Yabancı Uyraklı Öğretim Elemanlarının Müzik Eğitimine Yönelik Algı Ve Tutumlarının Öğrenciler Açısından Değerlendirilmesi</i>	451
Tevhide Hicret Çöl & Gonca Yerlikaya	<i>Keman Eğitiminde Pisagor Ve Just Entonasyon</i>	460
Türker Eroğlu & Erdem Özdemir	<i>Müzikte Tını Olgusunu Anlamlandıran Unsurlar Olarak Çevre Ve Beğeni</i>	470
Uğur Türkmen	<i>Çalgı Performansında Kültürel Doku Etkisi -Yedi Sekizlik Ritim Algısı Örneklemi</i>	477
Zeliha Yiğit	<i>Bir Aracı Olarak Tınının Değişim Dönüşümü: Doğa İçin Çal Örnek Olayı</i>	486
Zülûf Öztutgan	<i>Klasik Gitar Eğitiminde Tını</i>	493

TAM METİN BİLDİRİLER

“TÜRK MAKAM MÜZİĞİ’NİN KÜLTÜREL ANLAM İNŞASINDA TINI FAKTÖRÜ”

Ahmed TOHUMCU

Uludağ Üniversitesi

ÖZET

Müzikal ifadede işitsel açıdan en önemli bileşen olan tını, bütün müzik türlerinde algıyı ve anlamı inşa eden en önemli faktörlerden biridir. Özellikle müzik icrasında kullanılan çalgıların sahip oldukları tınlar ve bu tınların birlikte meydana getirdiği genel ses ambiyansı, müzik türlerinin kültürel anlam inşasında direkt olarak etkilidir. Çünkü, bahsedilen ses ambiyansının yapısını meydana getiren unsurlar kültürel boyutta şekillenir ve bu bakımdan çok çeşitlidir. Bu açıdan bakıldığında, çalışmanın konusu olan Türk Makam Müziği kapsamında da kullanılan çalgıların işitsel açıdan sahip oldukları tınların ve bu tınların birlikte oluşturduğu ses ambiyansının farklı türlerin kültürel kimlik, algı ve anlamlandırılması üzerinde etkisinden söz edilebilir. Yanı sıra, Türk Makam Müziği’nin sosyo-kültürel anlamının özellikle müzik icrasında kullanılan çalgıların tınları ekseninde şekillendiği; bu çalgıların toplu bir biçimde meydana getirdikleri ses ambiyansının Türk Makam Müziği türlerinin temsilinde, kültürel açıdan kodlanmasında, dolayısıyla kültürel anlam inşasında etkili olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, çalışmada Türk Makam Müziği’nin sosyo-kültürel anlamını inşa eden faktörlerden biri olan tını kavramı üzerinde durularak bu kapsamda değerlendirme ve analizler yapılmış, tını faktörünün sosyo-kültürel anlam inşasındaki rolü irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Makam Müziği, Tını, Kültürel Anlam

“SOUND AS A FACTOR THAT CONSTRUCT THE CULTURAL MEANING OF TURKISH MAKAM MUSIC”

Ahmed TOHUMCU

Uludag University

ABSTRACT

Sound, which is the most important component of musical expression in aural concept, is also one of the most important factors that construct the perception and meaning of music genres generally. Especially the timbres of instruments used in musical performances and the general ambiance of sounds created collectively by these timbres have a direct effect on the construction of cultural meaning. Because the elements, which create the ambiance of sounds, take shape in a cultural dimension and in this regard they are in a wide variety. At this point, it can be said that the timbres of instruments and the sound ambiance created collectively by these timbres have also effect on the cultural identity, perception and meaning of Turkish makam music genres, which is the topic of this paper. In addition, it can also be said that the cultural meaning of Turkish makam music is shaped by the timbres of used instruments, and also the sound ambiance created by these instruments have effect on representing, cultural coding and meaning of musical genres. In this context, the role of sound as a factor that construct the socio-cultural meaning of Turkish makam music is analyzed in this paper.

Keywords: Turkish Makam Music, Sound, Cultural Meaning

GİRİŞ

Türkiye’de toplumsal değişim sürecinin ve kültürel devinimin özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde ivme kazanmasıyla birlikte, Türk Makam Müziği (TMM) üretimlerine kültürel açıdan atfedilen anlamların da belirli bakış açılarıyla şekillendiği söylenebilir. Örneğin; Türkiye’de makamsal müzik söz konusu olduğunda akla gelen ilk niteliklerden biri, belli bir ölçüde kendini koruyabildiği ve değişmediğine inanılan ‘gelenek’ tir ve bu nedenle ‘makam’ geleneksel bir kavram olarak tasavvur edilir. Bunun en önemli sebeplerinden biri Türkiye’nin tarihsel sürecinde Osmanlı döneminin büyük bir etkisinin olması ve TMM üretimlerinin özellikle geleneksel nitelikteki büyük bir bölümünün bu dönemde gerçekleşmesidir. Ancak, rasyonelleşen bilimsel düşünce ile dünyada standartlaşma ve kurumsallaşmayla birlikte ortaya çıkan sanayileşme ve kapitalizmin etkisi, Türkiye’de modernleşme anlayışının ve toplumsal değişimin de temelini oluşturmuş, bu durum özellikle 20. yüzyıl TMM üretimlerine de yansımıştır. Örneğin; kullanılan bazı makamlar zamanla elenerek yerini daha kolay ifade edilebilir, teknik ve teorik zorluklarından arınmış makamsal yapılara ve üretilere bırakmış; yanı sıra bahsedilen toplumsal değişim sürecinde TMM üretimlerini niteleyen terminoloji, form bileşenleri, üslup/tavır, çalgı kullanımı, tını ve ses ambiyansı gibi faktörler de hızla değişmiş ve bu değişim geleneksel ve popüler mecralarda gerçekleşen üretilere sosyo-kültürel açıdan farklı anlamlar atfedilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, çalışmada TMM’nin kültürel anlam inşasında önemli rol oynayan faktörlerden biri olan çalgı kullanımı ve tını kavramı üzerinde durularak bu kapsamda değerlendirme ve analizler yapılmış, tını faktörünün kültürel anlam inşasındaki etkileri irdelenmiştir. Çalışmada kullanılan Türk Makam Müziği (TMM) terimi, Türkiye’de Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde üretilmiş makamsal nitelikteki bütün geleneksel ve popüler üretileri kapsayan bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Çalışmada kullanılan ses ambiyansı terimi ise müzik icralarında kullanılan ve ses kaynaklarının tını özellikleri kapsamında toplu biçimde oluşturdukları bir boyutu ifade etmektedir ve bu sesler topluluğunun akustik bir kaygı taşımadan oluşturduğu genel anlam ve toplumsal algılama açısından ele alınmıştır. Çalışmada 2012 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı’nda tamamlanan “Türkiye’nin Müziklerinde Makam Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı” başlıklı doktora tezi kapsamında yapılan kişisel görüşmelerden de yararlanılmıştır.

KÜLTÜREL BİR FAKTÖR: TINİ

Tını (renk) faktörü, her ne kadar fiziksel bir olgu olan sesi meydana getiren ve insan beyni tarafından algılanan özelliklerden biri olsa da, sesin diğer özelliklerinde olduğu gibi fiziksel bir birim ile ifade edilmeye uygun değildir. Bu yönüyle tını, genellikle bir müzisyen veya dinleyicinin biliş (cognition) düzeyleri ile yakından ilişkili olarak ve bu yönüyle algısal olarak ele alınan bir kavramdır. Ancak müzikte tını kavramı, sadece çalgılar ya da insan sesleri arasındaki fiziksel farklılıkla ilgili bir konu olmayıp, aynı zamanda kültürel farklılıklarla da ilgilidir (Yükselsin ve Küçükebe 2010: 674-675).

Martin’e göre tınların oluşturduğu genel ses ambiyansının yapısını meydana getiren yöntemler kültürel boyutta düzenlenir ve bu bakımdan çok çeşitlidir. Alışık olunan müziksel geleneklerin oldukça güçlü bağları yanında yabancı olunanları kavramadaki zorluklar, kültürel yapının bilincimize yerleşmesinde toplumsallaşmanın önemine işaret eder. Bu bakımdan Durkheim’in da belirttiği gibi toplumsal algı, bireysel algıdan daha önceliklidir (1999:71). Kaemmer’a göre de ses dalgalarının kendileri fiziğin bir parçasıyken, bunları algılama ve kullanma yolları insan kültürünün bir parçasıdır (1993: 83) ve bu açıdan bakıldığında bir müzik icrasında elde edilen ses ambiyansı, kültürel açıdan da ayırt edici bir nitelik oluşturmaktadır. Bu bağlamda, ses ambiyansında saptanan değişimlerin sosyo-kültürel değişimle paralel olduğu

ve bu değişimin bir göstergesi olarak kodlanabileceği de söylenebilir. Bu nedenle bir müzik icrasında duyumsal anlam boyutunu belirleyen tınların ve bu tınların birlikte meydana getirdiği genel ses ambiyansının bütün müzik türlerinde kültürel anlamı inşa eden en önemli faktörlerden biri olduğu söylenebilir.

TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE TINI VE KÜLTÜREL ANLAM

Dünya üzerinde çeşitli kültürel yapılara ait müzik türlerinin kimliğini ve anlamını inşa eden faktörlerden biri olan tınların ve bu tınların meydana getirdiği ses ambiyansının en önemli bileşeni, bu müzik türlerinde kullanılan belirli çalgılardır ve bahsedilen kimlik ve anlam inşasının işitsel boyutun yanı sıra görsel boyutta simgesel kodlamalar yoluyla gerçekleştiği söylenebilir. Örneğin caz müziği icra eden bir orkestrada trompet, klarnet, piyano, kontrbas ya da gitarın veya rock müziği icra eden bir orkestrada elektro gitar, bas gitar veya bir baterinin işitsel ve görsel açıdan olması beklenir. Çalışmanın konusu olan TMM açısından bakıldığında da belirli çalgıların belirli tarihsel dönemlerde ve belirli müzik türlerinde kullanılması ve buna göre değişimler göstermesinin kültürel algıda ve anlamlandırmada önemli rol oynadığı söylenebilir. Örneğin; Osmanlı dönemi TMM icralarında 18. yüzyıla kadar kopuz, santur, mugni, nüzhe, çeng, rebab, musikar gibi çalgılar kullanılırken, özellikle 19. yüzyıldan itibaren ud, kanun, keman, klasik kemençe ve tanbur gibi çalgıların kullanılmaya başlandığı bilinmektedir.¹ Türler ve çalgı kullanımı açısından bakıldığında da örneğin 20. yüzyılda kullanılan vurmali çalgılardan kudüm, daire, bendir gibi çalgıların geleneksel ve özellikle dini TMM türlerinin icrasında kullanıldığı; darbuka, tef, hollo, bateri gibi çalgıların ise daha çok dindışı ve popüler TMM icralarında kullanıldığı görülmektedir. Yanı sıra 20. yüzyıldan itibaren THM icralarında özellikle bağlama, kaval ve kemane gibi çalgıların kullanılmaya başlanması, popüler TMM türlerinden Anadolu Pop-Rock'da bağlamanın yanında elektro gitar ve bateri gibi çalgıların, Türk Pop Müziği'nde popüler müzik çalgılarının yanında ud, ney, kanun gibi geleneksel çalgıların kullanılması gibi birçok örnek verilebilir. Çalgı kullanımının tarihsel dönemlere ve türlere göre bu şekilde değişiklik göstermesi, meydana gelen ses ambiyansının yanı sıra çalgıların teknik özelliklerine göre dönemsel icra özelliklerinin değişimi açısından da günümüz TMM kültürel anlamını inşa eden önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tını ve Otantisite

TMM'ne günümüz perspektifinde atfedilen kültürel anlamı inşa eden unsurları tespit edebilmek için yapılan kişisel görüşmelerde de çalgı ve tını faktörünün etkisini tespit etmek mümkündür. Örneğin; “Türk Makam Müziği dendiği zaman aklınıza ilk olarak ne geliyor?” sorusuna verilen “Türk Makam Müziği dendiği zaman aklıma, gözümün önüne dedemin ud çalması geliyor” (Üçer 2011) veya “Türk Makam Müziği dendiği zaman aklıma icra edilirken bizim müzik aletlerimizin, udun, kanunun, tamburun kullanıldığı her türlü müzik geliyor” (Aksoy 2011) gibi cevaplar TMM'nin kültürel kimlik, algı ve anlam inşası üzerinde görsel açıdan çalgıların ve işitsel açıdan bu çalgıların kimliğini temsil eden tınların etkisini göstermektedir. Bu durum, aynı zamanda TMM'nin belirli çalgılarla icra edilmesi gerekliliği üzerine inşa edilen bir kültürel algı ve anlamlandırma boyutunu da şekillenmektedir. Çünkü, TMM'nin geleneksel bir bağlamda anlam kazanmasına neden olan ve ‘Klasik Türk Müziği’ olarak da tanımlanan müziklerin, genellikle Osmanlı döneminde üretilmiş olmaları nedeniyle bu tarihsel dönemi temsil eden geleneksel çalgılarla icra edilmesi gerekliliği kültürel açıdan

¹ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özalp 1986: 51-70.

kodlanmıştır. Bu kodlamanın icrada otantisite² kavramı ekseninde şekillendiği, yanı sıra otantik bir icra ve aslını koruma kaygısını da beraberinde getirdiği söylenebilir. Bu kaygı TMM'nin özellikle geleneksel ve dolayısıyla otantik olarak kodlanan türleri için gözlemlenebilir. Örneğin; Alâeddin Yavaşca kendisi ile yapılan bir röportajda Türk Halk Müziği icrasında kullanılan çalgılarla ilgili şu görüşleri ifade etmiştir:

“Bakıyorum halk musikimizde hiç kullanılmayan perküsyon aletleri çıktı, gitarlar çıktı. Bu görüntü içerisinde ve kulağa hitap eden şeyler içerisinde halk musikimizle hiçbir alakası olmayan bir müzik türü türedi. O zaman ne oluyor, halk musikisi, milli folklorun dışına çıkıyor ve değerini kaybediyor. Her yörenin türküsü çaldığı zaman o yörenin sazları çalacak. Bir Orta Anadolu türküsüne sipşi getiremezsin. Ege türküsüne, zeybek havasına tar kullanamazsın. Musikinin hayatîyetinin devamı için, bu bir mecburiyettir. Bir zaman gelir bu toplum, halk musikisini tanıyamaz, unuttur.” (Tartar 2006)

Yavaşca'nın sözlerinden anlaşılacağı gibi, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren küreselleşmenin etkisiyle yerel sınırların ortadan kaybolmaya başlaması ile birlikte popüler müzik piyasasının geleneksel TMM üretimlerini de etkilemesi ve bunun yeni türler meydana getirecek şekilde belirgin değişimlere neden olması özellikle bu dönemde kullanılan çalgıların ve dolayısıyla meydana gelen ses ambiyansının değişimi üzerinde şekillenmektedir. Bu dönemde TMM icralarında kullanılan geleneksel olmayan çalgıların, popüler TMM türlerinin algıda geleneksel bir boyut üzerinde şekillenmiş makamsal olma vasfını dahi etkilediği ve popüler müzik çalgılarıyla icra edilen makamsal müziklerin makamsal olmadığı şeklinde bir anlam inşasına neden olduğu da söylenebilir.

“Türk Makam Müziği olması için çalgıların kullanımı önemlidir melodik yapı olarak bir eser makamsal olsa bile ezgisel olarak bizim klasik hicazımız gibi olabilir ama eserin işleniş bakımından bizim değildir. Rock müzik içinde de basbayağı hicaz vardır ama bu çalgılarla bu şekilde işlendiği için bizim hicazımız değil, bizim olması için tamburla, udla, kanunla çalınması lazım çünkü bu çalgıların karakterleri öyle ortaya çıkıyor, elektrogitarla hicaz yaptığın zaman evet hicaz makamı yapmış oluyorsun ama bizim makam müziğimizi yapmış olmuyorsun.” (Ahıs 2011)

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi TMM'ne atfedilen kültürel anlam boyutunda, müzik icralarının TMM kapsamında olabilmesi için ancak otantik niteliği olan çalgılarla icra edilmesi gerekliliği veya TMM türlerinin makamsal olma vasfını da ancak bu şekilde sağlayacağı kültürel açıdan kodlanmıştır. Halbuki, Ahıs'ın ayrıca belirttiği gibi makamsal yapının çalgı kullanımı ile direkt bir ilgisi yoktur. TMM'nde bazı çalgılarla elde edilemeyen mikrotanal aralıklara sahip makamlar dışında hicaz, kürdi, buselik, nihavend gibi birçok makam her çalgı ile icra edilebilir niteliktedir ve TMM'nin Anadolu Pop-Rock, Taverna, Arabesk Rock gibi popüler türlerinde de otantik olmayan çalgılar kullanılmaktadır. Hatta 20. yüzyılda Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) veya Kültür Bakanlığı gibi kurumların geleneksel müzik icra etme iddiası ile meydana getirilmiş TMM icra gruplarında da günümüzde inotantik çalgıların kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, bahsedilen TMM türlerinin otantik çalgılarla icra edilmediği zaman makamsal olma vasfını sağlamadığı veya bu türlerin TMM kapsamında olmadığı düşüncesinin yine çalgıların görsel temsillerinin yanında özellikle tınısal temsilleri çerçevesinde şekillendiği söylenebilir.

² Erol, otantisite kavramını şu sözleriyle açıklar: “Otantisite, geleneksel tanımlamasıyla geçmişteki bir şeyin ‘aslına uygunluğuna’ ilişkin bir iddidir. Kültürde derin kökleri bulunduğu varsayımından türeyen bu iddianın temsil biçimi genel olarak ‘söylem’dir. Bu söylemin içeriği ise şöyledir: kültür içinde kişi, topluluk, nesne ya da pratik, zamanla değişikliğe uğramakta ve bozulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum karşısında değişime direnen kişi ya da kişiler tarafından korununa kültür otantik, değişime mukavemet edemeyen kişiler ve korunamayan nesne ve pratikler, karşıt terimle ‘inotantik, yani ‘otantik olmayan’dır ” (2011: 273).

Gelinen noktada, özellikle geleneksel TMM icralarında bahsedilen otantik olma iddiasının gerçek anlamda meydana gelebilmesi için dikkat edilmesi gereken en önemli hususun, çalgıların dönemsel olarak değişimlerinin dikkate alınarak tespiti ve buradan hareket edilmesi gerekliliği olduğu söylenebilir. Durumu bir örnekle açıklamak gerekirse, daha önce belirtmiş olduğum gibi Osmanlı döneminde 18. yüzyıla kadar kullanılmış çalgılar 19. yüzyıldan itibaren ve günümüz TMM icralarında kullanılmamaktadır. Bu durumda 17. yüzyıla ait olduğu iddia edilen bir eser icra edileceği zaman o dönemde kullanılan rebap, çeng, santur gibi çalgıların kullanılması otantisite açısından gereklidir ancak günümüzde böyle bir eserin icrasında -Bezmârâ topluluğu³ gibi özellikle o dönemin otantik tını ve ses ambiyansını oluşturmaya yönelik çalışmalar haricinde- genellikle o dönemde kullanılmayan çalgılar kullanılmaktadır. Bu nedenle denilebilir ki, günümüz TMM icralarında kullanılan bazı çalgılar da döneminin otantik yapısını tam olarak temsil etmemektedir. Daha önce de belirtmiş olduğum gibi, geleneksel ve dolayısıyla otantik olduğu iddiası ile meydana getirilen TMM icra topluluklarında dahi, özellikle 20. yüzyıldan itibaren klarnet, keman, viyolonsel ve hatta piyano, saksafon, gitar gibi inotantik çalgıların tını ve ses ambiyansının oluşumunda etkin bir biçimde yer aldığı görülmektedir. Bu durumda, çoğu geleneksel TMM icra topluluğunun ismi içerisinde yer alan ve aynı zamanda tarihsel bir kategori olan ‘klasik’ nitelendirmesi de sahip olduğu tarihsel özgünlük, mükemmellik ve eşsizliği açısından örnek alınmayı hak eden bir tarz ya da eseri ifade eden ve bu yönüyle bütün bir tarihsel geleneği temsil eden (Kılıç 2010:124) anlamı dışında kullanılmaktadır. Bu bağlamda, günümüz geleneksel ve otantik olma iddiası ile oluşturulmuş icra topluluklarında ses ambiyansının aslında ‘klasik’ niteliği temsil etmediği veya yansıtmadığı, yanı sıra bu topluluklar tarafından gerçekleştirilen müzik icralarında ses ambiyansının yeniden icat edilmiş ya da yeniden kurgulanmış olduğu ve bu durumun TMM’ne anakronik bir kültürel anlam atfedilmesine neden olduğu söylenebilir.

Tını ve Türk Makam Müziği Türleri

Geleneksel iddiası ile yapılan TMM icra örneklerinde olduğu gibi, popüler TMM türlerinin icralarında da tını ve ses ambiyansı etkisinin bir türün kültürel kimlik ve anlam inşasında etkili olduğu görülmektedir. Örneğin, TMM’nde arabesk olarak isimlendirilen popüler müzik türünün icrasında kullanılan elektro bağlama, keman ailesinden oluşan kalabalık bir yaylı çalgı grubu ve yanında kalabalık bir vurmali çalgı grubundan oluşan ses ambiyansı, bu türün kültürel açıdan algılanması ve anlamlandırılmasını şekillendiren önemli unsurlardan biridir. Özellikle 1980’li yıllardan itibaren ortaya çıkan ve Taverna olarak isimlendirilen türde ise genellikle piyano veya elektronik orgun (*synthysizer*) sesleri ve elektronik ritim kalıpları eşliğinde oluşturduğu bir ses ambiyansı ve onun etkisiyle inşa edilen bir algı ve anlam inşasından söz edilebilir. Bahsedilen ses ambiyansı her ne kadar dönemin sosyo-kültürel koşulları çerçevesinde meydana gelmiş olsa da bu icra şeklinin tür olarak algılanmasında ses ambiyansının simgesel ve temsili etkisinin önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu nedenle Taverna, arabesk müzik türü ve üslup/tavır özellikleri çerçevesinde icra edilen bir müzik türü olmasına rağmen, çalgı kullanımı ve tınısal değişimler nedeniyle ayrı bir tür olarak anlam kazanmış ve isimlendirilmiştir.⁴ 1960’larda ortaya çıkan ve Türkiye’de halk müziği ve rock

³ Bezmârâ topluluğu, özellikle 16. ve 18. yüzyıllar arasındaki TMM repertuarına ait -örneğin Ali Ufki veya Kantemiroğlu’nda yer alan- eserlerin dönemin çalgılarıyla otantik bir anlayışla icra edilmesi amacıyla Fikret Karakaya tarafından 1996 yılında kurulmuştur. Bahsedilen otantikliği elde edebilmek için gravürler, minyatürler, edvârlar ve diğer Osmanlı görsel malzemelerin taranmasıyla dönemin rebap, santur, metal telli mandalsız kanun, çeng, kopuz, şahrûd, miskal gibi çalgıları yeniden yapılmış ve icralarda bu çalgılar kullanılmıştır.

⁴ Taverna’nın bir tür olarak ortaya çıkmasında ve anlam kazanmasında tını ve ses ambiyansı dışında faktörler de vardır. Bu faktörlerin bir mekân-müzik ilişkisi içinde ortaya çıktığı söylenebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tohumcu 2010

müziği sentezi şeklinde tanımlanabilecek olan Anadolu Pop-Rock örneğinde de otantik vasfı taşıyan türkülerin elektronik gitar ve bateri gibi inotantik çalgılarla icra edilmesinin, bu müzik türünün Türk Halk Müziği türü ile ilişkili olmadığı ve hatta türkü formunda eserler icra edilmediği şeklinde bir anlam inşası meydana getirdiği söylenebilir.

Tını ve ses ambiyansının kültürel anlam inşasında dikkate alınması gereken bir diğer önemli nokta, aynı çalgıların farklı müzik türlerinde kullanılmasının kültürel açıdan farklı anlamlar meydana getirebilmesi hususudur. Ersoy'un da belirttiği gibi "çalgi, biçimsel olarak aynı olsa da ilgili müzik kültürü içerisinde ürettiği tını, bu tınının üretilmesinde kullanılan yöntem ile kültür içerisindeki anlamı ve konumu itibarıyla farklılaşır" (2012: 92) Dolayısıyla bir çalgının veya çalgıların meydana getirdiği tını ve ses ambiyansının o çalgıların icra ediliş tarzı, üslup veya tavrı ile de direkt ilişkisi vardır. Örneğin; 2006 yılında Almanya'nın Duisburg kentinde Kültürlerarası Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü (Institut für Interkulturelle Musik und Bühnenkünste) NRW (Nord Rhein Westfalen) Türk Müziği Korosu tarafından günümüz 'klasik' kurgusu üzerine şekillenmiş 'geleneksel' nitelikteki çalgıların oluşturduğu ses ambiyansında gerçekleştirilen 'Orhan Gencebay Besteleri Özel Konseri'nde, icra edilen eserler arabesk türü⁵ olarak nitelendirilen müzik türüne ait olsa da, çalgı kullanımı, tını ve ses ambiyansının değişmesiyle icra edilen eserlerin farklı bir müzik türü olduğu şeklinde bir algı ve anlamlandırma meydana geldiği söylenebilir. Orhan Gencebay'ın segâh makamında bestelediği ve koronun icra ettiği 'Hadi Git' adlı eser görüşme yapılan kişilere dinletilmiş, icranın en başında yer alan ve geleneksel nitelikteki bir üslup/tavırla icra edilen ney taksimi, ardından gelecek eserin dini ve geleneksel bir nitelik taşıyacağı algısını oluşturmuştur. Sonuç olarak, Arabesk müzik türünde de yaygın olarak kullanılan ney ve keman ailesinden oluşan yaylı çalgı topluluğunun geleneksel bir üslup/tavır ile icra edilmesinin etkisi ile, eserin popüler nitelikteki arabesk müzik türünü değil, geleneksel nitelikteki TMM'ni temsil ettiği görüşülen kişilerin tamamı tarafından belirtilmiştir. Eserin Orhan Gencebay tarafından icra edilen şekli dinletildiğinde ise eserin aslının popüler bir tür olan Arabesk türünde olmasına rağmen icrada kullanılan çalgılar ve ses ambiyansı nedeni ile NRW Türk Müziği Korosu'nun seslendirdiği eserin geleneksel bir türe ait olduğu şeklinde bir anlam meydana geldiği yine görüşme yapılan tüm kişiler tarafından belirtilmiştir. Bu durum şimdiye kadar da bahsetmiş olduğum çerçevede çalgıların farklı kültürel yorumlamalar sonucunda meydana getirdiği tını ve ses ambiyansı etkisinin de müzik türlerinin algı ve anlamlandırılması ile direkt bir ilişkisi olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Şimdiye kadar belirtmiş olduğum hususlar çerçevesinde, bir müzik türünün kültürel anlam ve kimlik inşasında o müzikte kullanılan çalgıların ve bu çalgıların oluşturduğu tını ve ses ambiyansının önemli bir etkisi olduğu ve TMM'nin kültürel anlamını inşa eden terminoloji, üslup/tavır, form bileşenleri gibi faktörlerin yanı sıra, tını ve ses ambiyansının da kültürel anlam inşasında önemli bir unsur olarak yer aldığı söylenebilir. Ancak tını faktörünün fiziksel olduğu kadar kültürel bir nitelik taşıması nedeniyle toplumda kültürel açıdan farklı şekillerde kodlandığı ve anlam kazandığı görülmektedir. TMM'ne özellikle gelenek kavramı ekseninde atfedilen kültürel anlamın günümüz bakış açısıyla geleneksel ve popüler ayrımında bahsedilen kültürel kodlamalar ekseninde şekillendiği, hatta bu kodlamaların zaman zaman anakronik yorumlamalara da zemin hazırladığı söylenebilir.

Bu bağlamda, TMM'ne günümüzde atfedilen kültürel anlamın bahsedilen diğer

⁵ Orhan Gencebay, Arabesk müzik türünü 'serbest çalışmalar' olarak nitelendirmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Özbek 2010.

faktörlerin yanı sıra müzik icralarında kullanılan çalgıların tınları ekseninde şekillendiği; bu çalgıların toplu bir biçimde meydana getirdikleri ses ambiyansının Türk Makam Müziği'nin geleneksel ve popüler türlerinin de kültürel açıdan temsilinde, kodlanmasında, kimlik kazanmasında ve dolayısıyla kültürel anlam inşasında etkili olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bilimsel çalışmalarda genellikle fiziksel ve bilişsel bir özellik olarak ele alınan tını kavramının kültürel alanlarda yapılacak çalışmalarda da dikkate alınması ve bu konuda daha kapsamlı çalışmaların yapılması önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahıs, Elif. (2012). Kişisel Görüşme, 06 Eylül, İstanbul.
- Aksoy, Cüneyt. (2012). Kişisel Görüşme, 27 Ağustos, İstanbul.
- Erol, Ayhan. (2011). “Kültürel Kimlik Bağlamında Türkiye’de Popüler Müzik”, *Türkiye’de Müzik Kültürü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, s.271-277.
- Ersoy, İlhan. (2012). “Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği”, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, Sayı 2, 91-98
- Kaemmer, John E. (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*, Texas: University of Texas Press.
- Kılıç, Muharrem. (2010). “Anlamanın İnşası ve Anlama Etkinliği Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı:22, s.117-126.
- Martin, Peter J. (1999). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, UK.
- Özbek, Meral. (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tartar, Elif Eda. (2006). Alâeddin Yavaşca’yla Röportaj, *Mostar*, sayı 14.
- Tohumcu, Ahmed. (2010). “Bir Mekan Temsili: Taverna”, *Porte Akademik* (1), 5-10
- Üçer, Zeynep Eylül. (2011). Kişisel Görüşme, 27 Ekim, İstanbul.
- Yükselsin, İbrahim Y. ve Küçükebe, M. (2010). “Batı Ve Türk Sanat Müziği Keman Çalıcıları Arasındaki Tınısal Algı Farklılığının Kültürel ve Bilişsel Yönleri Üzerine Spektral Bir Analiz”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, Volume 3 / 10, 674-687.

**“NEOLİBERAL BİR TEMSİL OLARAK TÜRKÇE POP MÜZİK VİDEOLARINDA
“YATAK” İMGESİ”**

Arda KAYA

İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı

ardakaya_@hotmail.com

ÖZET

Türkçe pop müzik videolarındaki tarihsel değişim, güncel boyutta, müziğin toplumdaki konumu ve işlevlerini anlamlandırmak için önemli veri kaynaklarıdır. Bu metinlerin sadece müzik nesne ve öznelinin kamuoyuna tanıtılma işlevine sahip olması değil; aynı zamanda gündelik hayata ilişkin olay ve olguları nüfus düzeyinde dönüştürmesi de söz konusudur. İnsan doğasını konu alan anlam ve simge üretimini de beraberinde getiren postmodern tüketimin, neoliberal medya politikaları içinde popüler müziği ve temsilcilerini dönüştürmesi; hatta tüketime sunulan yeni bireylerin de bu sistem akışına entegre olması önem taşımaktadır. Dolayısıyla Türkçe pop müziğin videolardaki işlevleri, diğer medya ürünleri ve özneleri arasında kaynaştırıcı bir rol oynarken, burada müziğin kendisi üretim-aktarım-tüketim bağlamında gerçek bir amaç değildir. Bu durum, müzik aracılığıyla gerçek gibi görünmek isteyen bu temsillerdeki simgesel ve metinlerarası çözümlemelerin gerekliliğini beraberinde getirir. Bu çalışmada bir gündelik hayat simgesi olan “yatak” simgesi kapsamında, kırk adet müzik videosunun ortak nitelikleri bulunarak incelenmekte ve yorumlanmakta olup temelde müzik için ve müzik aracılığıyla oluşturulmuş olduğu düşünülen bu metinler ile toplum, birey ve doğa kavramlarının güncel izdüşümlerine işaret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türkçe pop müzik, müzik videosu, neoliberal temsil, yatak imgesi.

**“BED” IMAGE OF TURKISH POP MUSIC VIDEOS AS A NEOLIBERAL
REPRESENTATION**

Arda KAYA

Istanbul Technical University Institute of Social Science

Department of Musicology M.A.

ardakaya_@hotmail.com

ABSTRACT

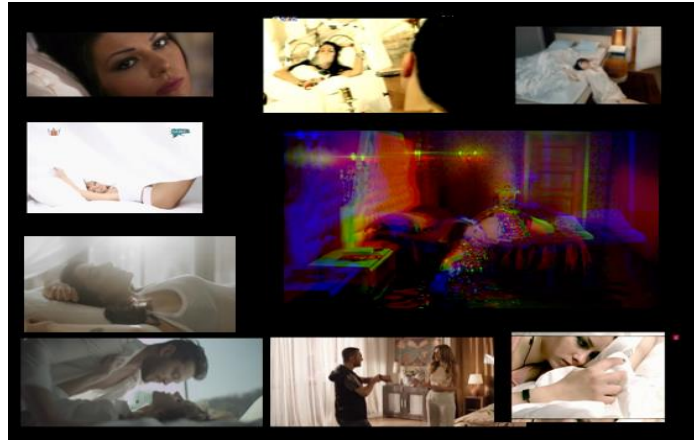
Historical changes in Turkish pop music videos are currently important sources to interpret the place and the functions of music in society. These texts have functions not only about introducing the musical objects and subjects to the public, but also they convert events and facts related to everyday life. Postmodern consumption bringing meaning and symbolic production that is about human nature, is important in the context of converting popular music and representations of it in neoliberal media policies and even the integration the new individuals into the system, served as "consumption" objects. Therefore, the functions of Turkish pop music in the music videos play a integrating role between the subjects and music itself is not the real purpose of the production-transfer-consumption triangle. In this study, forty music videos, which were chosen in the context of an everyday life symbol of “bed”, were

examined and interpreted with exploring common specialities of these videos and basically, with these texts, which were thought that they were constructed for music and via music, current projections of the concepts of society, individual and nature were indicated. This situation causes the symbolic and intertextual analyses in these spectacles, which tended to be seen as reality with the help of music had to be analyzed.

Keywords: Turkish pop music, music videos, neoliberal representation, bed image.

GİRİŞ

İçinde yaşadığımız görsel çağda insan, toplum ve doğaya özgü her şey bu çağda üretilen metinlerin konusu olmaktadır. Avrupa’da 1980’ler Türkiye’de ise 1990’dan bu yana yayımlanmakta olan müzik videolarında bu duyular görselliğin hegemonyasında bir anlatımı ortaya koyuyor. Kamusal birer gösteri olan bu metinler, müziksel davranışlar ve gündelik pratikler arasındaki bağı evirir ve güncel tutar.



Farklı Müzik Videolarından Alınan Görüntüler

Müzik ve video arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisine göre video olmadan müzik olabilir ancak müzik olmadan videonun varlığından söz edilemez. Benzer şekilde videoların uzunlukları temelde şarkının uzunluğuna bağımlıdır. Ancak görüntüsellik açısından şarkıda anlatılan konu, içerik, kişiler, durum, olaylar genellikle video metinleri içinde yer almamakta tamamına yakınının aynı ya da benzer üslupları kullanıyor olması önemlidir. Pop şarkılarının neredeyse birbirlerinden ayırt edilemez benzerlikleri ve toplumda yarattığı çağrışımların standart olmasına işaret etmektedir. Pop müzik şarkıları birbirlerinden ayrılmak için öznesinin görüntüsüne ve bir şarkı adına ihtiyaç duyar; ki çoğu zaman bu da yeterli olmaz.



Tarkan, Dön Bebeğim
1994, 0:02.



Ercan Saatçi, Tam 14 Saat Oldu
1996, 1:43.

Guy Debord, gösterinin kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunduğunu belirtmektedir. Debord'a göre gösteri;

“(…) görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür” der, başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabullenıştır; ortaya çıkışına karşılık verenin olmaması ve görünüş üzerindeki tekeli ile aslında zaten bunu elde etmiştir” (Debord, 37).

Bu metinlerin geridönütünün gündelik pratiklerden alınması asıl üzerinde durulması gereken noktadır. Çünkü birbirini tekrar eden bu görüntülerin konusu, gerçek hayatın içinden alınmakta; dolayısıyla geridönüt gerçek hayatın içinden beklenmektedir. Neoliberal bireyci anlayış ve onun izdüşümlerinin bu temsiller ve içlerinde sürekli tekrar eden imgelerde vücut bulduğunu söylemekte mümkündür. Çünkü salt sansür, dışlama, engel, içe atma kipiyle işlemeyen iktidar (Foucault, 2003: 429) ve aklı, bu isteklerini kamuoyuna kabul ettirmek için insan ve doğasına içkin olacak imgelerini üretir ve bunları kendi dünya görüşüne uygun olarak göstermekten, tersini söyleyerek onları görünür kılar ve ‘ben’in kontrolünü sağlar. Bu türden bir rıza kazanma aracına dönüşen Türkçe Pop müzik videolarındaki beden teşhiri aslında iktidarın karşı çıktığı, arzu ve cinselliği temsil eden bedendir.

“18. yüzyıldan itibaren bir iktidar nesnesi haline gelen yaşam ve beden aynı zamanda cinselliğin bir denetleme aracına dönüşmüştür. Ayrıca cinsellik, bedenin bireysel disiplinleri ile nüfusun düzenlenmesi arasındaki eklem noktasına yerleşmiştir. Cinsellikten yola çıkarak bireylerin gözetlenmesi sağlanabilir ve 18. yüzyılda özellikle ortaokullarda yeniyetmelerin cinselliğinin niçin tıbbi, ahlaki, hatta neredeyse birinci dereceden önemli siyasi bir sorun haline geldiği anlaşılır; çünkü bu cinsellik denetimi dolayısıyla –ve bahanesiyle- öğrenciler, yeniyetmeler, yaşamları boyunca, her an, uykudayken bile gözetlenebilir. Kısacası cinsellik bir “disipline etme” aracı haline gelecektir.” (Foucault, 2005a:153; aktaran Kılınç, 2007: 57).



Mustafa Sandal, Aşka Yürek Gerek
2003, 2:59.



Gülben Ergen, Küt
2007, 0:13.

Biyopolitikadaki politist kavrayış iktidarın bireyden başlayarak aile ve toplumların biyolojik hayatına yaptığı en belirgin örnekleri yine beden üzerinden görmek mümkündür. Söz konusu metinlerdeki beden teşhiri ve tekrarı biyoiktidarın görüntüsünü özetlemektedir. Politika, bir yandan yasaklarken bir yandan serbest bırakır; yani beden üzerine çalışarak, onun eylemsel açıdan etkisini sınırlar ve denetler. Tüm canlıların doğasına ilişkin olgu, olay, nesne ve sürecin, politik ve ekonomik çıkar amaçlı kullanımına işaret eder. İnsanın yeme, içme, barınma, üreme, güvenlik gibi temel ihtiyaçları üzerinden form kazanır. Burada önemli olan birey değil; bireyin nüfus düzeyindeki dönüşümdür. Kuşkusuz bir çok postmodern metinde bu dönüşümün izleri göze çarpar; ancak gösteri evreninde izler kitleye istediği cinsel görünümeleri, eğlenceyi ve tüm duygu çeşitliliğini veren medya aygıtları, gerçek hayatta aynı kitleye uyguladığı yasaklarla kendisini gösterilerdeki imgelerde gösterir. Çünkü imgeler toplumsal ihtiyaçlarla iç içe oluşur. Will Straw'a göre de;

“Müzik videoları, müziğin kendisine dair deneyimlerden çok imgeleri üretir. Yetersiz imge kullanımı, temsilci için potansiyel bir zorluktur; tiyatral davranışlar, sürekli kendini tekrar eden bir yapmacıklık söz konusudur ve bundan dolayı gösteri müziksel zenginliklerden önce gelir.” (1993: 2)

Debord’a göre de gösteri öncelikle ideolojiktir, çünkü gösterinin kendi bütünlüğü içinde, bütün ideolojik sistemlerin özünü sergiler ve gösterir. Yoksullaşma, köleleşme ve gerçek yaşamın yadsınması söz konusudur. Gösteri, maddi olarak “insanlar arasındaki ayrılık ve uzaklaşmanın ifadesidir. Gösteride yoğunlaşmış olan “sahtekarlığın yeni gücü”nün temeli bu üretimde yatmaktadır ve bu üretim sayesinde, “insanı köleleştiren yabancı varlıkların yeni alanı da gelişir.” (2014:155).



Gülşen, Of Of, 2003, 2:11.

Türkçe pop müzik videoları yayımlanmaya başladığı zamanlardan bu yana bir çok nesne kullanılmaktadır. Günümüze kadar artan bir kullanıma sahip olduğundan dolayı bu nesnelerin en belirgin temsili olan “yatak”, gerçek anlamından çıkarak bir video imgesine dönüşür. Yatak, özellikle modern dünyadaki gündelik hayatın ve insan doğasındaki ihtiyaçların merkezinde yer alan bir objedir. Kültürel açıdan mahremiyete ilişkin bir çok anlama işaret eder ve uyumak haricinde cinselliğin büyük ölçüde yaşandığı bir nesnedir; yatağa saklanılır, yatakta ağlanılır... Kısacası bir çok gündelik davranış pratiğinde kullanılan bir objedir. Müzik videolarındaki kullanımı da bundan farklı değil aslında... Ancak fark, temsilcinin birey ve onun bedenini taklit yoluyla manüple ederek ve tekrara dayalı olarak kamuya sunmasıdır. Bu sunum gündelik hayatla ilişkili tüm özel davranışlara dayanır. Pop müzik videolarında teşhir edilen özne ve bedeni Avrupa standartlarına uygun incelikte, gizemli ve yapmacık davranışları gösteren denetimli bedenlerdir.

John Fiske, müzik videolarında gösterenin, gösterilen üzerinden önplana çıktığını belirtmektedir⁶. Bu noktada, gösterenin maddeyle olan ilişkisi içinde öznenin kimliği kaybolurken aynı zamanda gösteren fetişleşir ve arzusunun gösterimiyle tamamlanır. Böylece postmodern politikalarla birlikte de değeri belirlenir. Debord, modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda bu doğrulamanın sürekli mevcudiyeti olduğunu belirtmektedir (Debord, 35).

⁶ Fiske, John. *MTV: Post-structural post-modern*, Journal of Communication Inquiry, vol. 10, no. 1 (Winter, 1986), pp. 74–9.



Yelda Başaran, Şekil Yapmışsın, 2010, 0:33.

Şemalara ayrılmış davranışların sergileyicisi olarak yatak imgesi, belki bir çalgı ya da seks objesinin yerine geçen cinsellik simulakrının aktarıcısıdır. Çünkü müzik videoları; aslında, öznelere için ne müzikte ne de davranışta yeri olmayan; kurgusal metinlerdir: Yani hissettikleri değil, bir öncekini taklit ederek hissetmesi gereken duygulardır. Cinsellik, aşk ve arzuyu görünür kılarak ya da bunları taklit ederek gizleme yolundadır. -mış gibi yapmaktan farklı olan bu gizlilik, Boudrillard'ın da belirttiği gibi, gerçekliğe ait tüm belirtileri gösterir, yani gerçekliği simüle eder: Bir aşk simulakrına ya da cinsellik simulakrına dönüşür.

Videolardaki öznelere ideoloji, teknoloji ve modadaki değişimlere entegre oluşu dikkat çekmektedir. Herhangi birindeki en küçük değişiklik özneye dolaysız olarak yansır. Sistem akışını o kadar kabul etmiştir ki; artık sistem içindeki teknik ekipmanlardan bir tanesi haline gelmiştir. Yatak görüntülerinden de anlaşılacağı üzere bedeninin temsili şizofrenik, sıradan ve birbirinin aynısıdır. Müziğin görselleşmesine dair herhangi bir yapıya sahip değildir.

Tarihsel olarak bakıldığında pop müzik öznelere kendilerindeki değişimi müzik videolarıyla topluma onaylatarak diğer medya ürünlerindeki konumlarına yerleşmektedir. Çünkü özne “güncel olarak ben buyum!” diyerek müzik videolarıyla, görüntüselliğini sürekli yeni tutar. Temsilcilerin filmler, yarışmalar, diziler, magazin basını gibi medya ürünlerindeki temsilleride bu şekilde çözümlenebilir. Hülya Avşar, Mustafa Sandal, Sertap Erener, Hande Yener gibi öznelere gözle görülür değişimin hem medya yoluyla hem de medya için oluşturulması göz önünde bulunan bir örnektir. Bu değişim o kadar hızlı ve sürekli ki; değil on ya da beş yıl, bir ay önce kamuya sunulan bir özne bir ay sonra eksik görülmeye başlanır. Bu yaklaşık olarak teknolojik ekipmanlardaki değişime benzemektedir. Yani sürekli varolan yapı bozulur ve tekrar oluşturulur. Boudrillard'da, gönderen sistemlerinin tamamının kısır döngüsel, Mobius şeridini andıran bir biçime sahip söylevlerini, bilinçli olarak birbirilerine karıştırdığını söylemektedir (2008:38).

Bu akış tıpkı bir mobius şeridi gibi tek yüzlü, sonsuz ve köşesizdir. Bir yüzünü her zaman saklar. Bu sonu gelmeyen döngü içinde müzik öznelere, kendilerindeki değişimi müzik videoları aracılığıyla topluma onaylatır. Bunun da temelinde öznelere değil iktidar; kayıt ve endüstri şirketleri; medya ve yayım araçları; o müziğin temsilcileri ve son olarak müziğin kendisi yer almaktadır; bir albümün tamamında olduğu gibi videonun da ekonomik, siyasi, estetik ve teknolojik koşullarını üstlenerek belirler.

25 yıl boyunca videolarda kullanılan yataklar belki değişmiştir fakat beden davranışları birbirlerini yineler durumdadır. Bakışlardaki gizem, jest ve mimiklerin zorla ve yapmacık kullanımı, kadın erkek ilişkilerindeki bilindik tartışmalar her zaman bir öncekinin tekrarıdır. Devamı olmamaktadır çünkü her zaman görüntü baştan başlar. Bu yinelenen öznenin nesneleşmesi ve edilgenleşmesindeki en göze çarpan özelliklerden biridir.



Kolpa, Kafam Senden Güzel, 2014, 1:15.

Gösteri kendini hem bizzat toplum olarak hem toplumun bir parçası olarak hem de bir *birleştirme* aracı olarak sunar. Gösteri, toplumun bir parçası olarak, özellikle, bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren sektördür. Bu sektör ayrı olduğundan, aldatılmış bakışın ve yanlış bilincin yeridir; gerçekleştirdiği birleşme genelleştirilmiş ayrılığın resmi dilinden başka bir şey değildir (Debord, 34). Gösterilerin bileşenlerini oluşturan tüm dünyalar kendiliğinden bir araya geldiği kadar görünürde eğlenceli; altında ise, en azından işlevsel olarak, zorbadır. İnsanın ve toplumun doğasına ait kavramlar yok etmek ya da kontrol etmek için kullanıldığında başka bir doğa oluşur; yapay, maddi, nesneleşmiş, somut, simülatif olan, gerçek olmak isteyen bir görünüm. Ayrıca kendiliğindenin işaret ettiği aslında bireysel kabuldür; çünkü kabul ettiğinde öznenin varlığı görünür kılınabilir. Fetişleştirilmiş karakterler olarak popüler müzik temsilcilerinin kendiliği işte bu kabulün gizlenmesiyle görünür kılınır. Bir popüler müzik öznesinin gösterisine devam edip görünebilmesi için de doğa da varolan gündelik yaşamı nüfus düzeyinde dönüştürerek hem tarihin yorumunu hem mevcut hayatı hem de olması gereken rasyonel yaşamın temellerini kurar. Yöntemi ve tasarısı bu döngüyle sürekli yeşil kalan sistem ağacının, günümüzdeki görünümü metinlerarası ve metinötesindedir.

Kaynakça

- Baudrillard, Jean. (2008). *Simülasyon ve Simülakrlar*. Çev: Oğuz Adanır. Ankara: Doğubatı Yayınlar
- Foucault, Michel. (2005a). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınlar
- Debord, Guy. (2014). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, Michel. (2008). *The Birth of Biopolitics*. Translated by Graham Burchell. London: Palgrave.
- Kılınç, Gökçen Meryem. (2007). *Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatı'nda Kullanılması*. Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Cüneyt Kurt. T.C. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Straw Will. (1993). *Popular Music and Postmodernism in the 1980s*. London: Routledge.

“ELEKTRONİK DANS MÜZİĞİNDE YENİDEN ÜRETİM VE “ÖZGÜNLÜK”: 1888 BAR ÖZELİNDE RESİDENT DJ ÖRNEĞİ”

Aslı ARIKAN

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
a_arikan2@hotmail.com

Hakan SARAÇ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
h.gonulsen@gmail.com

ÖZET

İzmir Alsancak'ta popüler bir bar olan 1888'de DJ performansları ile elektronik dans müziği türüne ev sahipliği yapmaktadır. 1888, şehir içi ve şehir dışından birçok DJ ağırlamakla beraber bu çalışma Resident DJ'ler ile sınırlandırılmıştır. Resident kavramı, elektronik dans müziği türünde adı geçen söylemsel bir ifade olarak kullanılarak, düzenli olarak barda performanslar gerçekleştiren yerel dj'lere denmektedir.

Günümüzdeki teknolojinin ilerlemesi, müzik üretiminin yeni bağlamlarda yeniden inşa edilmesine neden olmuştur. Müzisyenler bu ses teknolojilerinden yararlanarak, başka müzisyenlerin kayıtlarını kendilerine mal etme yoluyla yeniden üretirler. Elektronik dans müziği bağlamında da bu durumun varlığı hali hazırda meşruluk kazanmıştır.

Postmodern üretim sürecinde DJ odaklı bir inceleme olarak, 1888 özelinde yapılan bu çalışma etnografik verilere dayanmaktadır. Çalışmanın odak noktası DJ'lerin, setlerini nasıl oluşturduklarını anlamak, müziksel pratiklerinin aşamalarını incelemek ve performanslarına yükledikleri anlamları ve söylemleri açığa çıkarmaktır. Bu veriler doğrultusunda da söylemsel ve tınısal olarak elektronik dans müziğinde üretim aşamaları, yeniden üretim kavramı ile incelenerek ve bu müzikte özgünlük derken ne anlaşıldığı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Elektronik Dans Müziği, Resident DJ, Yeniden Üretim

“REPRODUCTION AND AUTHENTICITY IN ELECTRONIC DANCE MUSIC: THE CASE OF RESIDENT DJ IN 1888 BAR”

Aslı ARIKAN

Dokuz Eylül University Fine Art Faculty Department of Musicology
a_arikan2@hotmail.com

Hakan SARAÇ

Dokuz Eylül University Fine Art Faculty Department of Musicology
h.gonulsen@gmail.com

ABSTRACT

1888 Bar, currently popular in İzmir Alsancak, hosts electronic dance music through dj performances. Even though 1888 receives a lot of djs both from out-of-town and the city, this study is restricted to resident djs. The notion of resident is used as a discursive statement in the

electronic dance music, and it signifies the local djs who regularly perform in bars.

The advancement of technology had caused the musical production to be reconstructed in new contexts. By making use of these sound technologies, the musicians reproduce the records of other musicians through appropriation. In the context of electronic dance music, the existence of this situation is already legitimized.

As a study that focuses on the djs in postmodern production process, this research relies on ethnographic data that were collected specifically in 1888. The focal point of the research is to understand how the djs make up their sets, to inquire into the layers of their musical practices, and to uncover the meanings and discourses that come about by their performances. In accordance with such data, the discursive and timbre-wise production layers of electronic dance music will be examined through the notion of reproduction, and it will be laid out what it means to be "authentic" in this line of music.

Keywords: Electronic Dance Music, Resident DJ, Reproduction.

GİRİŞ

1970’lerde “disco” ya da “diskotek” olarak bilinen tür yerini elektronik dans müziğine (EDM) bırakmıştır. Giderek yaygınlaşan EDM, günümüz popüler müziğinde artık ana akım (mainstream) ve bağımsız (indie) müzik kültürlerinin merkezinde yer almaktadır. Dijital teknolojinin gelişmesi ve buna bağlı olarak müzik sektöründeki etkileri ile bilgisayar ortamında üretilen müziklerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Müzik üreticileri, kişisel bilgisayarlara kurulabilen kayıt programları ile evlerinden çıkmadan sadece programları kullanarak müzik üretebilir hale gelmiştir. Canlı çalgıların yanısıra, midi (musical instrument digital interface) gibi dijital arayüz protokolleri kullanılarak, bir bilgisayar ve ses kartı ile müzik bestelemek teknik açıdan oldukça kolay hale gelmiştir. Bu süreçte dj (disk jokey) 'liği profesyonel olarak yapanların sayısı da gittikçe artmaktadır.

Günümüzdeki müzik teknolojilerinin ilerlemesi, müzik üretiminin yeni bağlamlarda yeniden inşa edilmesine neden olmuştur. Müzisyenler ve dj'ler bu teknolojilerden yararlanarak, başka müzisyenlerin kayıtlarını kendilerine mal etme yoluyla yeniden üretirler. Elektronik dans müziği bağlamında da bu durumun varlığı hali hazırda meşruluk kazanmıştır. Dj'ler farklı şarkılardan "kes yapıştır" yaparak şarkıları birbirlerine bağlayarak, sürelerini kısaltarak veya azaltarak vb yöntemlerle yeniden mix'leyerek kendi setlerini yapmaktadırlar. Bu anlamdaki bir müzik üretimini incelerken, ortaya çıkan müziğin eklektik ve kolaj'a gönderme yapan yapısı göze çarpmaktadır. Sözel olsun ya da olmasın, kolaj kullanımı yeni bir bütün içerisinde yer verilen her türden parçaya verilen addır (Aktaran Önal 2013: 74). Yeni bir öğreti meydana getirmek üzere, çeşitli sistemlerin en kabul edilebilir tezlerini seçip toplamaya dayanan metottur. Eklektizm müzikte, ana müzik türlerinin her birinin belirli yönlerinin alınmasıyla oluşturulan yeni bir türlerde karşımıza çıkmaktadır (Canyakan 2011: 1- 2). Bu yeniden üretim şekilleri ile farklı sound'lar ve müziksel fikirlerin ortaya çıkması da kaçınılmazdır. Daha sonraki başlıklarda bu fikirlere daha detaylı yer verilecektir.

Bu çalışmada dj'lerin müziklerini üretim yakasından ele alarak, müziksel metinlerine ve söylemlerine odaklanılmıştır. Bu anlamda etnografik gözlem ve görüşmeye dayanan bir çalışma yapılarak, İzmir Alsancak'taki gece kulüplerinden biri olan 1888 Bar ve burada performanslarını gerçekleştiren resident dj'ler incelenmiştir. Resident dj kavramı, elektronik dans müziği türünde adı geçen söylemsel bir ifade olarak kullanılarak, düzenli olarak barda performanslar gerçekleştiren yerel dj'lere denmektedir. 1888 bar daha çok "house" müzik başlığı altında toplanan müzik türlerinin icra edildiği bir mekan olarak görülmektedir. House dışında techno, drum n bass, funk gibi türlere de yer verildiği görülmüştür. Bu çalışmada

görüşme yapılan dj'ler ve gözlemlerden yola çıkılarak house müzik ağırlıklı bir çerçevede metinler incelenmektedir. Öncelikle 1888'i kısaca tanıtmak ve dj performanslarının mekansal olarak anlaşılmasına yarar sağlayacağını düşündüğüm etnografik betimlemelere yer vermek istiyorum.

1888 Bar ve Dj Performansları

1888 adını eski bir Rum evi olan binanın yapılış tarihinden almaktadır. 2010 yılında restore edilerek faaliyetine başlayan bar'ın göze çarpan en önemli özelliği ev görünümünün kaybedilmeden yenilenmiş olmasıdır. Mekan iki kısımdan; hemen girişte vestiyer kabini, sol tarafta bir bar ve girişin karşısındaki odada bulunan DJ kabininin olduğu iç kısım ve iki tane barın bulunduğu "L" şeklinde dış bahçe kısmından oluşmaktadır. Ayrıca mekanın aktif olarak kullanılmadığını gözlemlediğim ikinci katı mevcuttur. Girişten ilerlendiğinde karşı taraftaki odada dj performansının yapıldığı bölüm bulunmaktadır. Burası dj'in ekipmanlarını kurduğu ve sahne aldığı dj kabini ve yaklaşık 60 kişinin sığabileceği bir dans pistinden oluşmaktadır. İçeri kısımdaki ses sisteminden daha farklı bir ses sistemi bulunmaktadır. Dışarıda daha küçük kabinler ile aynı müzik yayını yapılırken ses yüksekliği sohbet etmeye daha elverişlidir. Bahçede kabin olarak yarı kapalı iki bölüm bulunmaktadır. Bu bölümler bahçenin diğer kısımları gibi bistro düzeniyle kurulmuştur. Mekanda iki farklı müzik dinleme pratiği görülmektedir. İç kısım konser havasında geçen, dans ve müziğe odaklı gerçekleşirken, dış bölüm sosyalleşmenin daha belirgin görüldüğü, müziğin ikinci planda olduğu daha çok izlerkitlenin içi içi birbirleri ile sohbet ettikleri bir mekan olarak görülmektedir.

1888, genellikle çarşamba, cuma ve cumartesi günleri açıktır. Mekanın canlı performansları genellikle iki farklı dj tarafından yapılmaktadır. İlk performansı veren "warm up" denilen asıl dj'in öncesinde gerçekleşen, izlerkitleyi asıl performansa müziksel anlamda hazırlayan olarak tanımlanabilir. Bu kişiler genellikle resident dj'ler olarak görülmüştür. Fakat bazı "event" denilen etkinliklerde konuk dj'lerinde ilk performans verdiği görülmüştür. 2. dj daha sonra sahneye çıkarak gecenin sonuna kadar setlerini izlerkitle ile paylaşmaktadır. 1888'de genellikle haftasonu performanslarında konuk dj'ler ikinci performansı gerçekleştiren kişilerdir. Özellikle çarşamba günleri bir "event" olmadığında mekanın düzenli performans veren resident dj'leri sahne almaktadır.

Çok nadir olsada bahçe kısmında da performans yapıldığı görülmüştür, fakat bahçede yapılan performanslar daha düşük bpm'lidir (dakika başına düşen birim sayısına verilen ad) ve ses yüksekliğinin daha düşük olduğu chill-out, lounge, trip-hop gibi türlere odaklı dj'ler ile gerçekleşmektedir. Bunun nedeni hem açık havada olduğu için çevreyi rahatsız etme endişesidir, hem de bahçenin diğer kısımlarında daha önce de söylediğim müzik dinleme pratikleri ile ilişkilidir.

1888 Alsancak'ta house müzik performanslarının gerçekleştiği iki bardan biridir; bir diğer bar da Vegabond isimli bardır ve yeni açılmıştır. Bu anlamda İzmir'deki diğer elektronik müzik icra edilen barlardan (özellikle Gazi Kadınlar Sokağında konumlanan) hem müziksel hem de söylemsel olarak kendini ayırmaktadır. Bu konuya çalışma içinde daha sonra açıklık getirilecektir. Dj'lerin setlerini anlamak, müziksel ve söylemleri üzerinden kavramsal irdelemeye tutmadan önce kısaca house müziğin sürecinden bahsetmek yararlı olacaktır.

House Müzik

Dans müziği ile ilgili çalışmalarda ilk önce akla gelen 70'lerin disko kültürüdür. Bu kültürün yerini ise ilerleyen yıllarda house, techno ve trance gibi türler almaktadır. Günümüze

kadar gelen ve birçok alt türe ayrılan, farklı sound'ların evrilmesine ön ayak olan house müzik şu an elektronik dans müziği ile anılan şemsiye bir kavram olarak görülmektedir. Rietveld'e (1997) göre 1970 yılının son aylarına denk gelen bir dönemde dj'lerin kullanmış olduğu "BlendMixing" tekniğinin ilk ortaya çıkışı ile ilk kez "Chicago gay klübünde" house müziği çalınmaya başlanmıştır (Aktaran Canyakan 2011: 3) Bu teknik şarkıların sözsüz ve müziksel kesitlerinin eski plaklar ve turntable ile tekrar mikslenerek kaydedilmesi ve ortaya yeni soundlar ve tonal fikirler çıkarılması olarak açıklanabilir (2011: 3). Terimin kullanılmaya başlanması ve diskonun yerine bir alternatif olarak yaygınlaşması ise 1980'lerin ilk yarısı gibi bir sürede gerçekleşmiştir. House teriminin kökenine bakacak olursak yine Chicago'daki "The Warehouse" isimli bardaki müzik performansları ile birlikte anılarak türetildiği düşünülmektedir. İlk zamanlarda Chicago house olarak tanımlanan müzik, farklı sound arayışları ve jazz, pop, funk gibi türler ile eklemelenmeler ile Detroit'te ortaya çıkan techno türüne de ön ayak olmuştur. Aynı zamanda kendi içinde de "deep house", "acid house", "g-house" birçok alt türe ayrılmıştır.

House müzik, teknik olarak 110 ve 140 bpm değerlerinde tempoların olduğu genellikle 4/4 lük ölçüde yazılan, disko müziğine göre daha elektronik ve minimalist olan, hi-hat ve kick yürüyüşlerinin temel alındığı ve sürekli tekrar eden ritim ve melodi kalıplarını esas alan bir elektronik dans müziği türü olarak tanımlanabilir.

Bir Popüler Müzik Üretimi Olarak Dj Setleri

Dj setleri, canlı performanslarındaki icra ettikleri müziklerin tamamına verilen bir isimlendirme olarak görülmektedir. Şarkıların veya onların jargonu ile "track" lerin birbirine eklemelenerek oluşturulduğu parçaların bütününe verilen bu anlamda zamana da gönderme yapan bir terim olarak görülmektedir. Dj'ler hazırladıkları bir seti çalarak veya birbirinden farklı ayırt edici özelliklere sahip birkaç sete yer vererek performanslarını gerçekleştirebilirler. Araştırmadan yola çıkarak müzik üretimi olarak iki farklı dj sınıflandırılması yapılabilir. İlki bilgisayar ortamında sıfırdan bir sayfaya yazılan müzik üretimidir. Bu müzik üretiminde sample terimi ön plana çıkar. Sampling teknolojisi, gerçek enstrüman seslerinin teker teker bilgisayara kaydedilmesi ve sampler denilen müzik programları yardımıyla bir dizi haline getirilip, bir midi klavye ile ya da müzik programı yardımıyla, midi arabirimi kullanarak seslerin tetiklenerek çalınması işlemidir (Canyakan, 2011: 6). Bu tarz bir müzik üretimi yapana "producer dj" denilmesi araştırmada da, küresel anlamda da karşımıza çıkmıştır. Diğerisi ise çalışmanın odak noktasını oluşturan performans dj'leri olarak tanımlanabilecek dj'lerdir, aynı zamanda remix dj'i olarak ta görülebilirler.

"Şöyle açıkçası, zaten ben olan şeyleri mixliyorum. Ya da olan şeyleri editliyorum. Kendim o anda yepyeni bir şey, sıfırdan bir şey yaratmıyorum. DJ'lik yapıyorum yani. Dub'ımı yaratıyorum. Dediğim gibi evde şarkının beğenmediğim yerlerini kesip biçiyorum öyle çalışıyorum ya da çalarken işaret koyup atlatıyorum yani. Genelde yaptığım şeyler piyasada bulabileceğiniz şeyler, ya da arkadaşlarımdan yaptığı ya da benim yaptığım dub'ları çalışıyorum. Live ya da sıfırdan bir şey ben yapmıyorum" (İzi Ariyel ile görüşme, 01.04.2015).

Çalışmanın başında da özetlendiği gibi dj'ler türe ait track'leri, birbirine eklektik metotla mix'leyerek kolaj, pastiş olarak ortaya çıkan yeni metinler oluşturmaktadırlar. Bu da metinlerarasılık kavramını akla getirir. Metinlerarasılık kavramı, Mihail Baktin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkan Kristeva'nın kuramsal çalışmalarında ortaya çıkmıştır.

Kristeva'ya göre metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kristeva'ya göre, metinlerarası bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir "yer" ya da "bağlam" değiştirme (transposition) işlemidir. Yöntemleri arasında alıntı, gizli alıntı, anırtırma, yansılama, öykünme, anlatı içinde anlatı, vb. biçimleri taşıyan kavram Kristeva'ya göre aynı zamanda birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak yeni bir gösterge dizgesi oluşturmasıdır (Aktaran Tatlı, 2013: 1). House müziğin eklettik yapısı, dj setlerinin kolaj, pastiş gibi özellikler göstermesi ve metinlerarasılık, çok tartışılan bir kavram olan postmodernizm'i akla getirmektedir. Doğal olarak ta beraberinde "dj performansları postmodern bir müzik üretimi ve performansı mı?" sorusu sorulmaktadır.

Postmodernizm Tanım ve Yaklaşımlar

Kohler (1977) ve Hassan'a (1985) göre Postmodernizm terimi, Federico de Onis tarafından 1930'lu yıllarda modernizme karşı küçük çapta bir tepkiyi anlatmak için kullanılmıştır. Daha sonraları Rauschenberg, Cage, Burroughs, Barthelme, Fiedler, Hassan ve Sontag gibi genç yazarlar, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından, müze ve akademide kurumsallaşmasından ötürü reddedilen "tükenmiş" yüksek modernizmin ötesine geçen bir hareketi anlatmak üzere kullanıldığı 1960'lı yıllarda New York'ta popülerlik kazanmıştır (Featherstone 2013:30). Terim özellikle 1968 kuşağı ile birlikte popülerleşmiş ve beraberinde birçok sanat akımını etkilemiştir. Fukuyama'ya göre (1993), postmodernizm bazılarına göre modernizmden bir kopuş olmaktadır. Bir kısım yazarlara göre ise modernizmin rafine edilmiş, ileri bir halidir. Kimine göre kolaj tekniği iken kimide onu tarihin sonunu ilan eden akım olarak görüyor (Aktaran Yıldız, 2005: 1).

Kavram Baudelaire'in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ancak modernizmdeki yaratma/bütünselleştirme/ sentezi ve tür/sınır yerine, sırasıyla yaratma imha/ yapıbozum/ antitez ve metin/metinlerarasılığı tercih etmektedir. Aynı zamanda geçmişe referans yoluyla da meşruiyetini inşa etmeye çalışır (Harvey 2014: 59- 60).

Yapıbozumculuk akımı 60'ların sonunda Derrida'nın Martin Heidegger'ı yorumlamasıyla başlar. Bu akım postmodern düşünce tarzlarına güçlü bir itilim kazandırır. Bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünme ve bunları okumaya ilişkindir. Yazarlar karşılaştıkları başka metin ve sözcükler temelinde kendi metin ya da sözcüklerini yaratır, okuyucu da onların metinlerini benzer şekilde ele alır. Bu durum metnin başka metinlerle yolunun kesişmesi ve başka metinler üretmesi olarak düşünülür. Bu metinlerarası örüntünün kendine özgü bir yaşamı vardır. Anlamlar burada farklılaşarak, hiç kastetmediğimiz şeylerin anlaşılmasına bile yol açabilir. Bunu kontrol etmek de olanaksızdır. Yapıbozumculuk bu durumu kabul ederek, bir metnin içerisinde başkasını arar, bir metni bir başkası içinde eritir ya da bir metni bir başkası içinde inşa eder (Harvey 2014:65-7).

Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. Metin ve imgelerin anlamlandırılmasına hem üreticileri hem tüketicileri dahil eder ve çokanlamlı olmasına gönderme yapar. Üreticinin hammaddeyi yaratarak, tüketicilere istediği gibi bunları yeniden birleştirmelerine olanak sağlar. Bunun yarattığı etki, üreticinin bazı anlamları dayatma ya da sürekliliği olan bir metin sunma iktidarını kırmasıdır; bu da yapıbozumuna uğratılmasıdır (Harvey 2014:68).

Postmodernizm kavramının belli belirticiler ile kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bunların en önemlilerinden bir kaçını sıralayacak olursak; belirsizlik, parçalanma, kurallığın

bozumu, ironi, benin yitimi, melezleşme, katılma, karnavallaşma, metinsellik vb. (Aktaran Yıldız, 2005: 4). Bu belirtilerin biri veya birkaçı birbiriyle bağlantılı olduğu da düşünülerek sanat eserlerinde ve dolayısıyla çalışma alanı olan müziklerde karşımıza çıkar. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evsensel “bütüncül” söylemlere karşı derin bir güvensizlik postmodernizmin temel özellikleridir (Harvey 2014: 21). Postmodern müziğin yapısında bulunan alıntıların oluşturduğu parçalılık günümüzde, 1960lı yıllarda önem kazanan yazınsal alanda metinlerarası bakış açısı altında incelenmeye başlanmıştır. Bu bağlamda sanatın diğer alanlarında olduğu gibi müzik alanında da metinlerarası alıntı yöntemlerinden olan pastiş ve parodiye başvurarak yeniden üretilen birçok yapıta rastlamaktayız (Önal, 2013: 73). Bu çalışmada yeniden üretim; metinlerarasılık, kolaj ve pastiş gibi terimler ile açıklanması planlanan bir postmodern üretim şekli olarak görülmektedir.

Postmodernizmin “cazibesi”; kavrama yönelik eleştirilere ve meşrulaşma problemlerine rağmen toplumdaki geniş grupların gündelik tecrübe ve kültürel pratiklerindeki değişimleri aydınlatmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır (Featherstone 2013: 35).

Postmodern Müzik Yeniden Üretimi olarak Dj Setleri ve Metin Analizi

Bu çalışmada 1888 Bar'da gerçekleştirilen dj performansları gözlemlenmiş, resident dj'ler ile görüşmeler yapılarak veriler elde edilmiştir. Daha sonra kavramsal irdelemeye tabi tutulan veriler ile dj setlerinin bir yeniden üretim olduğu fikrinden yola çıkılarak postmodernizm kavramına kadar gelinmiştir. Bu bağlamda yeniden üretimi daha iyi anlamak ve kavrama bir zemin oluşturmak için müziksel metinler irdelenmelidir. Resident dj'lerden İzi Ariyel setlerini nasıl hazırladığından görüşmelerde şu şekilde bahsetmiştir:

“Oluşum aşaması şöyle; zaten parçaların belli şeylerini ayırıyorum. İşte bunları başta çalabilirim, bunları setin ortalarına ve sonlarına doğru çalabilirim. Setin bir gidişatı oluyor genelde. İşte yavaş başlayıp, ortalarında pick yapıp sonlarına doğru ve genelde yavaşlayan bir set oluyor.”

Ortaya çıkan setler, Dj'in kişisel estetik anlayışlarına göre “kişiye özel”, anlık veya ön hazırlık gerektiren süreçler ile oluşturulmaktadır. İzi Ariyel, setlerini hazırlarken performans öncesi hazırlıkların önemine değinirken, konser sırasında da gidişata göre setlerin yeniden düzenlendiğini söylemektedir. Setlerdeki anlık değişikliklerin izlerkitlenin tansiyonu, tepkileri ve ilgisine göre sahnede mix'lenerek yapıldığını, bu anlamda bir örnek vererek kalabalığın ve ilginin artması üzerine düşük tempolu bir track yerine daha yüksek tempolu bir track seçtiğini ve devam eden sete eklemleyebildiğini söylemektedir.

...bir taslakla gidiyorsunuz oraya şöyle çalarım, böyle devam ederim gibi ya da şöyle oluyor mesela, iki, üç parça seçiyorsunuz en “high” zamanda bu üçünü çalacağım arka arkaya diye ama o “high” zamanı seçmek sizin hissiyatınıza kalıyor yani saat 1 gibi de olabilir saat 3'te de olabilir ya da hiç öle bir zaman gelmeyebilir. (görüşme, 01.04.2015)

İzi Ariyel'in setleri incelendiğinde setlerin kolaj yapısı göze batmaktadır. 21.05.2014 tarihinde www.soundcloud.com'a yüklediği “Ever After” isimli setinin farklı dj'lerin (Clef Travelers- Midnight Song Mix, Dan Cano- Moving In You, After 9- Nothing But the Sax, Demarkus Lewis- Hizzygitbizzy) track'lerinden alıntılar yapılarak oluşturulduğu görülmüştür. Bunlar Dj'in sadece sevdiği track'lerden oluşturduğu bir set olduğu anlamına gelmez, incelendiğinde track'lerin synth ve klavye tonlarındaki benzerlikleri, tempoların uyumu, setin

bir bütün olarak tek bir şarkı gibi homojen duyulmasına çalışıldığının göstergesidir. Parçalar sound olarak birbirleri ile uyumlu olacakları şekilde tek bir bütün haline getirilmiştir. Bu anlamda track'ler bir araya getirilir, dj bir track'in giriş bölümünü alıp, diğerinin “pick” dedikleri şarkının yükselen kısmı ile birleştirebilir.

"...melodileri birbirine karıştırmadan, vokalleri birbirine karıştırmadan, işte alt bass line'larını birbirine karıştırmadan yapıyor. O şekilde dinleyene kulağını yormayacak şekilde, sürekli bir tane melodinin üst üste binmediği, iki tane melodinin üst üste binmediği şekilde onu mixliyorsunuz."

Ortaya çıkan sette artık track'lerin tek tek ne olduklarının bir önemi kalmamaktadır, set bir bütün olarak dj'in kendi özgün performansı ile ilişkilendirilir. Estetik olarak aranan ortaya çıkan setin bir bütün olarak nasıl bir sound'a sahip olduğudur. Connor'ın (1996) popüler kültür ve rock müzik ile ilgili postmodernizm çalışmasında, son yıllarda yeni teknoloji biçimlerinin gelişmesi ile birlikte rock müziğinin kültürel açıklığının çok hızlı bir şekilde fiziksel olarak parçalanıp pastiş ve kolaj halinde yeniden bir araya getirilebileceği noktaya kadar hızlandırdığından bahseder. Bu anlamda da Müzisyenlerin ses teknolojilerinden yararlanarak başka müzisyenlerin kayıt ve icralarını kendilerine maledip istedikleri gibi kullandıklarını söyler (Connor: 2001: 272). Dj setleri de tek tek şarkıların çalınmasından öteye geçerek kendi başına bir müzik formu olacak şekilde meşrulaşmıştır. Bu da Barthes'in yazarın ölümü kavramını akla getirir. Çelik'e göre yaygın kullanım alanı düşünüldüğünde (alıntı, parodi, pastiş vb.) metinlerarasılık edebiyatta eskiden beri kullanılmaktadır, fakat kavramsal düzlemde kullanımı ve yeni edebiyattaki rolünün ve işlevinin önemsenmesi anlamında görece olarak daha yenidir. Özellikle postmodern metinlerin ayırıcı bir özelliği olarak sunulan metinler arasılık, yazarın ölümünü (okuyucu ile metin arasındaki direkt etkileşimi) destekleyen bir yöntem olarak çağdaş metin çözümlemelerinde okurun karşısına daha sık çıkmaktadır (2003: 68). Okuyucu ile metin arasındaki direkt etkileşim, müzik metni olarak ele alındığında dj setlerinde de ortaya çıkmaktadır. Dj, müzik yazarının şarkısını aktarmaktan/dinletmekten öteye geçer; performansın kendisi ve izlerkitle ile yeniden anlamlandırır. Ortaya çıkan set, dj'in kendi özgün müzik üretimi olarak görülür ve ortaya çıkan müzik metni, izlerkitlenin kurduğu anlamlar ile çok anlamlıdır.

Dj müziğinin, özgünlüğüne ilişkin araştırma ise özgünlüğün söylemsel olarak inşa edilebileceği düşünülerek gerçekleşmiştir. Bu anlamda müziğin sahicilik iddiası otantisite kavramı ile ilişkilendirilerek incelenmiştir.

DJ Müziğinde Otantisite: “Özgünlük”

Otantisite, kelime anlamıyla “sahicilik”, “özgünlük” olarak çevrilebilir. “Gerçek”, “samimi”, “öz”, “dürüst” gibi sözcükler de bu kavramla özdeşleşmiştir. Otantisite genel olarak geçmişle ilgilidir, geçmişteki aslına uygunluğunu vurgular. Temsil biçimi genel olarak söylemseldir (Erol 2009:204). Bir yandan geçmişle bağlantılı olmasının yanında, bir yandan “bozulmasına” duyulan rahatsızlığı ifade eder. Türkiye’de ‘otantik köy yaşamı’, ‘otantik köy yumurtası’ gibi kullanımlar geçmişte olanın bozulmasından kaynaklı rahatsızlığı dile getirir (Erol 2009:205-6).Erol’a göre;

...otantisite geçmişe yönelik arzu ve yargı yüklü bakışın bir ürünü bile olsa, tamamen yeniden oluşturulduğu için, her şeyden önce günümüz üzerine eleştirel bir yorumdur. Bu yüzden otantisite geçmişe ait olduğu kadar, geçmişin bugünde somutlanması, korunması, canlandırılması ile aslında bugüne ait bir meseledir...(2009:206).

Müzikte otantisite ise öğrenilen ve değerlendirilen öğelerin paylaşılmasıyla oluşur. Farklı referans noktalarında hareketle söylemseldir, yani müzik hakkında konuşma biçimidir. “Bizi diğerlerinden ayıran budur”, “Bu müzikte önemli olan şudur” gibi söylemsel ifadelerle inşa edilir. (Aktaran Erol 2009:207).

Müzikte otantisitenin ana ölçütü “iyi” olarak gösterilir. Bu da “güzel” ile örtüşür. Otantisite söylemleri de o müziğin neden iyi olduğunu belirten söylemsel ifadelerdir. Simon Frith müziksel alan içinde estetik değerin farkını şu şekilde ifade eder: Sanat müziği, deneyim gerektirir, bu müziği ancak doğru eğitimi almış kişiler icra edebilir. Halk müziği bir toplumun otantik deneyimi ile bağlantılıdır. Popüler müzik değerleri ise müzik endüstrisinin içerisinde oluşur ve endüstrinin içerisindeki kişiler tarafından yaratılır (aktaran Erol 2009:208).

Otantisite söylemleri sadece tınıya yönelik değildir. Müziğin bir özelliği değildir; bir performansa atıfta bulunduğumuz şeydir. Bir performansın otantik olup olmaması ise bizim kim olduğumuza bağlıdır (Erol 2009:209).

Erol’a göre popüler müzikte otantisite;

...Tüm müziklerde olduğu gibi, popüler müzikte de insanların bir müzik türü/üslubu/parçası ile ilişkili müziksel ve müzikdışı deneyimini referans yaparak o müziğe atfettikleri bir yorumlama meselesidir. (Erol 2009: 210)

Otantisitenin geleneksel anlamları olan “geçmiş”, “köken”, “arı” vb.leri referans alarak popüler müziği açıklamak mümkün değildir. Born ve Hesmondhalg’ın açıkladığı temellük etmenin her yerde açık olduğu postmodern bir dünyada otantisite kendi anlamını taşıyamadığından geçersiz kalmıştır iddiası (Moore 2002, aktaran Erol 2009:210) ancak geleneksel anlamı ile ele alınırsa mümkündür (Erol 2009:210). Ancak Erol’a göre otantisite sadece geçmişe yönelik değildir. Bunu şu şekilde açıklamıştır:

Otantisiteyi; geçmişe yönelik olarak bir müzik türünü, bir üslubu, bir parçayı kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin müzik türlerinin inkarı, bu türlerin başka türlerle birleştirilmesi ve hatta tamamen yeni bir ‘müziksel değer’ inşası olarak görüyorum. (Erol 2009:210)

Bu çalışmada 1888’in Resident DJ’lerinin setlerinin, postmodern üretim şekli incelenirken, bu durum söylemsel olarak da desteklenmektedir.

Tamer Varis otantisite söylemleriyle 1888’i özellikle *Gazi Kadınlar* adlı sokaktaki mekanlardan farklılaştırmıştır. Bu şekilde DJ’lerin bir üretime geçmesini de desteklemektedir. Çalacak olan DJ’in pop müzik icra etmemiş olmasını önemli bulmakta ve bunu şu şekilde ifade etmektedir:

İzmir’de profesyonel Dj lerin çoğu her mekanda çaldıkları için biz onları tercih etmiyoruz, mesela Türkçe çalan bir mekanda çaldı, sonra geldi bizde çaldı falan, biz onu da tercih etmiyoruz. ...yani Gazi Kadınlar mainstreamse, evet biz alternatifiz (Tamer Varis görüşme, 15.03.2015).

Bir otantisite söylemi olarak “piyasa yapmamak” da ayırt edici bir unsurdur. İzi Ariyel’e göre:

...Şimdi Gazi Kadınlar sokağına gidin, barlara sırayla girin, bir saat ona gidin bir saat buna gidin hepsinde zaman geçirin, kırk şarkılık bir playlist döner

sürekli...Ama iki tane house çalan DJ gelsin mesela bir mekana, belki yüzde beş aynı şarkı denk gelir. Herkesin kendine göre bir house anlayışı oluyor çünkü, kendilerine göre setler hazırlıyorlar...Piyasadan elektronik müzik yapan DJ'i ayıran, özgünleştiren şey bu oluyor aslında (görüşme, 01.04.2015).

Tamer Varis ve DJ İzi Ariyel pop müzik çalan DJ'lerin belirli bir parça listesi olduğunu ve buradan çalmak zorunda olduklarını düşünmekteler. Elektronik dans müziği çalan DJ'lerde ise farklı olduğunu, kendi zevklerine göre parça seçip, istedikleri şekilde kullanabildiklerini belirtmekteler (Tamer Varis görüşme 15.03.2015, İzi Ariyel görüşme 01.04.2015). DJ'lerin müzik üretiminde onları diğer üretim şekillerinden ayıran bir durum, telif hakkı kaygısı olmadan setlerini üretmeleridir. DJ'lerin başka DJ'lerin setlerinden, başka ya da aynı tür track ya da şarkıları alarak istedikleri yerleri kesip, ekleyip, uzatıp, kısaltarak ya da sadece melodik ya da alt yapıyı alarak yeniden oluşturdukları setleri kendileri mal etmektedirler. Bu durum otantisite işaretleyicisi olarak görünürlük kazanmaktadır. DJ İzi Ariyel bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Sonuçta her DJ'in yaptığı seti de prodüksiyon da kendine özgü bir şeydir...Benim sevdiğim parçaları mixliyorum oraya. Kendi yaptığım parça da olabilir, başkasının yaptığı parçası da olabilir. Popüler müzikten genelde alternatifi ayıran şey bu oluyor. Popüler müzikte çalmak zorunda oldukları şeyi çalışıyorlar, elektronik müzikte böyle bir şey yok. Sevdiğimiz şeyleri çalışıyor. Elektronik müzik Dj'lerinin özgünlüğü buradan geliyor (görüşme, 01.04.2015).

Sıfırdan parçayı oluşturan Producer DJ'ler gibi, her DJ'in yeniden üretim yapmasına rağmen "kendisine özgü" setlerinin olduğunu Ariyel şu şekilde vurguluyor:

Özgünlük diyebileceğim şeyi şöyle anlarsınız hani 30 tane parçayı 5 tane DJ'e verin. Bunlardan 1 saatlik set hazırla diyin. 5 farklı set çıkar ortaya. Özgünlük bu. Hepsinin kendi parçaları olabilir, olmayabilir. Ama özgünlük çalarken kattığı, setinin bütünündeki yorum aslında (görüşme, 01.04.2015).

SONUÇ

DJ'ler teknolojiye yararlanarak başka müzisyen ve dj'lerin müziklerini kendilerine mal etmektedirler. Dj'ler farklı şarkılardan "kes yapıştır" yaparak şarkıları birbirlerine bağlayarak, sürelerini kısaltarak veya azaltarak vb. yöntemlerle yeniden miksleyerek kendi setlerini yapmaktadırlar. Bu anlamdaki bir müzik üretimini incelerken, ortaya çıkan müziğin eklektik ve kolaja gönderme yapan yapısı göze çarpmaktadır.

Bu anlamda DJ'ler otantisite söylemleri ve işaretleyicileri ile meşruluklarını sağlarken, müziksel yeniden üretimlerini de şekillendirirler. Bu da dj'in estetik anlayışına göre oluşturduğu setlerde anlaşılabilir. Bu anlamda postmodernizmin; söylemsel olarak da inşa edilmesi desteklenir.

Postmodernizm, günümüzde mesruluğu tartışılan bir kavram olmasına rağmen sanat ve bilimsel çalışmalarda hala bir 'çekiciliğe' sahiptir. Bunun ilk nedeni postmodern bir bilinç ile yıllardır ortaya sanat eserlerinin çıkmasıdır. Diğer bir nedeni ise teknolojinin bizi getirdiği noktanın ve veri akışının aşırı hızlanmasının kaotik bir sonucu olarak sınırların kolay çizilememesi ve 'tanımlanamayana' bir açıklık getirilmeye çalışılması olarak görülebilir.

Kaynakça

- Canyakan, S. (2011) “*Elektronik Dans Müziği Kökeni ve Müzkal Ekletizm*”. <http://www.academia.edu> adresinden erişildi. (son erişim 03.05.2015)
- Connor, S. (2001). “*Post-modernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*”. (çev. Doğan Şahiner). İstanbul:YKY Yayınları.(Orijinal çalışma basım tarihi 1996).
- Çelik, S. K. (2003).*Modern Sonrasında Dramatik Metinler*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara: Haziran 2003, Sayı: 15
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul:Bağlam Yayıncılık.
- Featherson, M. (2013).*Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Mehmet Küçük, Çev.). (3. Basım: 2013). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1991).
- Harvey, D. (2014). “*Postmodernliğin Durumu*”. (Sungur Savran, Çev.). (7. Basım). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990).
- Tatlı, O. (2013), “*Postmodernizmde Metinlerarasılık ve Pastiş*”, www.osmantatli.com.tr, 2013
- Onal, M. Ayça. (2013), “*Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alinti ve Yeniden Üretim*. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 2013 /1, Sayı:17.
- Yildiz, Hasan. (2005), “*Postmodernizm Nedir?*”. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 2005, Sayı: 13.
- Görüşme:
- Tamer Varis görüşme, 15.03.2015
- İzi Ariyel görüşme, 01.05.2015

“KONUŞMA AYGITINDA SESİ ANLAMLANDIRMA OLANAKLARI”

Doç. Dr. Ayten KAPLAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

ÖZET

İnsanın dünyaya gelişinde ilk oluşturduğu çığlık şeklindeki ses, sağlıklı bir bireyde insanî özellik olarak konuşma şeklinde devam etmektedir. Konuşma, okuma veya söylev bir sözcük katarı olarak değerlendirilebilir mi? Yoksa sözcüklere anlam kazandıran başka öğeler mi var?

Çoğu kez konuşmanın çalgısı olan sesin oluşma düzenini, sesin yapısını ve özelliklerini tanımadan bilinçsizce yaptığımız konuşmalarla, kendimizi yanlış anlattığımız anlar olmuştur ve iletişimin başarısız sonuçlanmasının nedenlerini konuşmamızdan ziyade başka kaynaklara yüklemeye çalışmışızdır.

Sesin oluşumunda; akciğerler (jeneratör sistem) enerjiyi, larinks (vibratör sistem) primer ham sesi, rezonans boşlukları olan burun, damak, diş, gırtlak, dudak, maske (rezonatör sistem) ise sesin kalitesini oluşturmaktadır.

Konuşma sesi; dudaklar, dişler, dil ve ağız boşluğu (boşluğun tavanı, tabanı, duvarları) gibi organlar tarafından gerçekleştirilir. Bu organlarla birlikte hareket eden çene, larenks (gırtlak), farenks (yutak) duvarları da artikülasyona yardımcı organlardır.

Konuşmada ses bu rezonans boşluklarında dolaştırılarak anlatımı güçlendirmek ve amaç doğrultusunda biçimlendirmekte kullanılır. Konuşmacılar, eğiticiler, komutanlar, şâirler, politikacılar v.b. dilerlerse, sözcükte ve metinde hiçbir değişiklik yapmadan, konuşma aygıtındaki organları kullanarak sözcüklerin müziklerinde yapacakları değişikliklerle, anlam ve içeriği değiştirebilir, istedikleri anlamı yaratabilir ve karşısındakine istedikleri düşünceyi benimsetebilirler.

Anahtar Sözcükler: Ses, Konuşma Aygıtı, Anlam

“OPPORTUNITIES OF ADDING MEANING TO SOUND THROUGH SPEECH DEVICE”

Assoc. Prof. Ayten KAPLAN

Hacettepe University Ankara State Conservatory

ABSTRACT

The first screaming voice that a human being produced at birth, develops naturally into a spoken language in a healthy individual. Can speech or reading be considered as accumulation of words? Or, are there other elements that gives meaning to words?

Often times, we cannot express ourselves clearly because of using the instruments of speech, which are structures, features and patterns of sound, wrongfully. And we try to attribute our failure of communication to reasons other than our speech.

In producing the sound, lungs (generator system) generates energy, larynx (vibrator system) creates primary raw sound, and resonant cavities nose, palate, teeth, glottis, lips, mask (resonance system) create the quality of sound.

Speech sound is created by such organs as lips, teeth, tongue and oral cavity (cavity walls, bottom and palate). Jaw and walls of larynx and pharynx also work together with these organs and help articulation.

During speech, sound is circulated through these resonance devices to create a manner of speech and to change the pattern according to our expression. By using these devices of speech and changing the music of words, speakers, trainers, commanders, poets, politicians, etc. can change the meaning and content of their speech, create an intended meaning, and infuse their ideas to the listeners without making any change in the text and words.

Keywords: Sound, Speech Device, Meaning

GİRİŞ

Ses bilgisel yolculuğumuzun belki de ilk duraklarından biridir; dış dünya ve bilinç arasında bir çizgidir. Fenomen olarak doğanın içinde, yarattığı imlerle kendi nesnel dayanağını hazırlar.

Sesi çıplak olarak bulamazsınız, o her zaman kendini saklar; bir taşın arkasına, rüzgarla dalları savrulan bir ağacın gövdesine ya da akan bir ırmaktaki suya.

Ses, doğadaki cisimlerin titreşiminden oluşan fiziki bir enerjidir; bu enerji insanda, kompleks bir fonksiyon olan konuşma veya bazen de şarkı söyleme biçiminde ortaya çıkar.

İnsanın dünyaya gelişinde ilk oluşturduğu çılgık şeklindeki ses, sağlıklı bir bireyde insanî özellik olarak konuşma şeklinde devam etmektedir. Çoğu kez konuşmanın çalgısı olan sesin oluşma düzenini, sesin yapısını ve özelliklerini tanımadan bilinçsizce yaptığımız konuşmalarla, kendimizi yanlış anlattığımız anlar olmuştur ama iletişimin başarısızlığının konuşmamızdaki müzikal yanlışlıklardan ya da artikülasyondan kaynaklanmış olabileceğini belki de hiç düşünmemişizdir.

Konuşmada ses, rezonans boşluklarında dolaştırılarak anlatımı güçlendirmek ya da amaç doğrultusunda biçimlendirmekte kullanılır.

Anlatım aracı olan sözcük, ezgisel yapısı ile anlam kazanır. Sözcük ve cümle yapısında, hız-tartım-süre-yükseklik gibi müzik kurallarını bilinçli bir şekilde kullanarak, rezonans bölgelerinde (burun, damak, diş, gırtlak, dudak, maske) gezinmeler; vurgulama, tonlama, tartımda ve hızda değişiklik yaparak anlam ve içeriği değiştirebilir, istediğimiz anlamı (olumlu ya da olumsuz) yaratabilir ve istediğimiz konuyu benimsetebiliriz.

Türk Halk şiirinde özellikle cinaslı manilerde anlam farklılaştırmada müziğin bu özelliklerini kullanmak zorunluluğu vardır.

Örnek:

Suya baksam aksine (yansıma)

Görünür ak sine (göğüs)

Yar herkesi severde

Beni sevmez aksine (tersine)

Bir başka örnek:

Su akar güldür güldür(güldürdemek,çağlamak)

Gel de yar beni güldür (gülme)

Bir başka örnek:

Yarasızlar(yarası olmayanlar) Yarasızlar(yara sızılar)

Yaralının halinden

Ne bilsin yarasızlar (yarası olmayanlar)

Bu anlam farklılıkları rezonans bölgelerinde, vurgulamada, hızda yapılacak değişikliklerle ortaya koyulabilmektedir.

E.Belgin'e göre "Şarkı sesinde olduğu gibi konuşma sesinde de bulunan tını, gürlük ve süre gibi temel özellikler, cümlelerin yapısına göre ona müzikal bir anlam kazandırır. Cümlelerin anlamını, içinde yer alan sözcükler kadar, doğru ve yerinde kullanılan aksanlar da belirler. Melodik dinamik ve ritmik aksan olarak ifade edilen ve her dilin fonetik özelliklerine göre farklılık gösteren, artistik ve heyecansal anlatımı belirleyen aksanlar, konuşmacının artikulator sistemini kullanabilme yeteneği ile yakından ilişkilidir."(akt.Çevik,1999:74)

Herkesin ses tınısı farklıdır. Ağız ve burun biçimi, boynun uzunluğu ve genişliği, sinüs boşluklarının ve geniz boşluğunun genişliği, ses tellerinin yapısında oluşan titreşim sayısı ve doğuşkanlar sesin tınısını oluşturur. Tını, rezonatörün yapısına bağlı olarak farklı tınlayan doğuşkanların kulakta bıraktığı etkidir. A. Saygun kısaca şöyle tanımlamaktadır: seslerin kendilerini meydana getiren araçlardan aldıkları nitelikler. (Saygun,1962) "Doğada basit sesler yoktur. Her ses kendinden daha tiz –doğuşkan olarak adlandırılan- ek seslerle (oberton, parçelle, aliquanta, harmonics)⁷ birlikte tınlar. Böylece cismin tümü titreştiğinde, temel olan, en güçlü tınlayan ve tek olarak algılanan ses elde edilmektedir."(Hacıev,2007:)

Sesimiz, duygularımız ve düşüncelerimizin dışa vurulmasında önemli rol üstlenmektedir. Sesinin özelliklerini, aralığını tanıyan ve ses aygıtını kullanmayı bilen insan konuşmalardaki tonlamayı başarılı ve etkili biçimde yapabilir. Konuşmacı, spiker, tiyatro sanatçısı, komutan, yönetici, eğitimci, öğretmen aynı şekilde yazılmış metni, güldürü, dram, önemli bir konu ya da ciddiye alınmayacak bir durumda anlatabilir. Şarkıcılar ses rengine ve ses aralığına uygun eserleri, anlatımlı olarak seslendirebilirler.

Sesin Oluşumu

İnsanda ses sistemi (fonasyon sistemi) bir nefesli çalgıya benzetilebilir. Bu sistem içinde üç aygıt yer almaktadır. (Çevik,1999:16-31)

1) Solunum Aygıtı (Aktivatör)- Üfleyici : Soluk borusu, akciğerler, diyafram, kaburgalar ve

karın kasları

2) Titreşim Aygıtı (Ses Jeneratörü)- Verici : Larenks, Gırtlak

3) Yankı Aygıtı (Rezonatör)- Yansıtıcı :Soluk borusu, Göğüs, gırtlak bölgesi, yutak, ağız, alt

⁷ Oberton(Alm): Üst ses; Parçelle(Fr): Cismin kısmî titreşiminden oluşan ses; Aliquanta (Lat): Bütünün eksiksiz bölünmesinden oluşan sesler; Harmonics(Lat): Beraber tınlayan ses.

çene, damak, burun ve sinüsler

Soluk verme sırasında “trakea” yoluyla akciğerlerden gelen havanın ses tellerini titreştirmesiyle ses üretilmesine “fonasyon” denir. Ses üretimi, ses tellerinin santral sinir

sistemi tarafından değişik frekanslara göre ayarlanması (mioelastik) ve belli kuvvetteki soluk basıncının etkisiyle bu tellerin pasif hareketleri (aerodinamik) sonucunda meydana gelir.

(Cevanşir-Gürel,1982: 42)

İnsan sesi, akciğerlerden gelen havanın gırtlaktaki kırılgara çarpması ve onları titreştirmesiyle oluşur. İki büyük körük biçimindeki akciğerlere depo edilen hava altta diyafram, üstte kaburga kemikleri yine altta mide kasları ile tıpkı bir tulum ya da akordeon gibi sıkıştırılıp, gırtlakın içindeki ses yarığında ikisi sağda, ikisi solda olan dört ince kırıste titreştirilerek ötüm sağlanması ile oluşur. Bu ötüm gırtlak, damak, burun, ağız boşluğu(maske) gibi, rezonans bölgelerinde (çıkaklarda) büyütülmektedir. Havanın dışa atılması sırasında sıkıştırma yolu ile sağlanan basınçla, gürlük derecesi düzene sokulmakta ve yüklenen enerjiye göre ince, kalın, sert, yumuşak, itici, okşayıcı v.b. sesler tonlanmaktadır. Bu sesler, titreşim kaynağına, kaynağın cinsine ve ortamına göre tını farklılığı göstermektedirler. Ses tellerinin yapısı ve titreşebilme yeteneği de tınıyı etkileyebilmektedir. “Her insanın doğal bir ses tınısı vardır. Ancak rezanatörlerin, larenksten çıkan temel sesle uyumlu olarak kullanılmasıyla belirlenir.”(Cura: 1990)

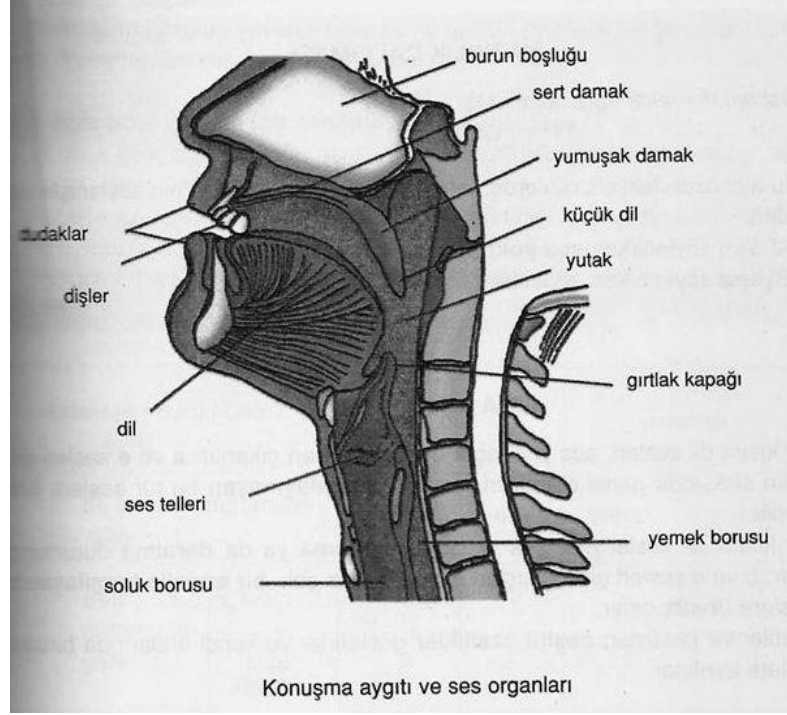
Ağız bir rezonans kutusudur. Kırıste oluşan ses, ağızımızda bulunan organların açılıp kapanma, yaklaşp uzaklaşma ve gerilip çözölme biçimlerine göre müzik kurallarına bağlı olarak boğumlanır; konuşma sesi biçimine dönüşür. Bu sesin titreşimleri zenginleştirilip, düzenli ve uyumlu bir hale getirilerek müziksel bir nitelik kazanır.

Fiziksel anlamda rezonans, ilk titreşimin, kendisiyle uyumlu ikinci bir titreşimi başlatması olayıdır. Çalgı ve insan sesindeki ilk titreşimler genellikle müziksel bir ses oluşturacak niteliğe sahip değildirler. Bu seslerin müziksel bir nitelik kazanması, dışarıya verilmeden önce titreşimlerinin zenginleştirilmesi, düzenli ve uyumlu hale getirilmesiyle mümkündür. Konuşma ve şarkı sesi armonikleri zenginleştirilmiş karmaşık seslerdir. İnsan sesine dilin tüm inceliklerini ve ifade gücünü kazandıran rezonansın niteliğidir.(Belgin,1995)

Rezanatörlerden

- Göğüs boşluğu, özellikle pes seslerde harmoniklerin zenginleşmesine yardım eder.
- Gırtlak bölgesi, tınının oluşmasında önemli etkindir.
- Farenks(yutak) arka duvarı, yumuşak damak ve dil kökü ile üst rezonans bölgeleri ve kemik kıvrımları ile bağlantılıdır. Özellikle kemik kıvrımları arasındaki boşluklar en önemli rezonans bölgeleridir.
- Ağız boşluğunda yer alan dil, özellikle eklemlenmenin (artikülasyon) gerçekleşmesinde etkindir. Dil ucu harflerin oluşmasını sağlarken dil kökü de yumuşak damağın hareketlerini biçimlendirir. Dolayısıyla dilin fiziksel becerisi konuşma kalitesini doğrudan etkilemektedir.
- Alt çene, ağız boşluğunun genişletilmesi, rezonansın güçlendirilmesinde konuma ve şarkı söylemede sesli ve sessizlerin oluşumunda işlevseldir.
- Sert ve yumuşak damak, sesin tını renginin oluşumunda son derece etkin bir rezonans bölgesidir. Solunum sırasında gevşeyerek burunla larenks ve soluk borusu arasında bağlantı kurulmasına yardımcı olur.
- Burun boşluğu, solunum havasını ısıtıp nemlendirmek toz vb. maddelerin girişine engel olur.(Çevik,1999:28)

Konuşma aygıtını oluşturan göğüs boşluğu-akciğer-gırtlak-kirişler-küçük dil- dil- damak-diş etleri -dişler- dudaklar- geniz-burun organlarının herhangi birindeki rahatsızlık ya da eksiklik konuşma bozukluklarına neden olabilir. Örneğin, dişleri dökülmüş kişilerin ve nezle olan insanların “ s,ş,ç,t,j,l,n,r,z,c,d”, ünsüzlerini söyleyişleri, normalden farklıdır.

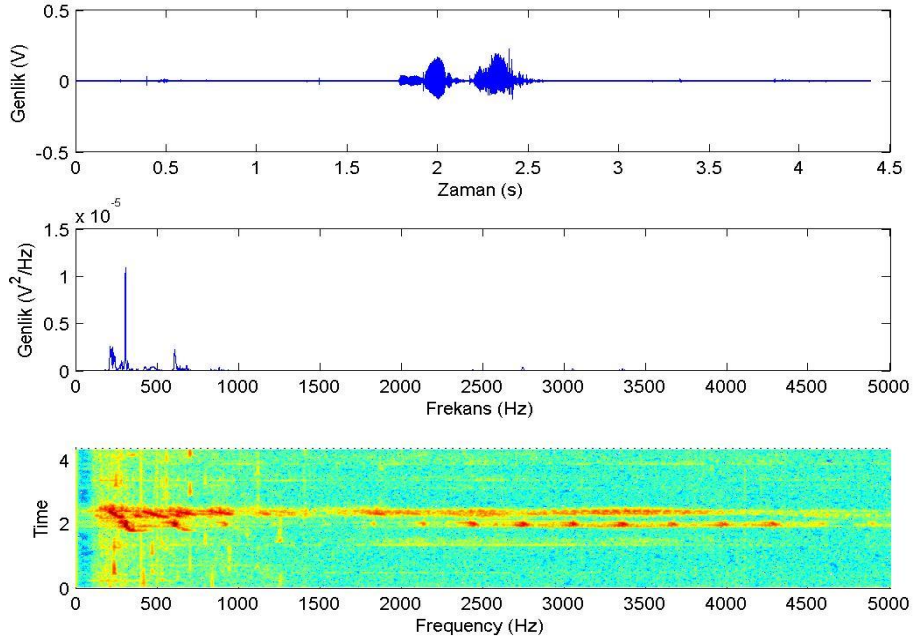


Konuşma aygıtında, sesin burun çıkışında kullanılması HIM HIM, SIZLANMA, ŞİKÂyet duygularını; dişlere çarptırarak kullanılması ÖFKE, KIZGINLIK, SALDIRI duygularını; Ön damakda MİSTİK, NASİHAT; damak KAHRAMANLIK, HAMASİ duygularını; dudaklara çarptırarak çıkan ses HOMURDANMA; titreşimi gırtlakta tutarak çıkan ses ACI, BURUKLUK, IZDIRAP duygularını verir. Maskedeki ses kişinin kimliğini ve ÖZGÜVENİNİ gösteren bir duygu yaratır. Konuşmada ses bu çıkaklarda gezdirilerek anlatımı güçlendirmek ve amaç doğrultusunda biçimlendirmekte kullanılır.

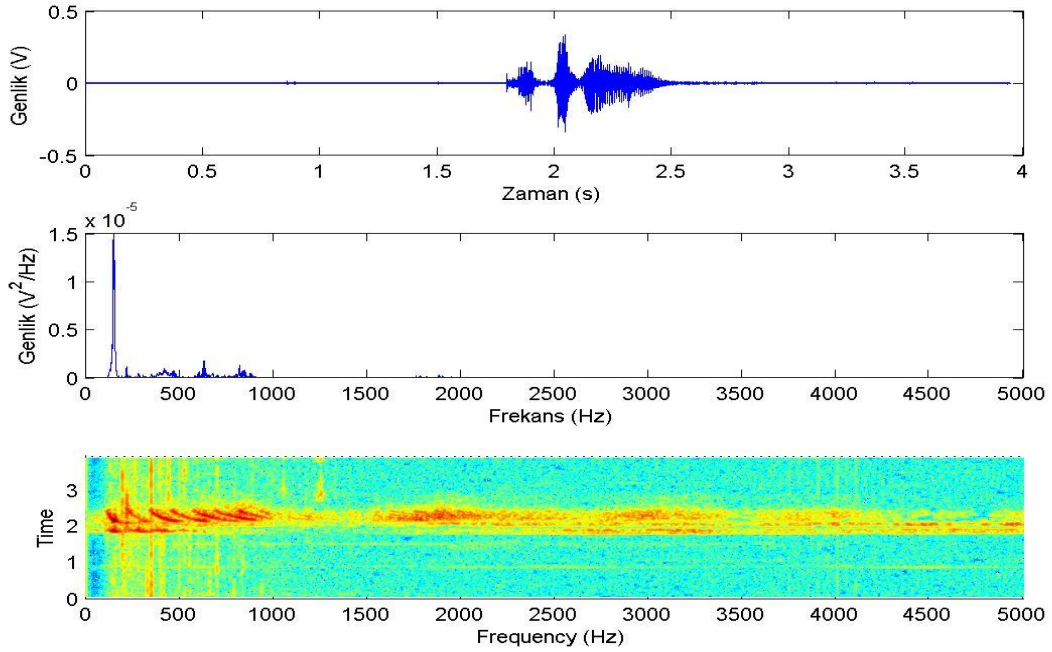
Tını, frekans farklılaşmasını görebilmek için bir örnek üzerinde spectrogram çalışması yapılmıştır.⁸

⁸ MATLAB Programı Spektrogram çözümlemesinde verdiği destek için Dr. M. Zeki Yılmazoğlu'na teşekkürlerimi sunuyorum.

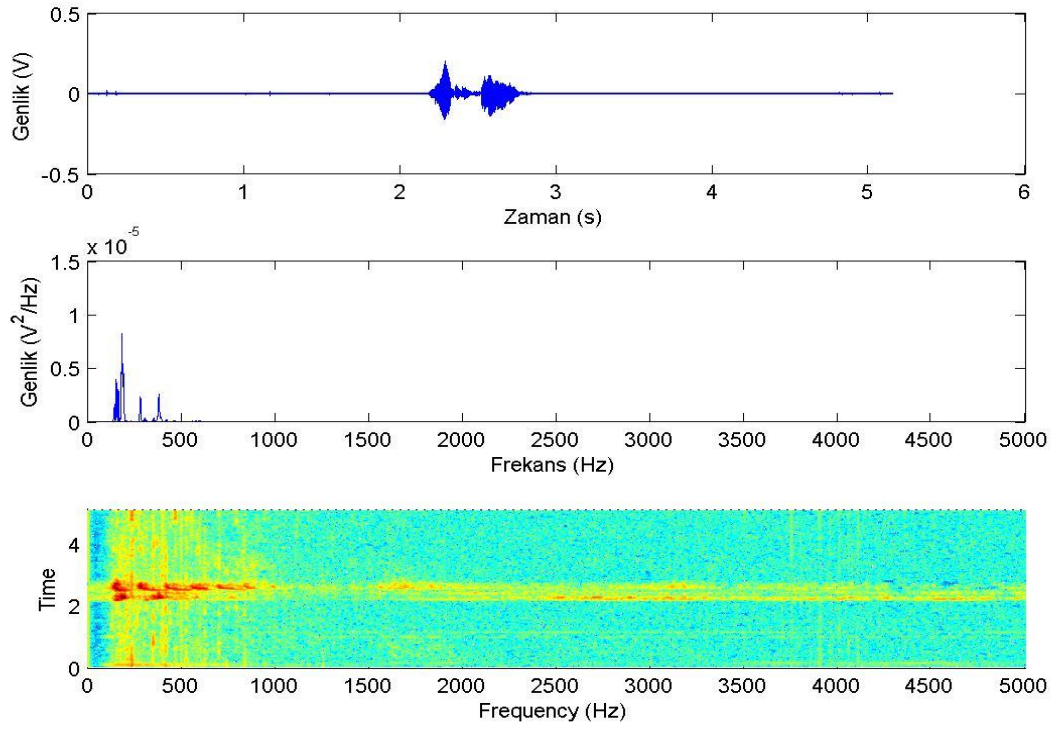
Gıtme Sözcüğünün değişik rezonans bölgelerindeki ses dosyaları spectrogram matlab programı ile işlenmiş grafikleri aşağıdadır.



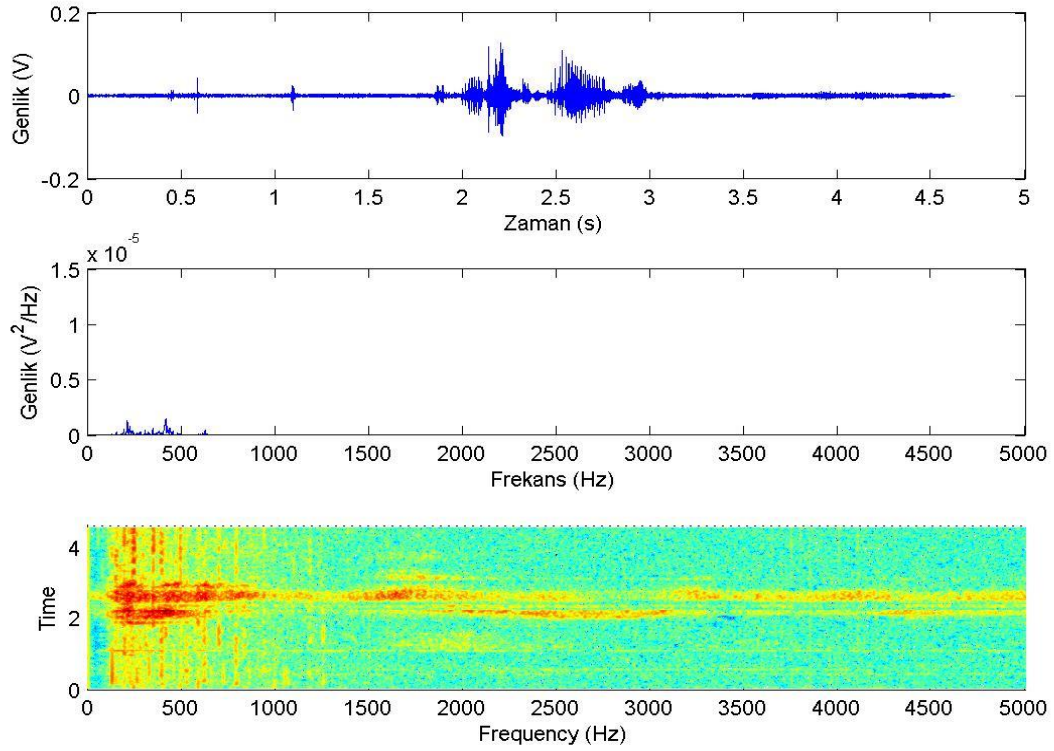
Spectrogram.1. Burun boşluğu.



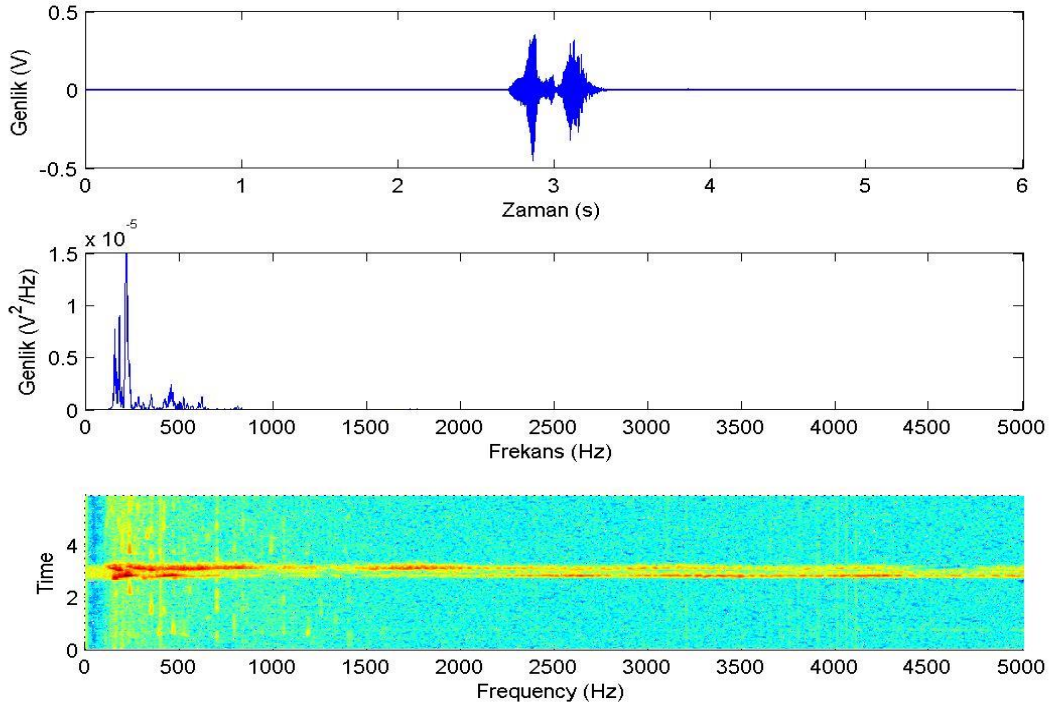
Spectrogram 2. Diş bölgesi



Spectrogram 3. Ön damak



Spectrogram 4. Gırtlak



Spectrogram 5. Ağz boşluğu(maske)

Her bir ses dosyası için (Burun- Diş- Ön Damak- Gırtlak- Ağız Boşluğu) 3 adet grafik oluşturulmuştur. En üstteki grafik genlik - zaman grafiği. **Gıtme** sözcüğünün hecesindeki uzatmaya veya sertliğe göre grafik şeklini değiştiriyor. İkinci grafik bu ses dalgasının hangi frekans aralığında toplandığını gösteriyor. Son grafik ise aslında dik durması gereken bir grafik ama kolaylık olması açısından yatay yerleştirilmiştir. Bu grafik aslında 1. ve 2.grafiğin karışımı. Yoğun kırmızı bölgeler frekansın hangi değerinde hangi saniyede maximum olduğunu gösteriyor.

Konuşma-Dil-Müzik

Konuşma düşüncelerin sözlerle anlatımı olarak tanımlanabilen kompleks bir olaydır. Konuşma temel olarak, solunum, fonasyon, rezonasyon ve artikülasyon olayları sonucu oluşmaktadır.

Bir insan konuşarak veya şarkı söyleyerek aktif biçimde oral iletişim sağlayacak şekilde ses çıkarıyorsa, dolaylı veya dolaysız vücudumuzun büyük bir bölümü bu işleme katılır. Yani ses neticede bir organımız aracılığıyla oluşup ağızdan çıkıyormuş gibi görünse de, gerçekte sadece bu iki organ değil aynı zamanda boyun, farenks, göğüs, karın, pelvis ve diğer vücut bölgeleri de bu işleve iştirak edebilir (Gerçeker, vd.2000:72). Gırtlakın ürettiği ses tınlarken konuşma organları devreye girer ve sese son şeklini verir, böylece konuşma olayı gerçekleşir. “Konuşma organlarının hareketleri sonucu oluşan çalışma şekline veya başka bir deyişle heceleri birleştirme ve konuşmaya artikülasyon (boğumlanma) denmektedir” (Vural, 2005: 64).

Konuşma sesleri artikülatör adı verilen dudaklar, dişler, dil, damak, çene, larenks ve farenks duvarları tarafından oluşturulur.

Konuşma organlarımızda bir sorun yoksa artikülasyon ve anlatım bozukluklarımız

dudak tembelliği, dil tembelliği ve rezonans bölgelerini yeterince tanımamaktan kaynaklanmaktadır.

Sesli fonemler ağız boşluğu rezonansı ile oluşurlar. Sessiz fonemler larenksten çıkan sesin artikulator organlar arasında gürültülü bir şekilde sürtünmesiyle oluşur.(Çevik: 74) Fonemler heceleri, heceler sözcükleri, sözcükler de cümleleri oluştururlar. Bazen söyleyiş (telaffuz) tam gerçekleştirilemediği durumlarda da anlam tamamen değişebilir.

“Konuşmada dilin anlaşılabilirliği, kelimelerdeki vurgu ile cümlelerin ritmik ve melodik olması önemli amaçtır. Şarkı söyleme ve özellikle şan eğitiminin, müziğin etkisini sesin etkilene gücü ile sergileme, konuşma eğitiminde yerini söyleyiş- diksiyona (telaffuz) bırakmıştır” (Töreyin, 2008: 162). Dil-konuşma, şarkı eğitimi de beslemektedir. Bu süreçte, ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Şarkı eğitimi sürecinde, eserlerin söylenen dile ve prozodik yapıya en uygun biçimde seslendirilmesi doğru olacaktır. Özellikle anadilimizde seslendirilen eserlerde, Türkçenin yapı ve kuralları dikkate alınmalı, dil-konuşma çalışmaları üzerinde durulmalıdır. (Evren,2013:58) Yazın dili, söyleşi dili, şiir dili, komut dili arasında önemli ayrımlıklar vardır. Bu farklılıkların kaynağı ‘ses’tir. Konuşmada sözcüklerin anlamını dil değil, ses, daha da doğrusu sesin kullanımı belirler ve sınırlandırır.

Konuşma ve şarkı söyleme arasında ortak özellikler vardır. “Akustik efektleri ayrı olsa da konuşma ve şarkı söylemenin oluşum mekanizması aynıdır. Bütün fizyolojik yasa ve kurallar, her ikisi içinde geçerlidir. Yalnızca, konuşma için hiçbir ton yüksekliği, ölçü ve ritm önceden belirtilmemiştir.....Şarkı sesinde fonemler daha fazla uzatılır, çünkü ezgiyi taşıma fonksiyonuna sahiptirler. Dolayısıyla armonikleri (doğuşkanlar) daha zengindir.” (Cevanşir ve Gürel, 1982: 61).

Söz ve müzik ögesi birleştiğinde besteci, müzik dil örgüsünü uygulayacağı güftenin dil yapısını ve anlamı çözümlemek zorundadır. Sözcük müzikleri ile bestenin müziği ortak uyum içinde bulunmalıdır. Ancak besteci zaman zaman anlamı vurgulamak için bilinçli olarak prozodi hatası – sözcük bölme, heceyi askıya alma vb.- yapabilir. Yorumcunun eserin anlamını çok iyi kavraması, bestecinin ne yapmak istediğini çok iyi çözümlemesi ve sesin anlatım olanaklarını eserin anlamına uygun olarak kullanması gerekmektedir.

Son Söz Yerine

Görülüyor ki sesi bir araç olarak kullanan konuşma-dil- müzik önemli iletişim araçlarıdır. Toplumun kültürel yapısını oluşturma, geliştirme, çeşitlendirme, zenginleştirme, koruma, kuşaktan kuşağa aktarma, kitleleri bütünleştirme ve çözme, kültürel kimlik oluşturma ve geliştirme, bireyin toplumsallaşmasını kolaylaştırma, kişiler arasında bağ kurmada etkili bir işlev üstlenmektedirler.

Sözlü iletişimde sözcüklerin müziklendirme biçimi, bu üstlenilen işlevleri yönlendirmede belirleyicidir.

Sesli mirasımızın deneyimlerimize göre aktarımında ortak kavramda buluşmak için: Göndericinin(konuşmacı ya da sanatçı) ne söyleyeceğini bilmesi; rezonans bölgelerini iyi tanıması, bilinçli olarak kullanması; ses renklerini, alanlarını ve işlevlerini bilmesi; ses çizgilerini tanıması ve kullanabilmesi; sesle sanki bir resim çizerek canlandırma yapabilmesi sözcükleri vurgulaması, enerji yükleyebilmesi; sözcüklerin veya cümlelerin ritim yapısında değişiklik yapabilmesi; anlatacağı anlama göre seslendirmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- BELGİN, Erol. (1995) “Sesin Gelişimi, Kullanılması, Eğitimi ve Korunması” Ders Notları
Hacettepe Üniversitesi Ankara.
- CEVANŞİR Behbut. GÜREL Güzin,(1982) *Foniatrı, Sesin Oluşumu, Bozuklukları ve Korunmasında Temel İlkeler*, Sanal Matbaacılık, İstanbul
- CURA, Orhan. (1990) “Ses Türleri” Otolarengolojide ve Sanat Dallarında Disfoniler
İnterasyonal Sempozyumu Bildirileri, İstanbul.
- ÇEVİK, Suna. (1999) *Koro Eğitimi Yönetimi ve Teknikleri*, Yurtrenkleri yayınevi, Ankara, 2. Baskı.
- EVREN Fahriye Gül . (2013). Programlı Bir Ses Eğitimi Kapsamında Dil- Konuşma Öğesi.
Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi, 2(5), 50-60
- HACİEV, Paraşkev.(2007) *Temel Müzik Teorisi*, Çev.Ahter Destan, Pan Yayıncılık, İstanbul
- SAYGUN, Adnan.(1962)*Musiki Temel Bilgisi(Musiki Nazariyatı)*,Kitap 2, Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, İstanbul
- VURAL, Birol. (2005). Uygulama ve Örneklerle Doğru ve Güzel Konuşma Sanatı, Fonetik-Diksiyon-Artikülasyon. İstanbul: Bilge Matbaacılık.
- TÖREYİN,A.,Meral. (2008). Ses Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yöntemler, Ankara: Sözkese Matbaacılık.

“ÇAĞDAŞ MÜZİK YAZISI VE YENİ TINI ARAYIŞLARI”

Prof.A.Bülent ALANER

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada çağdaş müzik yazımında kullanılan kimi yeni notalama işaretlerinin ortaya çıkardığı yeni tını arayışları örneklerle aktarılmaya çalışılacaktır.

Geçmiş 2500 yıl öncesine dayanan, Papa Gregorian ile birlikte 7.yy. da oluşmaya başlayan Batı Müzik Yazısı, yüzyıllar boyunca pek çok eserin ölümsüzleşmesine neden olmuştur.

Özellikle 20.yy da ortaya çıkan çağdaş müzik akımları ile birlikte yepyeni tını anlayışları da ortaya çıkmıştır. Çağdaş müzik anlayışına bakıldığında zaman klasik müzik yazımı anlayışının kimi yetersizlikleri belirlemek ve bunun doğrultusunda yepyeni farklı bir yazım sistemine ihtiyaç duyulmuştur.

Örneğin Schönberg'in "on iki ton" müziğini saptamada yeterli olabilen geleneksel müzik yazısı, rastlamsal müzik türlerinde genellikle yetersiz kalmakta (bu nedenle de ancak yeni işaret ve kurallarla genişletilerek kullanılabilen), elektronik müzikte ise hemen hiçbir işe yaramamaktadır.

Çağımızdaki birçok müzik türünde, geleneksel ölçüleme, geleneksel tartım kalıpları ve hatta kullanılan ses gereci önemli ölçüde değişmiş bulunmakta, dolayısıyla da geleneksel müzik yazısının ses ve süre işaretleri bu türlerde kullanılan sesleri ve süreleri gösterme konusunda yetersiz kaldığından, bu yazıya yeni işaretlerin eklenmesi gerekmektedir. Benzeri gereksinimler öteki tüm alanlarda da duyulmakta ve özellikle anlatımla ilgili konularda çok ayrıntılı işaretlere, kurallara ve hatta açıklamalara gerek duyulmaktadır.

Bestecileri yeni tını arayışlarına cevap verebilecek yeni işaret müzik yazıları, kişisel anlamda yepyeni tınların da ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Sunulacak kimi örnekler işaret müzik yazısında yepyeni tınların nasıl yazılı materyale dönüştürüldüğü hakkında bizlere önemli bilgiler verecektir.

Anahtar kelimeler: Müzik, Çağdaş Müzik, Müzik Yazısı, Tını

“CONTEMPORARY MUSIC WRITINGS (NOTATION) AND QUEST FOR NEW TONE”

ABSTRACT

The purpose of the present study is to exemplify the quest for new musical tones that arise through the use of new notation system in contemporary music.

The western notation system, which was supposedly developed by Saint Gregory the Great in the 7th century, gives life to numerous musical works throughout the centuries.

The quests for new musical tones along with the contemporary Musical trends arise explicitly in the 20th century. As for contemporary Musical trends, there are some inadequacies in the concept of classical notation system which give birth to a new and different notation system. For instance, while classical notation system is sufficient in notating Schönberg's

“twelve-tone technique” -also known as dodecaphony- it is insufficient in noting down the Aleatoric music works (which is alternatively notated with new notation rules and system), and it almost newer works with electronic music.

The musical calibration, rhythm structures and even vocal materials in the traditional concept were highly altered in the modern day music genres, thus, the strains and durations in the traditional music notation system become insufficient in reflecting the notation of this new genre. Similar insufficiency is also seen in other fields and especially in expression the notation, rhythm structures even explanations were required.

The new notation system, which might respond to the quest of new tones by composers, also leads the existence of very new tones in individual efforts. The samples presented here will enlighten us how those new modes were represented in notation system and in written form.

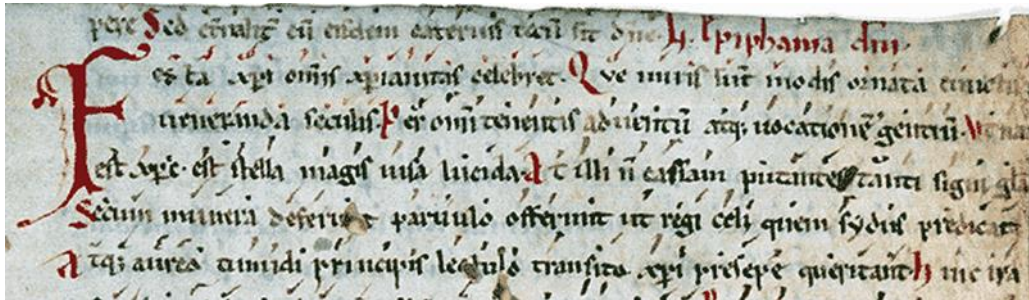
Key words: Music, Contemporary Music, Notation System, Mode

Hafızamızda Müzik Yazılarına Kısa Bir Bakış

Müzik insanları, yarattıkları eserleri uzun zaman saklayabilmek ve bu eserlerin başkaları tarafından da seslendirilmelerini sağlamak amacı ile, tarihin çeşitli dönemlerinde bir takım müzik yazıları sistemlerini oluşturmuşlardır. Müziksel işaretler günümüz müzik yazısı biçimini alıncaya dek pek çok değişiklikten geçmiştir.

Hind, Çin, Antik Yunan ve Roma dönemlerinde ulusların kendi alfabelerinden türettikleri bir takım müziksel işaretlerin varlığı bilinmektedir.

Ortaçağ'da müzik yazısının temeli ise “Neuma” adı verilen kimi işaretlere dayanmaktadır. Günümüz Batı Müzik Yazısı'nın temelleri ise 540-604 yılları arasında yaşayan Papa Saint Gregorian'a aittir. Ve Gregorian müzik yazısı olarak anılmaktadır. 10.yy.dan itibaren ise, melodilerin incelik ve kalınlık derecelerini daha rahat ortaya koyabilmek amacı ile bir çizgi ortaya çıkarıldı ve işaretler çizginin altına ve üzerine yazılmak sureti ile yeni bir sistem ortaya çıktı. Zamanla çizginin başına bir “F” harfi konularak ilk anahtar kavramı da ortaya atılmış oldu. Zamanla ikinci bir çizgi ilave edildi ve bu çizgi “C” harfi ile gösterilerek “Do” çizgisi halini aldı. “Fa” çizgisi kırmızıya “Do” çizgisi ise sarıya boyandı. Bir süre sonra iki çizgi daha eklenerek “tetragram” adı verilen bir dizek ortaya çıktı. 16.yy. başlarında ise günümüz beş çizgili dizek ortaya çıkmış oldu (ALANER, 2000).



Gregorian Müzik Yazılarının İlk Örneklerinden



Bir Tetragram Örneği

20.yy. Gerçeği

20.yy. başlarına gelinceye kadar her şey kendi iç dinamikleri doğrultusunda ilerlerken, özellikle 20.yy ın ortalarından itibaren ortaya çıkan çağdaş müzik akımları ile birlikte yepyeni tını anlayışları da ortaya çıkmıştır. Çağdaş müzik anlayışına bakıldığında zaman klasik müzik yazımı anlayışının kimi yetersizlikleri belirlemekte ve bunun doğrultusunda yepyeni farklı bir yazım sistemine ihtiyaç duyulmaktadır.

Müzik tarihinde 20.yy. müziğini tek bir anlatımla tanımlamak hemen hemen imkansızdır. Bu da dönemin genel yapısı itibari ile her türlü özgürlükleri ve bunun sonucunda yepyeni arayışları içinde barındırmasından kaynaklanmaktadır.

Aslında farklı bir biçimde anlatacak olur isek 20.yy. bir dönemin tanımlanması yönü ile değil, pek çok müzik akımını içinde barındırması yönü ile son derecede büyük öneme haizdir. Bu akımları kısaca isimlendirir isek karşımıza şöyle bir tablo çıkar:

- Anlatımcı (Expressionist) Müzik (1908)
- Elektronik (Electronic) Müzik-(1906)
- Müziksel İlkencilik (Musical Primitivism)-(1910)
- Neo-Klasik (Neo Classical) Müzik-(1911)
- Dizisel (Serial) Müzik-(1920)
- Mikrotonal (Microtonal) Müzik-(1920)
- Caz (Jazz) Etkili Müzik-(1924)
- İşlevsel (Utility) Müzik-(1930)
- Rastlamsal (Aleatoric) Müzik-(1930)
- Neo-Romantik (Neo Romantic) Müzik-(1938)
- Bilgisayarlı (Computer) Müzik-(1950)

Minimal Müzik-(1960)

Çokstilli (Polystylism) Müzik-(1960)

Yeni Yalınlık (New Simplicity)-(1970)

Yeni Karmaşıklık (New Complexity)-(1980)

Müziksel Tarihçilik (Musical Historicism)-(1980)

Rock Etkili Müzik-(1980)

Tüm bu müzik akımlarının, aslında tek bir ortak noktası bulunmaktadır. Bu da “yepyeni, farklı tını arayışları”.

Örneğin Schönberg’in “on iki ton” müziğini saptamada yeterli olabilen geleneksel müzik yazısı, rastlamsal müzik türlerinde genellikle yetersiz kalmakta (bu nedenle de ancak yeni işaret ve kurallarla genişletilerek kullanılabilmekte), elektronik müzikte ise hemen hiçbir işe yaramamaktadır.

Bir anlatımcı (expressionist) Schönberg’in müziği, On İki Ses Tekniği (Twelve-tone technique) ile temsil edilmiştir. On İki Ses Tekniği ise, kısaca, besteci tarafından birbirinden farklı on iki sestten oluşturulan bir temel dizinin, yatay, dikey ve dikeyin yatayı olarak çevrilmesi sonucu elde edilen temel dört dizi ve transpozisyonlarının ezgisel ve armonik olarak kullanımıdır. En temel kuralı, dizi içinde kullanılan bir sesin, diğer on bir ses kullanılmadan, yeniden kullanılamamasıdır.



Schönberg'in minör transformasyonu

Aslında bu yeni tını arayışlarına sosyolojik bir olgu bağlamında yaklaşmak gerekir. Müzik; modernleşme, sanayileşme, kentleşme gibi koşullar altında toplum ve birey yaşamında süre giden değişmeye açık, özgün bir biçim ve içerik taşımaktadır. Bu yüzden müzik tercihinde hiçbir tek faktörlü açıklama pratikte, ampirik açıdan doğru olmamaktadır. Şüphesiz, bu durum ve konunun karmaşık bir arka plana sahip olması müziğe sosyolojik yaklaşımı haklı gösterecek bir neden olabilmektedir.

Aslında bu olgu, yabancılaşmanın getirdiği bir protestden başka bir şey değildir. Yabancılaşma, sanayileşmenin ve makineleşmenin hızla ilerlemesinden sonra son dönemlerde birçok alanda görülen ve incelenen bir kavramdır. Bu kavramın kullanıldığı alanlar da birbirinden farklılık gösterir. Kavram, etimolojik açıdan sözlük anlamına göre Farsça kökenli olup “yâbân” kelimesinden gelir. Bu kelime birçok yapısal değişimlere uğrayarak kelimeden “yabancı” sözcüğü türetilmiştir.

İngilizce’deki karşılığı “alienation” olup “alien” kelimesinden türetilmiş ve “başka bir ülkeden gelen, başka gezegenden gelen bir yaratık, başka bir ülkeye ait olan, normal olandan farklı olan” anlamında kullanılır.

Yabancılaşmanın getirdiği bu protest yaşam biçimi, aslında müzikte kendiliğinden “atonalite” ve “rastlamsallığı” ortaya çıkarmıştır.

Çağımızdaki birçok müzik türünde, geleneksel ölçüleme, geleneksel tartım kalıpları ve hatta kullanılan ses gereci önemli ölçüde değişmiş bulunmakta, dolayısıyla da geleneksel müzik yazısının ses ve süre işaretleri bu türlerde kullanılan sesleri ve süreleri gösterme konusunda yetersiz kaldığından, bu yazıya yeni işaretlerin eklenmesi gerekmektedir. Benzeri gereksinimler öteki tüm alanlarda da duyulmakta ve özellikle anlatımla ilgili konularda çok ayrıntılı işaretlere, kurallara ve hatta açıklamalara gerek duyulmaktadır.

Bestecileri yeni tını arayışlarına cevap verebilecek yeni işaret müzik yazıları, kişisel anlamda yepyeni tınların da ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bir Örnek

Aaron Cassidy Amerikalı besteci. 1 Temmuz 1976 yılında Illinois de doğdu. Northwestern Üniversitesi Müzik Okulu’nda okudu. SUNNY de doktorasını yaptı. Müzik stiline bakıldığında, özellikle insan sesi için yazdığı eserlerde parametrik bir radikal yaklaşımı sergilediği görülmektedir. Müzik parametreleri arasında kırılma noktalarını bularak onları rastlamsal ve ton dışı kurallarla ön plana çıkarır. Cassidy 21.yy.da farklı tınlar arayan önemli isimlerin başında gelmektedir.

«I, purples, spat blood, laugh of beautiful lips» isimli insan sesi için yazdığı eser farklı tınlar ve müzik yazısındaki değişikliklerden dolayı önemli bir kaynağı oluşturmaktadır.

Sonuç

Aslında tüm bunlar bir belirlenmemişliğin dışı vurumudur.

Ses üretimini katı kurallar ve kalıpların dışında ele alan belirlenmemişlik, John Cage'in, müziği oluşturan bütün etkinliklerin tek bir doğal sürecin parçası olduğu görüşünden yola çıkar.

Cage' in amacı, dinleyiciyi kulaklarını süzgeç gibi değil huni gibi kullanmaya özendirmek ve kompozitörün seçtiği seslerle yetinmeyip bulundukları ortamda ses adına ne varsa algılamalarını sağlamaktır. Buna ulaşmak için de, yorumcu sayısını ve çalgı türlerini önceden belirlememeyi, seslerin ve bölümlerin uzunluğunu saptamamayı, uyulması zorunlu nota yazımından kaçınmayı, bölüm sırasında raslamsallığı korumayı denedi.

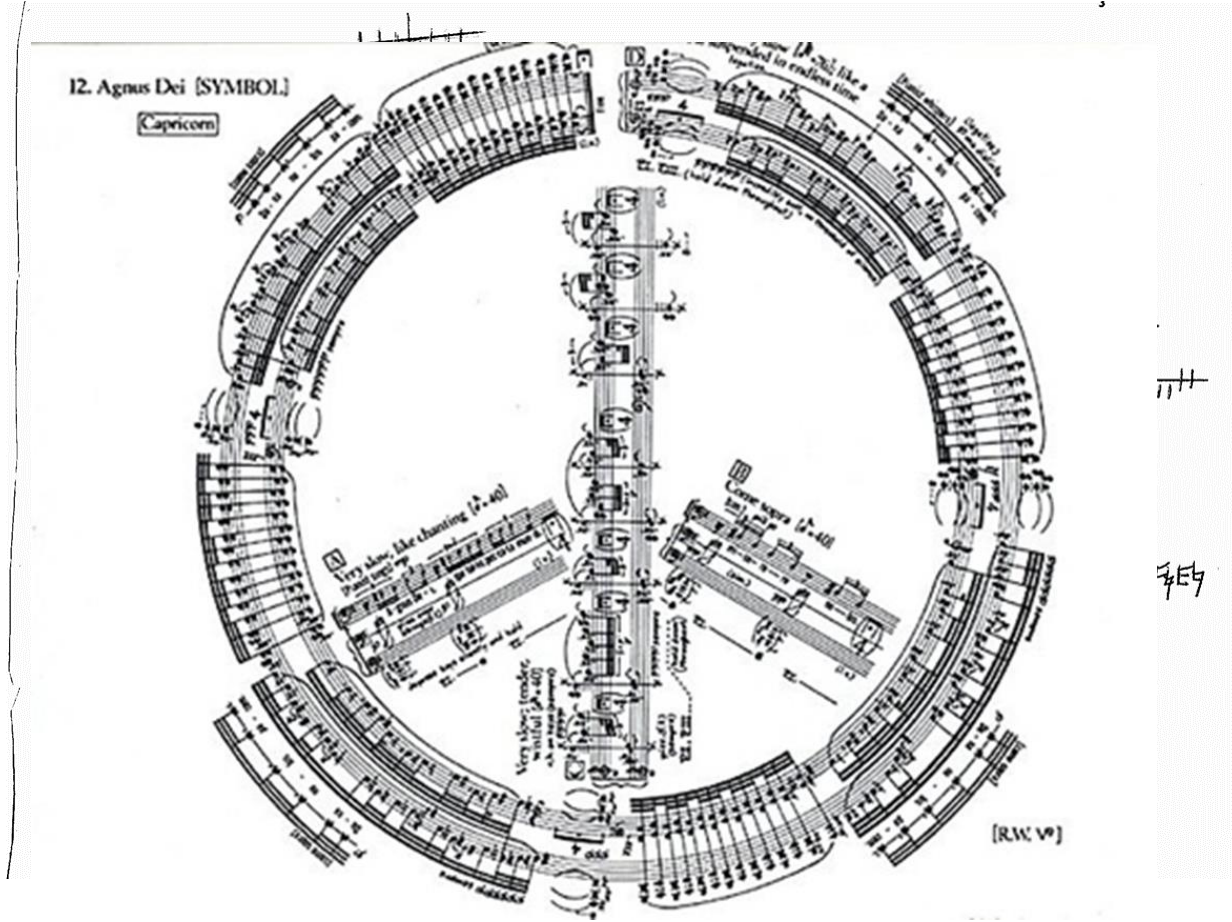
Belki de atonalite ile iç içe geçmiş olan belirlenmemişlik, yeni dünya insanının bilinmeyi keşfetmeye, ona ulaşmak için verdiği mücadelenin seslere olan bir yansımasıdır.

20.yy.Çağdaş Müzik Yazılarından Örnekler



Isthmus of Sound: Eugene

[illegible]



KAYNAKÇA

ALANER, A. Bülent: *"Tarihsel Süreçte Müzik"*, Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 1179, ESKİŞEHİR, 2000

BOTTOMORE, Tom: *"Marksist Düşünce Sözlüğü"*, Türkçe çeviriyi derleyen: Mete Tunçay, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993 s. 621.

CASSIDY, Aaron: *"I, purples, spat blood, laugh of beautiful lips"*, New York, 2006

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki: *"Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü"*, 3. Basım, Sosyal Basımlar, İstanbul 1995, s. 714.

YÖRE, Seyit: *"Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri Ve Başlıca Besteciler"*, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 3, 2011, Sayfa 1-20

“GELENEKTEN DİĞİTAL’E BİR ÇALGI: HORLATMA KAVALI”

Öğr. Gör. A. Serdar KASTELLİ

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

ahmet.serdar.kastelli@ege.edu.tr

ÖZET

Günümüzde unutulmaya yüz tutmuş olan horlatma kavalı, tınısı çok eskilere dayanan bir çalgıdır. Üfleme tarzı nedeni ile birçok nefesli çalgıdan ayrı bir tınıya sahip olan bu kaval türü, genellikle Tokat ve Bolu çevresinde kullanılır. Bu çalgı adını horlama sesine benzerliğinden almıştır (Yansıma veya yansıma ses, doğadaki seslerin bir nesne, olay veya durum ile bağdaştırılmasına denir). Nefes eşiğinin altında bulunan küçük pencereye, alt dudağın belirli bir bölümünün teması ile oluşan ses horlama sesine yakın bir tını çıkarır. Eğer dudak pencereye değmezse kavalan yalın bir tını çıkar. Bu yalın tını geleneksel icrada kullanılmaz.

Tını itibarıyla birçok çalgıdan ayrılan horlatma kavalı, geleneksel icrası bir oktav içinde seyretmesine rağmen aslında üç oktav registere sahiptir fakat geleneksel icrada kullanılmamaktadır. Tokat’ın Niksar ilçesinde kaval yapım çalışmalarını sürdüren ve aynı zamanda UNESCO tarafından kabul edilen “somut olamayan kültürel miras” listesinde yer alan Yaşar GÜÇ ustanın yaptığı horlatma kavalı, Cubase 5 programında, perdeler tek tek bilgisayar ortamında yüksek kalitede, stüdyoda kaydedildi. Daha sonra midi bağlantısı ile bu sample’lar midi kanalına yönlendirilerek elektrik üflemleri controller ile seslendirilir hale getirildi. Bildirinin eksenini oluşturan unsurlar; horlatma kavalını yapısal olarak incelemek, bu kavalda icra edilebilen farklı tınların sesletimlerine yer vermek aynı zamanda interaktif olarak horlatmalı kavalın seslerini bilgisayar ortamında sample’larını yaratarak digital üflemleri Akai ewi 4000s (Elektrik Wind Instrument) çalgısı ile bu karşılaştırma için hazırlanan bir çalışma içinde seslendirmektir.

Anahtar Kelimeler: Horlatma kavalı, Tokat kavalı, Akai Ewi 4000s,

" AN INSTRUMENT DIGITAL TRADITION : NOISE THE FLUTE

ABSTRACT

Today, that has kept oblivion horlat the flute, an instrument timbre is based on very old. This type of pipe that has a separate sound from many woodwind due to blowing style, often used around Tokat and Bolu. This instrument has the similar name to the snoring sound (reflection or reflection sound, the sound of an object in nature, are called to be associated with the event or condition). Breathing small window located under the threshold, the lower lip brings a timbre close to the sound of snoring sounds of the theme of a particular section. If the pipe does not touch the lips out a simple tune window. This simple tunes used in traditional performance.

As many instrument sounds from the flute horlat separated, although watching a traditional performance in octaves but actually has three octave registers are used in traditional performance. Continuing pipe construction work in Tokat Niks district and also adopted by UNESCO "tangible non-cultural heritage" in the list Yasar power of his master horlat the flute, the Cubase 5 software, curtains of high-quality single computer, was recorded in the studio. Then, the samples that were made sturdy connection with sturdy directed channel are performed

with the electric blown controller. Elements of the axis of the Declaration; examine horlat the flute as structural, that the shin in which can be exercised to place the pronunciation of different sounds at the same time as interactive horlat must pipe the audio to the computer blown digital creating the samples Akai EW the 4000s (Electric Wind Instrument) to voice in a study prepared for the comparison with instrument.

Keywords: noise the flute, flüte the Tokat, Akai Ewi 4000s

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin en eski çalgılarından olan nefesli çalgılar, hemen her toplumda önemli bir yere sahip olmuştur. Anadolu’da çok sevilen ve genellikle çobanların seslendirdiği kaval, icracısı için özel bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra iyi kaval çalan insanlar toplum içinde sevilip sayılmış ve önemli bir yer sahip olmuştur.

Dilli ve dilsiz kaval olarak ikiye ayrılan kaval çeşitlerinden horlatma kaval’ı dilli kaval gurubuna girer. Unutulmaya yüz tutmuş bu çalgı üfleme eşliğinde dil bulunmasından dolayı dilli kaval ismi verilir.

Halk arasında genellikle dilli kaval yerine, *dilli düdük*, *çoban düdüğü* adları da kullanılır. Bu isimlerin kullanışı yöreden yöreye değişiklik gösterir. *Dil* kelimesinin, kaval çalgısı için anlamını, Gazimihal şu şekilde açıklar: “*Türkçede gövdesi kamıştan düdüğe dilli düdük denilmesi eskidir. Bazı düdüklerin baş tarafının altında, ışıklık denilen bir pencerecik ve onun içinde düz meyilli yontulmuş bir bölüm bulunur. Düdük tepeden üflenince nefes, ışıklıktan geçerek, altındaki yontulmuş bölüme çarpar ve gövdeye iletilir*” (2001: 37).

Perde dizilimi açısından iki çeşit dilli kaval vardır.

- Diatonik perde dizilimli dilli kaval
- Kromatik perde dizilimli dilli kaval

Yapı bakımından ise;

- Dik uçlu, önden seslenişli dilli kaval
- Kesik uçlu, arkadan seslenişli dilli kaval

İcrâ bakımından ise;

- Yalın sesli dilli kaval
- Horlatmalı dilli kaval

Dilli kaval, Anadolu’da basit görülmüş ve gereken özen gösterilmemiştir. Gazimihal bu konu hakkında görüşlerini şu şekilde belirtir (Gazimihal, 2001: 36): “*Düdük kelimesi, tren düdüğü, fabrika düdüğü, polis düdüğü gibi yeni anlamlara kaymıştır. Düdük, ancak oyuncak çalgılar için kullanılır ve kaval adının dengi sayılmaz*” Basit yapısı olmasına karşın, basit bir çalgı değildir ve kompleks bir icrâ kabiliyeti gerektirir. İcrâ alanı o kadar geniştir ki hemen her tür müzik eserlerinde kullanılmaya müsait bir çalgıdır. Bu yüzden Barok müzik çalgılarından, dilli kaval’a yapısal olarak benzerlik gösteren blok flüt üzerine, birçok besteci tarafından bestelenmiş pek çok konçerto vardır. Birçok ülkede benzerleri değişik isimlerle bulunur. Halk arasında adı geçen düdük, tüm nefesli çalgıları içinde barındıran geleneksel bir terimdir. Bu yüzden nefesli çalgılar ile ilgili kaynaklarda araştırmacılar tarafından çalgıların çeşitleri yeterince incelenmemiştir ve kaynakların çoğunda çalgı resimleri yeterince yoktur. Bu nedenle dilli kaval, basit görülmüş yeteri kadar araştırılmamış ve sınıflandırma harici kalmıştır.

Ögel (1991: 451) dilli kaval için; “**Dilli düdük, tüytük** insan sesine çok benzer.

Bunun için uyumlu olarak şarkı söyleyenlere eşlik ederler. **Kargı Dūdūk** gibi dilli dūdūk de, kırsal bir çalgı olduklarından yavaş yavaş kullanımdan kalkmaktadır.(...)Azerbaycan'ın Türkiye'ye yakın bölgelerinde, Dilli kavala Tütek denir.” tanımına yer vermiştir.

Ögel (1991: 450), Kromatik perde dizilimli kaval için; “Türkmen dūdūkleri, ses dizgesi (perde dizilimi)larının çok daha kompleks olmalarıyla, diğerlerinden ayrılırlardı. Kromatik basamakları geniştir. Altı delikli bu Türkmen dūdūklerinin, üfledikçe ses dizgesi *genişlemektedir*” bilgisine yer vermiştir.

Horlatma Kavalı'nın Yapısı

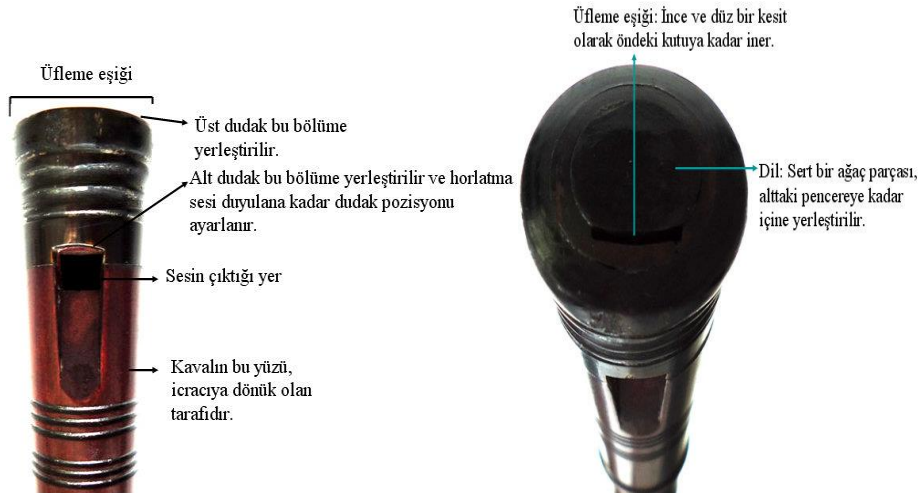
Kayısı, erik gibi meyve ağaçlarından veya şimşir, ceviz gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır. İç çapları, 14-18 mm. arasında boylarına göre değişir. Gövde uzunlukları 60- 90 cm. arasındadır. Ön tarafta yedi delik, arka yüzeyde bir delik bulunmaktadır. Kaval'ın en altında, akord yapmaya yardımcı rezonans delikleri bulunur. Bu tip kaval'lar, genellikle Tokat'ın Niksar ilçesinin, Erikbelen köyündeki ustalar tarafından imal edilir. “Bu kaval çeşidinin kullanıldığı ve üretildiği diğer bir il ise Bolu'dur....Bolu'nun ilçesi olan Kırbrışık, hem kaval'ın icrâ tekniği, hem de yapısal özellikleri açısından farklılıklar gösteren bir yerdir” (Yurtçu, 2006: 42).

Resim 1. Horlatma Kavalı

(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Yaşar Güç Yapımı, 1998)



Resim 2. Horlatma Kavalı'nın Yapısı



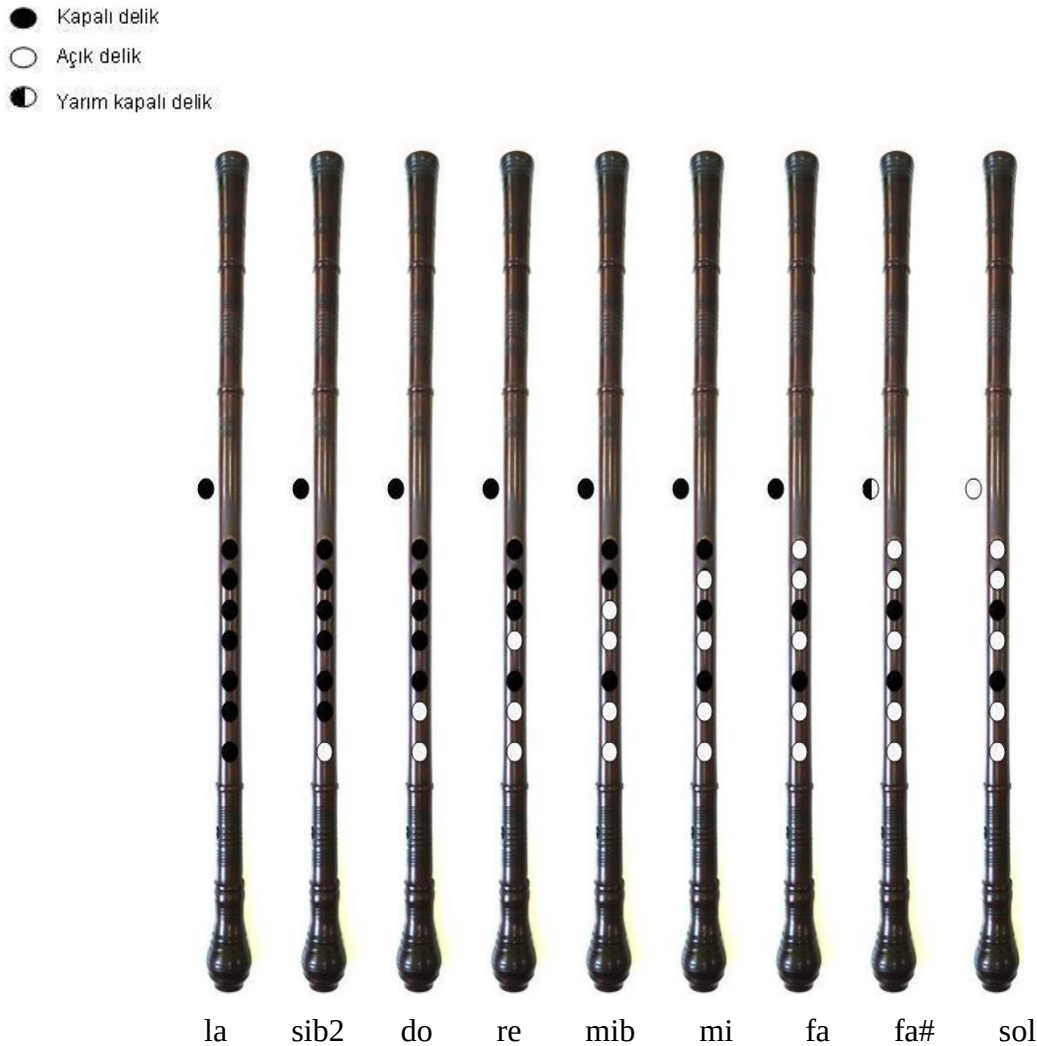
Horlatma kavalı'nda,, horlatma tekniğinin hâkim olduğu bir icrâ şekli ile göze

çarpmaktadır. Bu bağlamda, bu kavalın adına horlatma kavalı'da denir. Horlatma sesi; alt dudağın bir kısmı arkadaki ses çıkan pencerenin en üst bölümüne değdirililerek elde edilmektedir. Dil'den geçen hava, penceredeki dudakta titreşerek sekizli oktav sesin ve doğuşkanlarının duyulmasını sağlar. Yani ses Anadolu'daki söylenişle horluyor, sızlıyor gibi çıkar. Kaval'da, horlatma tekniğiyle icrâ edilen bölüm bir oktavdır. Bu yüzden bu çalgının ses dizgesi iki oktav olmakla birlikte sadece horlatma icrâ edildiği için bir oktav olarak kullanılmaktadır.

Bu horlatma tekniği, özellikle Tokat ve Bolu çevrelerine özgüdür. Tokat'ta uzun havalara bu kaval'la eşlik edilir. İnsan sesine çok yakın olduğu için vokalle yaptığı eşlikte uyum içindedir. Güçlü bir sese sahip olan bu kaval'da, ezginin ritim vurguları ön planda duyulmaktadır. Nefesi, ölçü başlarında hızlı vererek ezginin ritmi de belirginleşir. Bu kaval'da *la, si, do, do#, re, mi♭, mi, fa, fa#, sol* sesleri horlatma tonu ile icrâ edilmektedir. Bu nedenle genellikle 1. pozisyon kullanılır.

Horlatma kavalı'nın, Tokat ve çevresinde icrâ edilen pozisyonuna göre perde şeması ise şu şekildedir:

Resim 3. Horlatma Kavalı'nın Perde Şeması



Kendine has bir tınıya sahip bu kaval çeşidi yeterince bilinmemektedir. Anadolu’da bu çalgı bir oktav içinde seyreden ezgilerde icra edilir ve pozisyon olarak 1. Poz olarak adlandırılan icra pozisyonu kullanılır. Bunun yanı sıra altı parmak kapalı karar sesi baz alarak icra edilen

pozisyonda yani kromatik dizinin bütün sesleri seslendirilebilir. Bu sayede kaval daha zengin bir pozisyon anlayışıyla icra edilebilir. Horlatma sesini baz almadan yani yalın seslerle icra edilebilen bu kaval bu teknikle ses dizgesi iki buçuk oktava kadar çıkabilir.

Horlatma Kavalı'nda Geleneksel Ses Çıkarma Teknikleri

- Alt dudak arka taraftaki pencerenin üst bölümüne değdirilir. Bu sayede tını horluyor gibi çıkar.
- İcra sırasında nefes çevirme tekniği ile sürekli ses elde edilir.
- Zaman zaman gırtlaktan verilen ses yardımıyla pedal ses ezgiye eşlik eder.
- Uzun üflemlerde tını vibrasyonlu duyulur ve trillerle (#) desteklenir.
-

Horlatma Kavalı'nda Alternatif Ses Çıkarma Teknikleri

- Arkada bulunan pencereye dudak değdirilmeden icra edilebilir. Bu üfleme ile kavalın ses dizgesi iki buçuk oktava ulaşabilir. Kavalın yalın bir ses elde edilir.
- Farklı karar seslerinden seslendirilerek dilli düdük, dilsiz kaval, ney ve yan flüt seslenimli tınlar elde edilebilir.
- Zayıf ve hızlı üfleme ile değişik tınlar elde edilebilir. Bu sayede kaval japon çalgısı shakuachi tınısına benzer.
- Yan tutularak nefesin bir bölümünün dışarı kaçması ile oluşan tını kullanılabilir.

Dilsiz kaval icrâ eden sanatçı, bu kaval'ı da aynı ölçüde seslendirebilir. Nitekim fazla bilinmeyen bu çalgıda, dikkat çekici sesleri elde etmek dilsiz kaval'a göre çok daha mümkündür. Zengin perde yapısı ile hemen her müzik türünde kullanılmaya müsait bir çalgıdır. Düz üfleme ile yalın bir tını eldelir. Yalın tını ile yana doğru üflerse nefes sesiyle karışır değişik bir tını, hızlı ve zayıf nefes darpları ile efektif sesler elde edilebilir. Bu örneklerin verildiği bir video kaydı aşağıdaki adresten izlenebilir.

Şekil 1. Horlatma Kavalı'nın İcrası

İcracı: Serdar Kastelli (29/06/2015)

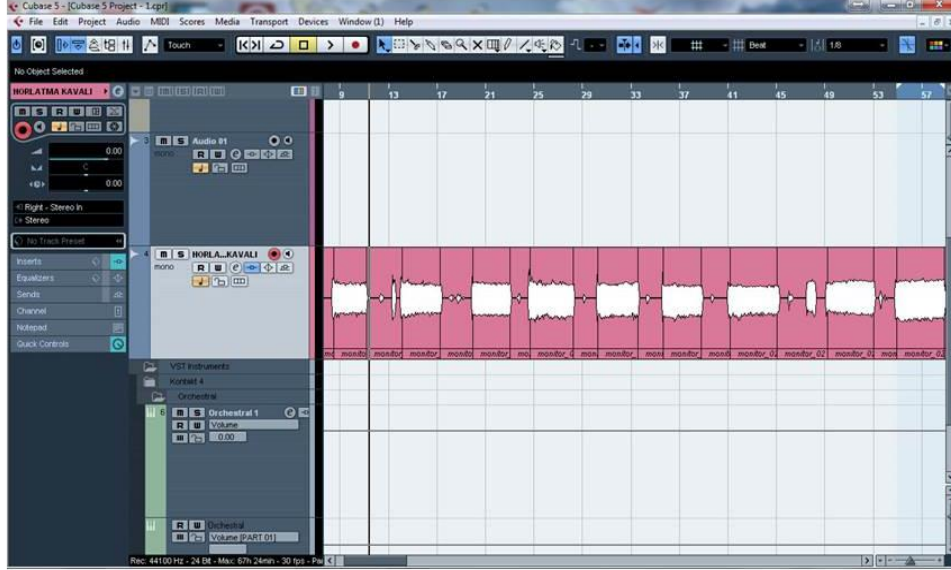
(Android telefondan barkod okuyucu indirip aşağıdaki karekodu okutarak direk adresten izlenebilir.)



<https://youtu.be/Uv4NBWir8no>

HORLATMA KAVALININ DİĞİTAL ORTAMA AKTARILMASI

- Kavalın perdelerini tek tek nasıl duyulması isteniyorsa ses kayıt programında seslendirildi.



- Edit işlemi yapılan sesler Kontakt 4 arayüz programında kullanılan nota yerlerine yerleştirildi.



Tascam ses kartı üzerinden, midi bağlantısı yaptığımız elektrik üflemleri enstrümanı olan AKAI Ewi 4000s isimli çalgı ile hazırladığımız bu sesler seslendirildi.



SONUÇ

Anadolu'da unutulmaya yüz tutmuş bu çalgı icracıları tarafından yeterince bilinmemektedir. Değişik üfleme tarzlarına sahip ve gelişmeye uygun olan bu çalgı konservatuarlarda dilsiz kaval dersi dahilinde muhakkak gösterilmesi ve repertuara konulması gerekmektedir. Geleneksel olarak 1. pozisyondan icra edilen horlatma kavalı yalın sesle icrasının da mümkün olduğundan bahsetmiştik. Dilsiz kaval pozisyonunda kullanılabilen horlatma kavalı bu sayede ses dizgesi genişlemektedir. Ayrıca yukarıda açıkladığımız alternatif üfleme teknikleri sayesinde çalgıdan farklı tınılarda duyulmaktadır.

Horlatma kavalının tınılarının digital ortama aktarılması ile midi bağlantılı arayüzlerle bilgisayarda ve sahnede kullanma imkanı doğmuştur. Bizim yaptığımız sampling çalışması henüz denemelerine devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Gazimihal, Mahmut R. (2001). *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)* (2.baskı). Ankara: Hilmi Usta Matbaası.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (2. baskı). cilt 8, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (2. baskı) cilt 9, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Yurtçu, C. (2006). *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

**“ORTA ANADOLU ABDAL MÜZİĞİNDE TINI VE ABDAL TINISININ İCADI:
BAĞLAMA ÖRNEK OLAYI”**

Öğr. Gör. Barış GÜRKAN

Gazi Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü

baris.gurkan@hotmail.com

ÖZET

Türkiye yaklaşık bir asırdır politik, teknolojik, ekonomik ve demografik değişimlerin yanı sıra –ve onlarla ilişkili olarak- müzik alanında da önemli değişimler yaşadı. Türkiye’nin bir ulus devlet olarak inşa edilmesi bu değişimlerdeki ilk belirleyici etkiydi. Bu süreçte -modernist ilkelerle- ülke çapında Türk halk müziği ve bu müzikteki tavırlar tanımlandı; icra bağlamından, bağlamanın perdelerine kadar Türk halk müziğinin pek çok yönü yeniden yorumlandı. Türkiye’de postmodern dönüşümlerin yaşanmasıyla başlayan süreç diğer önemli belirleyici etkiyi temsil eder. Bu süreçte güçlenen müzik endüstrisi ve çoklu medya anlayışının varlığı tüm ana akım müziklerle birlikte yerel müzik pratiklerini de etkisi altına aldı. Profesyonel müzisyen bir etnisite olarak Orta Anadolu Abdalları Türkiye’nin geri kalanıyla birlikte -ve hatta biraz daha fazla- müzikteki söz konusu değişimleri yaşadı. Bu süreçlerle ilişkili olarak Abdal müziğindeki enstrümanlar, ses ve enstrüman icrasındaki teknikler ve icra bağlamı vb gibi bileşenlerdeki değişimler Abdal müziğinin günümüzdeki tınısını / ‘sound’unu belirledi. Bu çalışma Abdal müziği kimlik işaretleyicisi olarak karşımıza çıkan tınının inşasını “geleneğin icadı” kavramıyla, bağlama örnek olayı üzerinde analiz etmeyi amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Orta Anadolu Abdalları, Abdal Tınısı, Geleneğin İcadı

***TIMBRE IN CENTRAL ANATOLIAN ABDAL MUSIC AND THE INVENTION
OF ABDAL TIMBRE: THE CASE OF BAĞLAMA***

ABSTRACT

Turkey has also experienced changes on musical space, along -and related- with political, technological and demographic changes in approximately last one century. To building process the new Turkey as a nation state was the first determinant on the changes. Within that period, -in conformity with modernist principles- throughout the country, Turkish folk music has been determined and the many aspects of the Turkish folk music have been reinterpreted by government from performance context to pitches of bağlama. The period which started by the postmodern transformations in Turkey was the other significant determinant. In this period, to strengthening of music industry and decentralized media has influenced local musical practises along with the all mainstream musics in Turkey. Central Anatolian Abdals, as a professional musician ethnicity, have experienced a bit more the changes in musical space then the rest of the Turkish people. In relation to these periods, changes in some components such as instruments, styles in vocal - instrumental performances and performance contexts etc. have created the sound / timbre in Abdal music nowadays. This study aims to analyze the building process of the timbre as a identity marker of Abdal music by the concept of “invention of tradition” on the case of bağlama.

Keywords: Central Anatolian Abdals, Abdal Timbre, Invention of Tradition

GİRİŞ

Bu çalışma, Abdal müziği kimlik işaretleyicisi olarak karşımıza çıkan tınının inşasını “geleneğin icadı” kavramı bağlamında, bağlama örnek olayı üzerinden analiz etmeyi amaçlar. Bununla birlikte çalışmanın bir diğer amacı da, geleneğin icadı kavramının yeniden kavramlaştırılması sürecine bir katkıda bulunmaktır. Bu amaçla öncelikle yazının teorik çerçevesini oluşturan gelenek ve geleneğin icadı kavramına ilişkin bir değerlendirme yapılacaktır, ardından Abdal müziği ile ifade edilen müziğin sınırları çizilerek, Abdal müziğinde bağlamanın ve tınının inşası teorik çerçevede sunulan analitik araçlar olan kavramlar bağlamında tartışılacaktır.

GELENEK

Toplum bilimler kavramları arasında kullanıldığı perspektif ve değerlendirildiği teorik zemine göre anlamında, kapsamında ve etkisinde büyük değişiklik sergileyen kavramlardan biri de gelenektir. Gelenek kavramının yaygın bilinen anlamları ve kullanımlarında öne çıkan bazı vurgular yaklaşımın perspektifini temsil eder. Söz konusu perspektifleri üç ana grupta toplayabiliriz. Geleneği temel referans alan ve gelenek konusunda tutucu olan gelenekçi (traditionalist) perspektif; geleneğin modern dünyada reddedilmesi temelinden hareketle gelenekçilere karşı konumlanan modernist perspektif; son olarak geleneğe olumlu veya olumsuz bir değer atfetmeyen, nötr bir duruşu temsil eden bir perspektif söz konusudur.

Tüm yaklaşımlar tarafından kabul görecektir şekilde geleneğin tanımında rol oynayacak en temel özellik, geleneğin “elden ele aktarılma” özelliğidir. Edward Shils’in “geçmişten günümüze intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şey” (Shils, 2003: 110) olarak yaptığı gelenek tanımı, belki de tüm yaklaşımların reddetmeyeceği en kısa, basit ve işlevsel tanımdır diyebiliriz. Gelenek kelimesinin farklı dillerdeki etimolojisinde de gözlemleyebileceğimiz elden ele aktarılma ve intikal süreci, özellikle gelenekçi yaklaşım tarafından kendi fikrî temellerine dayanak olarak sıkça öne sürülür. Gelenek kelimesi Türkçede “gel” fiiline “AnAk” sonekinin eklenmesiyle türetilmiştir (<http://www.etimolojiturkce.com/kelime/gelenek>). Önceki kuşaklardan “gelmek”, geleneğin mekanizmasının temel bileşenlerindendir. Geleneğin Arapçadaki karşılığı olan *an’ane*, hadis literatüründe “filancadan nakledilen” ifadesinin karşılığı olan *‘an fulânin* kavramından türemiştir. Uzun ravi zinciriyle aktarılmış hadislerle de an’aneli hadisler denir. Buradaki vurgu da ‘önceki nesillerden aktarım’ üzerinedir (Armağan, 2012: 73-74). Kelimenin İngilizcesi olan *tradition*, yine Türkçe ve Arapça’daki kökenleriyle aynı anlamdaki ifadeleri barındıracak şekilde, Latince de intikal, teslim, bilginin kuşaktan kuşağa devredilmesi, bir doktrinin devredilmesi anlamına gelen *tradere* kelimesinden türemiştir (Williams, 1985: 318-319).

Gelenek kavramının etimolojisinden de anlayabileceğimiz gibi, temelde bir intikal söz konusudur. Ancak aktarılan şeyin ne olduğu, ne tür bir bileşim olduğu, bir nesne mi yoksa kültürel bir yapı mı olduğu, ne zaman ortaya çıktığı, neye göre kabul edildiği yönünde bir vurgu söz konusu değildir. Buraya kadar hemfikir olan farklı perspektiflerin birbirlerinden ayrışmaları, geleneğin tanımına bu noktadan itibaren kendi perspektiflerinden ilave ettikleri ifadeler ve ilkeler ışığında gerçekleşir. Bu ifadeler ve ilkeler var oluş, meşruiyet, otantisite, rasyonalite gibi referans noktaları etrafında şekillenir ve yukarıda bahsedilen farklı perspektiflerin ortaya çıkmasına neden olur.

Gelenekçi yaklaşım, en kısa ifadeyle geleneği metafizik çerçevede ele alan ve gelenekle din arasında iki boyutlu (din olarak gelenek- gelenek kapsamında din) ilişki kuran yaklaşımdır. Bu görüşün öncüleri René Guénon ve takipçileri Seyyid Hüseyin Nasr, Ananda L. Coomaraswamy ve Frithjof Schuon’dur. Din ve gelenek arasında kurulan ilişki pek çok çalışmada Nasr’ın şu ifadelerinden alıntılanarak verilir: “en evrensel anlamda, insanı İlâhi olana bağlayan ilkeleri, yani dini içerdiği düşünülebilir, öte yandan ve başka bir açıdan din, esas

anlamıyla Gök'ten indirilen ve insanı Kaynağına bağlayan ilkeler olarak düşünülebilir. Bu durumda gelenek daha sınırlı bir anlamda bu ilkelerin uygulanması şeklinde görülebilir... Gelenek, çekip çıkartılamaz bir biçimde dine ve vahye, kutsallığa, ortodoksi kavramına, otoriteye, sürekliliğe ve zahirî ve batinî hakikatin düzenli bir biçimde aktarılmasına bağlıdır. Gelenek, Batı düşüncesindeki sophia perennis, Hindulardaki sanatana darma ve Müslümanlardaki hikmet-i halide, yani ebedi bilgelik kavramlarıyla çok yakından ilişkilidir” (akt. Vural, 2003: 163). Guénon, Nasr ve Schuon'un ifadelerinden yola çıkılırsa, gelenekçi perspektifin gözünden gelenek hakikat ve kutsallık şuuru, otorite, hiyerarşi, saygı, benzeri şeylerin modern öncesi süreçte sağlayıcısı olarak görülür. Geleneği meşruiyetin kaynağı olarak kabul ederler; geleneğin ana özellikleri arasında istikrar, süreklilik ve aktarma gelir (Vural, 2003: 164). Din ile gelenek arasındaki ilişkinin iki boyutundan biri olarak değerlendirebileceğimiz ‘din olarak gelenek’ kapsamına, Fithjof Schuon'un şu ifadeleri dahil edilebilir: “...bir din doğuşunda, ilk andan itibaren insanları Allah’a bağlar, fakat ona gelenek adı verilemez. Dinin ilk tabilerinin üzerinden iki ya da üç nesil geçince din bir gelenek halini alır” (akt. Karadeniz, 2007: 33). Yani Schuon’a göre gelenek dinden türer ve din gelenek için bir cevherdir. Başlangıçta kor haldeki cevherin soğuyup sertleştiği çerçeve ise gelenektir. (Vural, 2003: 168). Bir başka ifade ile Schuon kronolojik olarak geleneği dinden sonraya koyar. Hatta buradaki ifadeye göre gelenek dinden doğar. Din ile gelenek arasındaki ilişkiyi diğer boyutuyla ele alan görüş Fransız düşünür Maurras'a aittir: Maurras dini gelenek kapsamında görür ve toplumu birbirine bağlayan bir tutkal işleyişiyle, geleneği ve düzeni koruma görevini de üstlenmiş bir olgu olarak tanımlar. Türkiye’de bu görüşü destekleyen Peyami Safa ve Hamdi Tanpınar da dini geleneğin içindeki öğelerden biri olarak kabul ederler (Karadeniz, 2007: 34-35).

Modernist perspektif, geleneği modernizm bağlamında yorumlar. Buradan hareketle bu perspektiften gelenek, eleştirel bir yaklaşımla ele alınarak, cehaletle, hoşgörüsüzlükle, dogmayla, hurafeye ilişkilendirilir. Modernist anlayışın gelenek karşısındaki tutumunun bu şekilde olmasında modern toplum bilimlerin greko-romen ve aydınlanma düşüncesinden aldığı köklerin etkisi açıktır. Bu kökler, geleneğin karşısına konumlanırken, temel referans olarak gelenekteki gibi otoriteyi ve metafizik ilintili geçmişten geleni almaz; temel referans noktası akıldır ve insandır. Gelenekselin karşısında kendini konumlandırıran modern düşüncenin bu tavrı, gelenekçi perspektiften eleştirilir: modern zihniyetin hakikati değil beşerî medeniyeti esas alması, gelenekçi perspektiften batıl ve yanlış öncüllerin dayanak olarak kabul edildiği şeklinde yorumlanır. Ancak bu durum modernist tutumun gelenek kavramıyla hiçbir noktada ilişkileneceği anlamına gelmez. Eğer herhangi bir geleneğin temel referansının akıl olduğu yönünde bir ortaya çıkış inancı söz konusu ise bu gelenek modern perspektiften reddedilmez. Bu gerçeklik araştırmacıları şu ayrımı yapmaya iter: Gelenekler değerler sistemi olarak kabul edilenler ve sosyal bir olgu olarak kabul edilenler şeklinde ikiye ayrılır (Vural, 2003: 162). Gelenekçi perspektifin her iki gelenek türünü de benimsediği söylenebilir. Çünkü gelenek ve din arasındaki kuvvetli ilişkiden hareketle, hayatın tüm yönlerinde varlığını ve yönetim gücünü onayladıkları dinin ve dini kuralların etkisi zaten gelenekle bir görülür. Ancak Rönesans ve aydınlanma düşüncesinden beri, dinin hayatın tüm alanlarından çıkarıldığı seküler bir süreci de temsil eden modern dünyada sosyal yaşamın belirleyicisi artık din değildir. Dolayısıyla modernist perspektifin reddetmediği gelenekler, metafizik bir çerçevede değerlendirilemez.

Geleneğe karşı nötr bir tutum sergileyen perspektif ise geleneğe olumlu veya olumsuz yönde bir değer atfetmez. Bununla birlikte geleneği modernliğin karşısında konumlandırıran yukarıdaki yaklaşımlar da nötr yaklaşımla birlikte bu noktada iki kola ayrılırlar. İlki, geleneği özcü (essentialist) bir yaklaşımla ele alır ve dolaylı olarak modern ve geleneği zorunlu şekilde ikili-karşıtlık olarak (binary opposition) içinde kavramlaştırır. Bu tutum karşısında konumlanan diğer yaklaşım ise, gelenek ve modernin sınırları keskin hatlarla belirlenmiş ve birbirlerini kesin

olarak dışlayan tutumlarına vurgu yapan özcü yaklaşımın, tam olarak geleneksel ve modern olarak tanımlanamayan ya da her ikisini de barındıran olguları kapsam dışında bıraktığını söyler. (Gençoğlu Onbaşı, 2003: 85). Diğer bir ifadeyle özcü yaklaşım karşısında bir tavra sahip olan nötr perspektif, gelenek ve modernlik ikiliği söz konusu olduğunda çoğulcu ve geçirgen bir tutuma sahiptir. Hem modernin hem de geleneğin kimlik kazanma sürecinde birbirlerinin karşısına konumlandığını, ancak bunun keskin bir ayrım olmadığını, modernde geleneğin olmadığı gibi bir iddianın gerçekçi olmadığını savunur. Williams modern kelimesinin alt anlamlarını sıralarken, modernin geleneğin ıslah edilmiş şekli olduğuna değinir (akt. Armağan, 2012: 15).

Geleneğin Tözselliği ve İcat Edilebilirliği

Konuyu geleneğin icadı kavramı bağlamında ele alacağımızdan gelenek kavramının ortaya çıkışına ve var oluşuna ilişkin farklı perspektifleri temsil eden iki vurgudan bahsetmek gerekir. Bunların ilki çeşitli nedenlerle geleneklerin tözsel olduğu inanışıdır. Diğer ise gelenekleri bazı amaçlar doğrultusunda icat edilen olgular olarak değerlendiren inanıştır.

Geleneğin tözsel olduğuna inanan yaklaşım, yukarıda daha ayrıntılı bahsedilen ve geleneği metafizik çerçevede değerlendiren gelenekçi perspektiftir. Gelenek ve din arasındaki kuvvetli bağa vurgu yapan bu yaklaşım, geleneği hakikate giden yolun bir parçası olarak kabul eder ve gelenek bu gerekçeyle insanüstüdür. Dolayısıyla geleneğin ortaya çıkması insan marifetiyle ilişkilendirilemez. Bu inanın aksi ise, geleneğin icat edilebilirliğine inanan yaklaşımın mekanizmasını açıklar. Yani insanı ve aklı merkeze alan, geleneği ise insanı yok saydığı için reddeden perspektife göre gelenek icat edilen, başlangıcı insan aklı ve değerlendirmesine dayanan bir olgudur. Geleneğin, modernizmin bir ürünü olan milliyetçilik ve ulus devletlerin inşasında önemli bir rol aldığı düşüncesinden hareketle geleneği icat edilen bir olgu olarak kabul eden Hobsbawm'ın *Geleneğin İcadı* isimli kitabı, "icat edilmiş gelenek" fikri için en önemli kaynaktır.

İcat edilmiş geleneklerin belirgin şekilde ortaya çıktığı dönemi Birinci Dünya Savaşı'ndan otuz-kırk yıl öncesi olarak veren Hobsbawm (Hobsbawm, 2006b: 305) icat edilmiş geleneği şu cümlelerle tanımlar: "İcat edilmiş gelenek', alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarla yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıttırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çabası bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir." İcat edilen gelenekler "...kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde –belki de birkaç yılda- ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş 'gelenekleri' de kapsar" (Hobsbawm, 2006a: 2) "Gelenekler icat etmek, burada varsayıldığı üzere, geçmişe referansla (bunu tekrarı dayatarak yapsa bile) belirginlik kazanan, özünde bir formelleştirme ve rutinleştirme sürecidir." (Hobsbawm, 2006a: 5)

Geleneğin icadının mekanizması şu şekildedir: kültüre ait eski malzemeler yeni amaçlara yönelik olarak yeni türde icat edilmiş gelenekler oluşturulurken kullanılır ve hemen her toplumun bu tür malzemelerden oluşan büyük bir stoku vardır. Kimi zamanlarda oluşturulacak yeni gelenekler eskilere eklenmesi yoluyla oluşturulabilir, kimi durumlarda ise "resmi ritüel, sembolizm ve ahlaki nasihatın zengin ambarından ödünç alınarak düzenlenebilir". (Hobsbawm, 2006a: 7)

Hobsbawm, icat edilmiş gelenekleri birbiriyle örtüşen 3 tipe ayırır:

"a) toplumsal birlik-beraberliği ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler,

b) kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler,

c) ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının ve davranış teamüllerinin aşılma aktarılması olan gelenekler.”

Hobsbawm bu sınıflandırmada “b” ve “c” maddeleri kapsamına giren geleneklerin bilerek tasarlandıklarını ve “a” maddesinde belirtilenlere nazaran daha az yaygınlığa sahip olduğunu söyler (Hobsbawm, 2006a: 12).

Geleneğin icadı konusuna Hobsbawm Marksist kökenli bir açıklama getirirken, Karadeniz geleneklerin kurgulanmasıyla ilgili muhafazakar perspektiften bir açıklama sunar: Modernitenin, kendini inşa ameliyesini gelenek üzerinden gerçekleştirmeye çalıştığı ve kendini ‘geleneksel olmayan’ olarak sunduğunu söyler. Yukarıda Williams’ın modernin, “geleneğin ıslah edilmiş şekli” olduğu yönündeki tanımını da hatırlatır. Karadeniz’e göre “...aslında gelenek, varlığını modernin içerisinde başka bir formda devam ettirmektedir. Daha da manidar olanı, muhafazakârların, geleneği ‘geriye dönük’ bir inşa sürecine tabi tutup bir ‘kurgulama’ ameliyesine girişmeleridir. Bu haliyle, kurgulanmış, inşa edilmiş, ‘bugün’de kullanmak üzere ‘geçmiş’ten devşirerek elde edilmiş gelenek de, kelimenin tam manasıyla ‘modern’ bir ameliyedir. Böylece her halükarda gelenekçi, anakronik kalmak ve gelenek de modern olmak durumundadır” (Karadeniz, 2007: 36-37). Aslında Hobsbawm ve Karadeniz, önceki malzemenin kurgulanması, yeniden icat edilmesi konusunda hem fikir gibidirler. Ancak yazarın kurgulanmış gelenek dediği şeyin içinde gelenekçi perspektiften bir ideoloji elbette ki var. Hobsbawm’ın açıklamasında ise Marksist perspektiften “egemenliğin ideolojisi” dikkat çeker. İki ifade arasındaki temel fark şu şekilde özetlenebilir: Hobsbawm icat edilmiş olsa da direkt olarak “gelenek” ifadesini kullanırken, gelenekçi bir söylemle Karadeniz “kurgulanmış gelenek” diyerek inotantik bir yargıyı alt metinde sunar.

Süreklilik ve Tarihsel Derinlik

Gelenek kavramının yaygın kullanımında yukarıda bahsettiğimiz birbirine zıt iki vurguya sahip perspektiflerin ortak olarak benimsedikleri birkaç özellikten birisi gelenek kavramının sürekliliğidir. Yukarıda gelenek kelimesinin etimolojisinden bahsettiğimiz paragrafta, intikal ve gelenek arasındaki –tüm perspektiflerin kabul ettiği- kuvvetli ilişkiye değinmiştik.

Var oluş ve ortaya çıkış bağlamında geleneğin tözselliğine inanan perspektif açısından geleneğin sürekliliği önemlidir, çünkü sürdürülen şey, insan üstü bir kökenden gelen ve bir bakıma insan oğlunun var olma nedeni olan değerler kümesidir. Bir başka ifadeyle süreklilik mekanizmanın özünü teşkil eder. Bununla birlikte tözsel olduğu düşünülen geleneğin tarihsel derinliği olduğu inancı da süreklilik kadar aşıkardır. Geleneğin bir tarihsel derinliği olduğu yönündeki inanış Fithjof Schuon’un yukarıda bahsedilen ifadesinde de kendini gösterdiği şekilde yeni kuşaklara ihtiyaç duyar. Edward Shils, bu konuda şunları söyler: “açıktır ki, tasavvurunun arkasından hemen terk edilen, mucidi ya da savunucusu takdim ettiğinde veya onu cisimleştirdiğinde hiçbir alıcı bulamayan inanç gelenek değildir. Eğer bir inanç veya pratik ‘moda oluyor,’ fakat kısa bir süre hayatta kalabiliyorsa, bir geleneğe dönüşmeyi başaramaz; çekirdeğinde, gelenekselliğin kalbinde bulunan taraftarından alıcısına intikal ettirilemez tarzları taşıyor olsa bile başaramaz. Bir gelenek halini alabilmesi için en az üç kuşak – bunların uzun veya kısa olmasının önemi bulunmaksızın – sürmesi gerekir” (Shils, 2003: 1113) Ayrıca Karadeniz Fransız muhafazakar yazarlardan Bonald ve Maistre’in de 3 kuşak aktarılması yönündeki görüşü desteklediğini söyler (Karadeniz, 2007: 34).

Geleneğin icat edildiğine inanan perspektif için de gelenek sürekli ve tarihsel bir derinliğe gönderme yapar. Hobsbawm “...mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen

kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler” der (Hobsbawm, 2006a: 2). Ancak Hobsbawm'ın şu cümlelerinde, icat edilmiş geleneklerin diğer perspektife göre farklarından biri gizlidir: “... 'icat edilmiş' geleneklerin özgüllüğü, bu sürekliliği büyük ölçüde yapay ve uydurma olmasında yatar” (Hobsbawm, 2006a: 3). Dolayısıyla yukarıda Karadeniz'in “kurgulanmış gelenek” ifadesiyle inotantikliğine vurgu yaptığı özelliği, Hobsbawm tarafından özgüllük ifadesiyle bir değer olarak karşımıza çıkar.

Hobsbawm süreklilik bağlamında gelenekten farklı gördüğü iki kavramı görenek ve rutin (temayül) olarak verir. Görenekler, belli bir noktaya kadar, değişime ve yeniliğe engel olmazlar; fakat yine de değişimin önceki göreneklerle uyumlu olması ve hatta özdeş görünmesi gerekliliği, gelişim sürecine önemli sınırlamalar getirir. Ancak tüm geleneklerin amacı ve özelliği, değişmezliktir. (Hobsbawm, 2006a: 3) Hobsbawm gelenek görenek ayırımına şu örneği verir: “Görenek', yargıçların yaptığı bir şey iken; 'gelenek' (bu kerte, icat edilmiş gelenek) peruk, cüppe ve diğer takım taklavat ve yargıçların asıl eylemini sarmalayan ritüelleştirilmiş pratiklerdir” (Hobsbawm, 2006a: 4). Rutin ve gelenek arasındaki farktan bahsederken, temayül ya da rutin ağlarının icat edilmiş gelenekler olmadığını söyler, çünkü O'na göre işlevleri ve dolayısıyla meşrulukları, ideolojik olmaktan ziyade tekniktir. Bu şekildeki temayül ya da rutin ağları, basitçe tanımlanabilen pratik işlemleri yürütmek amacıyla tasarlanmışlardır ve pratik ihtiyaçlar değiştikçe bu temayül ve rutinler de kolayca değiştirilebilirler veya bütünüyle vazgeçilebilir. Örnek olarak ata binerken takılan bağlık veya motosiklet kullananların taktığı kask pratik amaçları karşılamaya yarayan rutinlerdir, ancak ata binen kişinin taktığı başlıkla birlikte kırmızı ceket giymesi ise gelenek bir gelenektir ve pratik bir işlevden öte bir anlama sahiptir (Hobsbawm, 2006a: 4).

Süreklilik için geleneğin yaşayan bir olgu olması, yaşaması için de aktarılması gerekir. Geleneğin aktarımı ve yaşaması süreklilik sergileyen geleneğin belirli bir “an”da donup kalmadığının, yeniden yorumlandığının da ifadesidir aslında. Bu nokta geleneği kültürel anlamda bir devamlılık olarak göre Bauman (akt. Karadeniz; 36) ve Giddens'in gelenek tanımlarında kesiştikleri bir konudur. (Giddens, 2010: 124)

Geleneğin İcadı Kavramının Yeniden Kavramlaştırılması

Hobsbawm'ın geleneğin icadına yönelik çalışmasında ifade ettiği icat etme amaçları, araçları ve diğer dinamikler modern dönem ve modernizmle beraber şekillenen ekonomik, politik ve sosyo-kültürel yeni durumla bütünüyle örtüşür. Hobsbawm'a göre geleneğin icadının iki ayağından bahsedebiliriz. Bu ayakları Hobsbawm resmi ve gayriresmi olarak verir: “...resmi olanlar çoğunlukla devletler, örgütlü siyasal ya da toplumsal hareketler tarafından ya da bunların dahilinde; yine genel olarak 'toplumsal' diyebileceğimiz gayri resmi olanları, siyasal işlevleri olsun ya da olmasın, biçimsel olarak örgütlenmemiş toplumsal gruplar ya da amaçları açıkça ya da bilinçli olarak siyasal olmayan, kulüp ve kardeşlik cemiyetleri gibi topluluklarca gerçekleştirilmiştir.” (Hobsbawm, 2006b: 306). Buna ek olarak resmi müdahalelerin geleneğin icadındaki konumunu da şu cümlelerle açıklar: “Oldukça yeni ya da eski ancak dramatik şekilde dönüşmüş toplumsal gruplar, çevreler ve toplumsal bağlamlar, toplumsal birlikteliği ve kimliği ifade etmek ve toplumsal ilişkileri yapılandırmak amacıyla yeni araçlara ihtiyaç duymaktadırlar bu dönemde. Aynı zamanda, değişim halindeki bir toplum, devletlerin geleneksel idare şekillerini ve toplumsal ya da siyasal hiyerarşileri sürdürmeyi zorlaştırmış, hatta imkânsız kılmıştır. Bu da yeni idare etme yöntemleri veya sadakat bağları oluşturmaya zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla, 'siyasal' geleneklerin icadı daha bilinçli ve üzerinde kafa yorularak, gündeminde siyasal hedefler bulunan kurumlarca gerçekleştirilmiştir.” (Hobsbawm, 2006b:306).

Hobsbawm'ın işaret ettiği iki ayaktan biri olan “resmi” başlığı altında devleti, “gayri resmi” başlığı altında yönetilen insanları konumlandığı yukarıdaki cümlelerden

anlaşılmaktadır. Hobsbawm'ın ifadelerinden yola çıkarak, öne sürdüğü geleneğin icadı kavramına ilişkin şu saptamalar yapılabilir:

a) Hobsbawm'ın modeli öncelikle devlet merkezli bir yaklaşıma sahiptir. Geleneği icat etmek isteyen taraf, ideoloji silahını kullanma yetisine sahip olan devlettir. Devlet ürettiği doktrinin oluşturulan halk tarafından yaşama geçirilerek bir ideoloji haline getirilmesi amacıyla yukarıda mekanizması açıklanan yollarla gelenek icat eder.

b) Geleneğin icadı sürecinde mekanizma tek taraflıdır. Yani etkin olan resmi ayak (yani devlet), edilgen olan topluluğa gelenek icat eder. Her ne kadar Hobsbawm geleneğin icadı sürecinde işleyişi resmi ve gayri resmi olarak ayırsa da son sözün devlette olduğunu ifade eden ve aslında gayri resmi tarafın etkinliğinin katalizörünün de devlet olduğunu ima eden ifadelerle sahiptir. Örneğin "...bilinçli icat, ancak halkın açık olduğu dalga boyundan yayın yapma başarısı nispetince başarı kazanmıştır" (Hobsbawm, 2006b: 306) ifadesiyle her ne kadar halkın reaksiyonunun önemine değinse de burada etkin tarafın ideolojiyi kullanan egemen taraf –yani devlet- olduğu çok açıktır. Bir başka ifadesinde Hobsbawm: "...devletler formel ve informal, resmi ve gayri resmi, siyasal ve toplumsal gelenek icadını, en azından bu ihtiyacın ortaya çıktığı ülkelerde birbirine bağlamayı bilmişlerdir." der (Hobsbawm, 2006b: 307). Burada da halkın edilgenliği fikrinin kısmen yıkıldığı izlenimi verilese de (resmi-gayri resmi) alt metinden anlaşıldığı üzere geleneğin inşasında son söz yine devletindir. En azından geleneğin icadı mekanizmasında görece daha edilgen bir kitle ile geleneği icat eden (ister resmi kurum olsun ister kardeşlik cemiyeti olsun) bir üst akıl ikiliğine vurgu yapılır. Her ne kadar ifadelerde açıkça merkeze resmi güç konulmasa da, (Hobsbawm'ın işaret ettiği şekilde kardeşlik cemiyeti gibi bir topluluk koyulsa da) sürecin etkin olan "üst akıl"dan, edilgen olan "kitle"ye yönelik tek yönlü olarak işlediği açıktır.

c) Geleneğin İcadı kavramının mekanizması keskin hatlara sahip ve sınırlıdır. Yani gelenek icat edilirken Hobsbawm'ın etkin rol oynadığına inandığı üst aklın hizmet ettiği resmi ideoloji ve temsilcisi olan devlet ile edilgen olan "kitle" dışındaki dinamikler göz ardı edilir. Bu durumun, geleneğin icadı kavramının olgunlaştığı düşünsel atmosferin kriterlerini belirleyen paradigmalarla ilişkili olduğu çok açıktır. Bir başka ifadeyle geleneğin icadı kavramının alt metninde modernizmin sınırları keskin hatlarla belirlenmiş, homojen ve pozitivist ifadeler bulundurma yaklaşımının yansımalarını görmek çok kolaydır.

Gelenek üzerine yapılan toplum bilim çalışmalarında en işlevsel analitik araçlardan biri olduğu açık olan geleneğin icadı kavramının, pek çok toplum bilim kavramında gözlemleyebileceğimiz şekilde değişen paradigmalar ışığında yeniden kavramlaştırılması, kavramın eski kullanımının yanıtsız bıraktığı soruların cevaplanmasını ve açıkta bıraktığı konuların kapsamı içine alınmasını sağlayacaktır. Bu çalışmada önereceğimiz yeniden kavramlaştırma aslında Hobsbawm'ın resmi ve gayri resmi sınıflandırmasının içeriği ile ilgili ufak bir eklemekten ibarettir. Bunun dışında geleneğin icadı kavramının ideolojilere ilişkin yaptığı gönderme sabit kalacaktır. Yani (iletişim, teknoloji, ekonomik, politik... değişimler ışında) artık yalnızca devlet merkezli değil a) devlet, b) popüler kültür ve c) kültürel birim merkezli bir yaklaşım önerilmektedir. Yani bir geleneğin icadında hem devletin, hem popüler kültürün, hem de söz konusu geleneğin şekillendiği kültürel birimin etkisi görülebilirken, Hobsbawm'ın ifadesinde bu etki devletten gelir. Dolayısıyla geleneğin icadı artık tek yönlü değildir; tüm bileşenlerin birbirine yönelik gelenek icatları olabilir. Ayrıca bu üçlü sacayağı bileşenlerinin her biri iktidar mücadelesinde bir saf'a sahiptir. Bu şekilde düşünüldüğünde icat edilen gelenekler aynı zamanda bir egemenlik ve direniş alanıdır.

ABDAL MÜZİĞİNDE⁹ BAĞLAMA

Günümüzde Orta Anadolu Abdal müziğinin diğer kültürlerden farkını ortaya koyan bileşenlerin o müziğin kimlik işaretleyicileri olduğunu söyleyebiliriz. Bu bileşenlerden biri tınıyken, bir diğeri Abdal müziğindeki çalgılardır. Abdal müziğinde “gelenekselleştiği” yönünde fikir birliğine varılabilecek çalgılar bağlama, keman, zurna ve davul olarak karşımıza çıkar. Yerel icrada çalgılar arasında bir hiyerarşinin varlığından söz edilmez ancak imalar bağlamanın öneminin diğer çalgılara kıyasla küçük olmadığı hatta biraz daha öne çıkan bir çalgı olduğu yönündedir. (Görüşme 1: 2013). Bu algının hem etik hem de emik perspektiften şekillenmesinde Abdal müziği denilince akla gelen Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali gibi ustaların birer bağlama icracısı olmalarının etkisi göz ardı edilemez. Bu müzikte bağlamanın yeri öylesine derin ve sağlamdır ki, Orta Anadolu Abdallarının yaşadığı bölgeler ve yakın coğrafyada “Abdal sazı” olarak anılan bir bağlama adlandırması söz konusudur. Büyük tekneli ve uzun klavyeli, ana akım THM’nde kullanılan bağlamadan daha fazla perdeye sahip olan bu bağlamanın orta sıradaki iki telden üstte olanı “bambam” tabir edilen sarma teldir. “Abdal tavrı” –ve hatta Kırşehir tavrı- olarak adlandırılan tavır, Orta Anadolu Abdallarının müzik kimliklerinde olmazsa olmaz işaretleyicilerdendir. Bir başka ifadeyle, Abdal sazıyla, fakat Abdal tavrından farklı bir icrayla çalınan Abdallara ait bir türkünün, Abdal müziği kimliğini ortaya koyamayacağı açıktır. Hatta öyledir ki, Abdallara ait olmayan bir türkünün Abdal sazı ve Abdal tavrıyla çalınması, o türküyü Abdal müziği kapsamında değerlendirmemize neden olur. Örnek vermek gerekirse Neşet Ertaş’ın çaldığı ve söylediği “Gele gele geldik bir kara taş” isimli türkü bir Urfa türküsüdür; veya “Seher vakti çaldım yarin kapısını” isimli türkü Sivas Şarkışla’dan Âşık Agahî’ye aittir. Ancak bu türküler yaygın bir kanıyla Neşet Ertaş türküsü olarak bilinir.

Abdal müzik kimliğinde bu denli önemi bir yere sahip olan bağlamanın tarihi, müzik içerisindeki önemiyle ters orantılıdır. Akıllardaki yaygın algı belki “kadim Türk sazı olan” bağlamanın yüzlerce yıldır Abdal müziğinin en önemli sazlarından olduğu yönünde şekillenebilir; ancak Abdal toplumunda bağlamanın tarihi, Kırşehir Bağbaşı Mahallesi’ndeki Abdalların en yaşlılarından olan Ayvaz Başaran’a göre yaklaşık yüz yıl geriye gider (Görüşme 2: 2013). Abdal toplumuna bağlamayı ilk kez Sivas’tan gelen Yusuf Usta’nın getirdiğini, eskiden beri Abdalların çaldığı çalgıların davul ve zurna olduğunu söyler. Abdal müziğinin günümüzdeki olmazsa olmaz kimlik bileşenlerinden bağlamanın tarihinin yaklaşık (ve en fazla) yüzyıl olması, çalışmamıza örnek olay olarak seçtiğimiz bağlamanın ve bağlamada tınının icat edilmiş bir gelenek olarak yukarıdaki teorik çerçeve bağlamında incelenmesine olanak tanır.

Abdal müziğinde önemli bir role sahip bağlamanın ve bağlama tınısının icadı sürecine geçmeden önce bağlama tınısının temel bileşenlerinden bahsetmek faydalı olacaktır.

a) Alt tel Re perdesi duraklı icra:

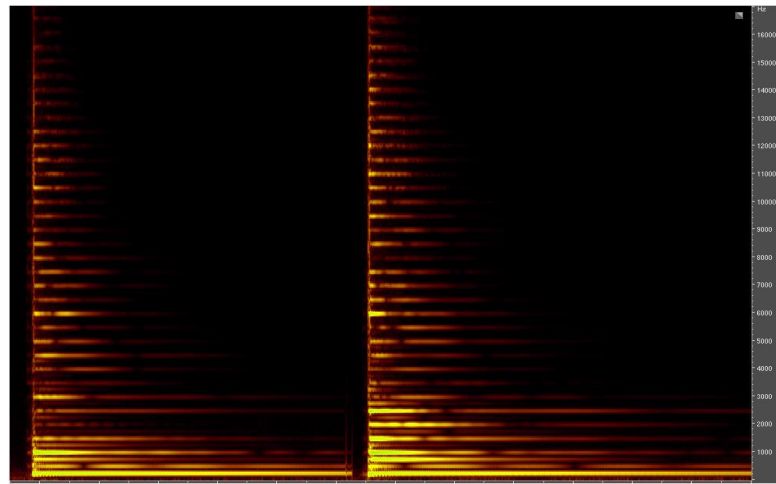
1950’ler ve 60’larda alışılmışın ötesinde bir bağlama çalış tekniğıyle İstanbul ve Ankara’daki dönemin pavyonlarında adından söz ettiren Bayram Aracı, kendisini dinleyen diğeri bağlamacılar üzerinde de farklı mızrap tekniğı ve yenilikleriyle hayranlık uyandırır (Satır,

⁹ Bu çalışmada Abdal kelimesiyle ifade edilen grup, ortak kökene ve tarihe sahip oldukları hem sözel tarih çalışmalarından, hem de antropolojik verilerden yola çıkılarak tespit edilmiş olan ve Kırşehir, Kaman ve Keskin’de yaşayan Abdallardır. Ancak bu durum Orta Anadolu’da sayılan bu üç yerleşim yeri dışında Abdalların olmadığı anlamını taşımaz. Diğer yerleşim yerleri arasından bu üç merkezin seçilmesinin nedeni, Kırşehir, Kaman ve Keskin’de yaşayan Abdalların hem akraba olmaları hem de profesyonel müzisyen bir etnisite olarak sürekli birbirleriyle mesleki ilişkiler kurmalarıdır. Bu üç merkezde yaşayan Abdalların söz konusu akrabalık ve mesleki ilişkileri, tutarlı bir kültürel birim olarak değerlendirilmelerine olanak sağlar. Dolayısıyla ortak bir müzik kültürünün temsilcisi olmaları da bu ilişkilendirmelerden kaynaklanır. Bu çalışma kapsamında Abdal müziği olarak tanımlanan müzik, bu üç merkezde yaşayan Abdalların müziğini operasyonel olarak tanımlar.

2012: 206). Alt tel üzerinde re perdesinin durak olarak kullanıldığı tekniği ilk kullanan kişinin kendisi olduğunu söylemek zordur, ancak ülke çapında bu tekniği yaygınlaştıran Bayram Aracı'dır. Abdal müzisyenler de Bayram Aracı'nın icrasından etkilenirler ve Neşet Ertaş ile Çekiç Ali "babalarından gördüğü" icrayı terk ederek bu şekilde bağlama çalmaya başlarlar (Parlak, 2012: 310). Bu dönüşüm, tını üzerinde de büyük değişime neden olur. Öncelikle bağlamanın etkili olarak kullanıldığı oktavda bir genişleme söz konusudur. Bu şekilde türkülerin çalındığı alan klavyenin alt 2/3'sine kaydırılır ve pest yönde büyük bir alanın bir kullanılmasına olanak tanır. Ayrıca alt tel re perdesi duraklı icraya geçiş, sürekli orta sırada bambam bulunan telden pedal ses/karar perdesi sesinin bir oktav pestinin duyurulabilmesine olanak sunarak aynı anda geniş bir ses aralığının kullanılmasını sağlar. Bu karar yeri değişikliğini takiben Muharrem Ertaş'ta iki sıra tel bulunan alt tele bir bam teli eklenir. Bu şekilde aynı anda orta sıra telden, ezgi çalınan karar sesteki yeni eklenen bam telinin bir oktav pesti pedal ses, ezginin çalındığı alt telde ise daha önceden sazda bulunan iki ince tel ve yeni takılan bam telinden bir oktav aralıklı iki farklı registra ait sesler tınlar; aynı anda 3 oktav duyurulmuş olur.

b) Mızrap vurulan yerin alt eşige yaklaşması:

Abdal müziğinde Neşet Ertaş'la yaygınlık kazanan bir üslup da, sazın göğsünde mızrap vurulan yerin alt eşige yakın bir bölgede tercih ediliyor olmasıdır. Telli mızraplı çalgılarda genel bir olgu olarak eşige yakın mızrap vurulması, o sazdan üretilecek tınının üst doğuşkanlarını kuvvetlendirirken, eşikten uzaklaştıkça üst doğuşkanlar zayıflar, orta ve alt doğuşkanlar kuvvetlenir. Bu duruma göre, eşige yaklaştıkça "tiz" ve "tiz-orta" bölgedeki frekanslar kuvvetlenir ve tını diğerine göre daha keskin ve tiz bir karaktere bürünür. Ana akım THM bağlama icrasında bağlamanın göğsünün klavyeye yakın olan yaklaşık 1/3'üne denk düşen bölgesine mızrap vuruşları yapmak yaygın uygulamayken, Abdal müziğinde bu durum değişir ve Neşet Ertaş ile Çekiç Ali'nin icrasının öncülüğünde Abdal toplumunda yaygınlaşır. Aşağıdaki örnekte mızrapın Abdal icrasındaki gibi eşige yakın vurulması ve ana akım THM icrasındaki şekliyle eşikten uzak, göğsün klavyeye yakın olan yaklaşım 1/3'üne denk düşen bölgede vurulduğunda elde edilen tınının spektral analizi görülmektedir. Şekle göre eşige yakın bölgeden elde edilen sesin üst doğuşkanları, diğerine göre daha parlak görülmektedir:



Şekil 1: Sol tarafta göğsün klavyeye yakın olan 1/3'ünden elde edilen sesin spektral analizi, sağ tarafta Abdal geleneğinde yaygınlaşan alt eşige yakın bölgeden elde edilen sesin spektral analizi görülmektedir.

c) Manyetikli bağlama kullanımı:

Bir dizi müdahaleyle ulusal kimliğin imgelerinden biri haline getirilen bağlama, devlet politikalarından biri olan kentleşme sürecine de –kendiliğinden- başarıyla adapte olabilmış ilk halk çalgısıdır diyebiliriz (Ersoy, 2009: 275). Bu adaptasyon sonucunda elektro bağlama, bas bağlama gibi bağlamanın farklı türleri ortaya çıkar. Bu süreçte İstanbul ve Ankara’da yaşayan Neşet Ertaş kullandığı bağlamaya, günümüzde Abdallar arasında “manyetik” olarak adlandırılan sesi mikser ve yükselticiye ulaştıracak bir ara birim monte ettirir. Bu şekilde elde ettiği tını hem o dönemde hem de günümüzde elektro bağlama olarak bilinen çalgıdan farklıdır. Ancak artık elde edilen ses kendi tabirleriyle “kuru bağlama” olarak bilinen “manyetiksiz” bağlamadan da farklıdır. Bu kullanım Abdallar arasında da yaygınlık kazanır ve günümüzde Abdallar elektronik cihazlarla sazlarının sesini yükseltmek istediklerinde “manyetikli” bağlama kullanırlar. Mikser üzerindeki müdahalelerle de Neşet Ertaş’tan günümüz Abdal kültürüne miras kalan “ideal tını”yı yakalarlar.

d) Ana akım bağlamalara göre daha fazla perde bulunması

Günümüzde Abdal sazı olarak tanımlanan sazda, ana akım THM sazlarına göre daha fazla sayıda perde bulunur. Hacı Taşan’dan, Çekiç Ali’den ve Muharrem Ertaş’tan alınan görüntü kayıtları ve fotoğraflardan edindiğimiz çıkarıma göre, bu isimlerin sazlarında bugünkü fazla perde bağlanması durumunun yaygın olmadığını söyleyebiliriz. En fazla bir veya iki fotoğrafta fazla perde bağlıdır. Ancak Neşet Ertaş’ın çaldığı hemen tüm bağlamalarda fazla perdeleri görüyor olmamız, bu pratiğin de öncüsünün Neşet Ertaş olduğu fikrini uyandırır. Bu şekilde fazla perde bulunması, hem aralıktaki değişimlerden dolayı tınıya direkt olarak etkilidir hem de bazı durumlarda iki perdenin tam arasına basılamaması ile üretilen sesin daha boğuk olmasıyla tınıya farklı bir katkıda bulunur.

e) Abdal tavrı

Ana akım THM’nin inşası sürecinde, müziğin homojenleştirilmesi, yerel müzik kimliklerinin de korunması vb. amaçlarla “ana çalgı” olarak tanımlanmaya çalışılan bağlama icrasında belirli “yöre”lere ait “bağlama tavırları” üretilir. Bu süreçte bağlama tavrı üretilen yerel müzik pratiğinde bağlama olmadığı durumlarda, eldeki çalgıların bağlamayla taklitleri yoluna gidilir. Kırşehir tavrı olarak da bilinen Abdal tavrı, yukarıdaki saydığımız süreci yaşayan diğer tavırlardan farklı bir deneyim yaşar. Çünkü burada tavrı icat eden TRT eliyle devlet değil, bizzat profesyonel müzisyen olan Abdallardır. Abdallar arasında bağlamanın icrasındaki yaygın teknik olarak da tanımlayabileceğimiz Abdal tavrı, sağ ve sol el kullanımıyla, başparmağın, üst ve orta telin kullanımıyla alışlagelen bir tınının üretimini sağlar.

f) İcra bağlamı

Profesyonel müzisyen bir etnisite olarak Abdalların müzik icra bağlamaları müzikte pragmatik anlamla yakından ilişkilidir. Bulundukları yerleşim yerlerinde öncelikle iş alanları düğünlerdir. Bununla birlikte müzikli toplantılar vb. etkinliklerde para karşılığı müzik yaparlar. Dolayısıyla elektroniğin ses aktarımında kullanılmaya başlandığı dönemden öncesinden beri, seslerini kalabalık insan topluluklarına duyurmak gibi bir zorunlulukları söz konusudur. Bugün Abdal sazı olarak bilinen büyük tekneli ve uzun klavyeli sazı tercih etmelerinin öncelikli nedeni, çalgılarından yüksek hacimli ses elde etme zorunluluklarıdır. Elektroniğin devreye girmesiyle tercih ettikleri “manyetikli saz”lar hem elektronik sistemlerle kullanmaları

gerektiğinde, hem de elektronik sistemin kullanılmasına gerek olmayan durumlarda kapalı ortamlarda ses üretebilecek yapıdadır. Elektro bağlama kullanmamalarının nedeni de, elektronik sistem kullanılmayan durumda elektro bağlamanın ses üretememesi olabilir. Bu yöndeki sorularıma gelen yanıtlar, pragmatik anlamın farkındalığının yitirildiği izlenimini uyandırır; “biz elektro kullanmayız” diyerek “gelenekselleşen” bir kullanımı işaret ederler.

Tüm bu değişim ve dönüşüm, günümüz “Abdal sazı” tınısının şekillenmesinde önemli rol oynar.

SONUÇ

Abdallardaki bağlama tınısını yeniden kavramlaştırılan geleneğin icadı kavramının çoklu ve esnek yapısı bağlamında değerlendirmek amacıyla üç ana etki ve müdahaleyi şu şekilde örnekleyebiliriz: Abdal toplumunda bağlamanın varlığı ve yayılması, geleneğin icadındaki sacayağının resmi ayağıyla ilişkilidir. Abdallarda bağlamanın kullanılmaya başlaması ve yaygınlaşması, bağlamanın ulusal saz olarak bir imgelemi işaret etmesi yönündeki politikalarla koşutluk sergiler. Bu noktada Abdal toplumunda geleneksel sazın bağlama olması yönünde devletin ülke çapında icat ettiği geleneğin payı göz ardı edilemez. Çünkü ülke çapında önemi artan, Türklükle ilişkilendirilen ve devletin radyolar aracılığıyla şekillendirdiği müzik zevkinde önemli bir konuma sahip olan bağlama hem Abdallar arasında, hem de Abdalların profesyonel ilişki içinde bulundukları diğer topluluklar arasında önemli bir saz halini alır.

Bağlamanın tınısında önemli yeniliklere neden olan alt tel re karar bağlama icrasına geçiş, icat edilen Abdal sazı ve tınısı geleneğinde popüler kültür ayağını temsil eder. Bayram Aracı ile öne çıkan bu teknik ve etkileri, popüler kültür aracılığıyla Abdallara ulaşır ve popüler kültürün talebiyle Abdallarda yaygınlık kazanır. Bu dönemde TRT eliyle inşa edilen THM’nde bağlama icrasında alt tel la karar icra yaygındır ve re karara geçiş konusunda devletin bir yönlendirmesi söz konusu değildir.

Abdal tavrı ise Abdal tınısının icadında kültürel birim olan Abdalların sacayağındaki konumunu ve etkisi temsil eder. Buna ek olarak mızrabın vurulacak alt eşığe yakın kullanımı, Abdal sazında ana akım bağlamadan fazla perde olması ve manyetik kullanımının tınıya etkileri de da bu kapsamdadır.

Sonuç olarak günümüzde Orta Anadolu Abdalları arasında yaygın olan ve Abdal müziğinin en önemli bileşenlerinden biri olan bağlamanın ve tınısının icadı, devlet, popüler kültür ve kültüre birim merkezli bir yaklaşımla analiz edilmesinin, icat sürecine etkiyen nedenlerin ve sonuçlarının daha net anlaşılabilmesini sağladığı söylenebilir.

KAYNAKLAR:

ARMAĞAN, Mustafa, (2012). *Gelenek ve Modernlik Arasında*, İstanbul, Timaş Yayınları

ERSOY, İlhan. (2009). "Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak 'Bağlama'", *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s.268-278), İstanbul, Motif Vakfı Yayınları No:8.

GENÇOĞLU ONBAŞI, Funda, (2003). “Geleneksel ve Modern: Sınırlar ve Geçirgenlikler Üzerine...”, *Doğu Batı Dergisi, Modernliğin Gölgesinde: Gelenek*, Kasım-

Aralık-Ocak, sayı 25, s.83 - 98, Ankara, Doğu-Batı Yayınları

GIDDENS, Anthony, (2010). *Modernliğin Sonuçları*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları

HOBSBAWM, Eric; (2006a). “Giriş; Gelenekleri İcat Etmek”, *Geleneğin İcadı*, editör: HOBSBAWM, Eric RANGER, Terence, s.1-18, İstanbul, Agora Kitaplığı

HOBSBAWM, Eric; (2006b). “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914,”, *Geleneğin İcadı*, editör: HOBSBAWM, Eric RANGER, Terence; s.305-356, İstanbul, Agora Kitaplığı

KARADENİZ, Sıtkı, (2007). “Gelenek Üzerine Bir Okuma Denemesi 'Geçmişle Gelecek Arasında Gelenek'”, Milet ve Nihal İnanc kültür ve mitoloji dergisi, Cilt 4, Sayı 2, Mayıs-Ağustos 2007, s29-47

PARLAK, Erol, (2013). Garip Bülbül Neşet Ertaş-Hayatı-Sanatı-Eserleri 1, İstanbul, Demos Yay.

SATIR, Ö. Can, (2012). “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Geleneğinin Dönüşümü: Metalaşma ve Tüketim Kültürü Bağlamında Bir İnceleme”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Özel Sayı 2: Aynalı Labirent Küreselleşen Kentte Tüketim, s204-214 <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000071796/5000066042> Son Erişim: 19.05.2015

VURAL, Mehmet, (2003). “Gelenek ve Dinlerin Aşkın Birliği”, *Doğu Batı Dergisi*, *Modernliğin Gölgesinde: Gelenek*, Kasım-Aralık-Ocak, sayı 25, s.161 - 175, Ankara, Doğu-Batı Yayınları

WILLIAMS, Raymond, (1985). Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, New York, Oxford University Press

<http://www.etimolojiurkce.com/kelime/gelenek> Son erişim tarihi: 20.04.2015

Görüşme 1: Adem GÖÇER, 28.01.2013, Kırıkkale

Görüşme 2: Ayvaz BAŞARAN, 12.Eylül.2013, Kırşehir

“FARKLI MÜZİK BİLEŞENLERİ VE ENSTRÜMAN TİNİLERİNİN EMOSYON DEĞİŞİMLERİNE ETKİSİ”

Bensu KİTİRCİ

Anadolu Üniversitesi
bbensuki@gmail.com

Işlay ÖZCAN

Anadolu Üniversitesi
isilay.ozcan26@hotmail.com

B. Yağmur KELEŞ

Anadolu Üniversitesi
byagmurkeles@hotmail.com

Doç. Dr. Şükrü TORUN

Anadolu Üniversitesi
torunarts@hotmail.com

ÖZET

Sağlıklı her birey, anne karnındaki yaklaşık 24. haftasını doldurduğu andan ölene kadar ister istemez bir müziksel örüntüyle iç içe yaşar. Kişilerin duydukları seslere verdikleri emosyonel tepkiler ise bu süreç içerisinde etkileşimde oldukları kültürel ve sosyal çevreleri, psikolojik durumları ve hayata bakış açıları çerçevesinde şekillenir.

Yaşam boyunca maruz kalınan ses, ritim, tempo, nüans gibi müzik bileşenlerine ilişkin işlemler ve bunlara karşı oluşturulan duygu-durumsal ve bedensel yanıtlar beyinde haritalanarak temsil edilir. Müzik dinleme sırasında söz konusu bileşenlerle ilgili beyin temsilleri, geçmiş deneyimlerle birlikte devreye girerek kişide mutluluk, heyecan, gerginlik, gevşeme, tempoya eşlik etme isteği gibi emosyonları açığa çıkarır.

Nicel veriler elde etmeye yönelik olarak hazırlanan bu çalışmada, profesyonel veya amatör olarak müzik eğitimi almamış bir dinleme grubu oluşturulmuş ve dinletilen müzikteki ritim, tempo, nüans, kullanılan enstrüman farklılıklarının kişiler üzerinde ne gibi emosyonel değişiklikler yarattığı ölçülmüştür.

Ölçek olarak Cenevre Emosyonel Müzik Ölçeği'nin (Geneva Emotional Music Scale-9/GEMS-9) kullanıldığı bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde majör ve minör iki melodi üzerinde ritim, tempo ve nüans değişiklikleri yapılarak melodinin orijinal hali ile varyasyonlarının kişilerde ne gibi emosyonel farklılıklar yarattığı değerlendirilmiştir. İkinci bölümde ise aynı melodilerin farklı enstrümanlar tarafından çalınmış kayıtları kullanılarak tını farklılıklarının emosyonel yanıtlar üzerindeki etkileri ölçülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Emosyon, Ritim, Tempo, Nüans

**“DIFFERENT MUSIC COMPONENTS AND EFFECT OF EMOTIONAL EXCHANGE
OF INSTRUMENT SOUNDS”**

Bensu KİTİRCİ

Anadolu Üniversitesi
bbensuki@gmail.com

Işıl ÖZCAN

Anadolu Üniversitesi
isilay.ozcan26@hotmail.com

B. Yağmur KELEŞ

Anadolu Üniversitesi
byagmurkeles@hotmail.com

Doç. Dr. Şükrü TORUN

Anadolu Üniversitesi
torunarts@hotmail.com

ABSTRACT

Every single human being is facing and living within a musical pattern as from 24th week of its maternity. The emotional response to musical rhythms differs according to their cultural and social environment and gets in a form depending on their way of looking to the life.

Through a human life, all the musical rhythms, voices and tempos heard will be shaped in human mind with emotional results. During listening a music, these parameters; comes together with the previous patterns and experiences to give happiness, anxiety, relax and ambition to play the rhythm with human emotions.

In order to collect data; was formed a team between professionals or amateurs without any musical education and the emotional differences had been studied and measured coming from different rhythms, tempo or instruments.

As the means of measuring; “Geneva Emotional Music Scale-9 / GEMS-9” was used. The study composed of two parts. In the first part, two major and minor musical melodies were selected and by changing the tempo, rhythm and nuance the effects of original melodies and differentiated melodies on human emotions were studied. In the second part; the save melodies were conducted with different instruments to see the effect on human emotions and measured.

Key Words: Music, Emotion, Rhythm, Tempo, Nuance

Giriş

Performans, dinleme, algı, hareket, kavrama, sosyal kavrama, duygu, öğrenme ve hafıza gibi bildiğimiz tüm bilişsel süreçleri harekete geçiren bir etkinlik olan müziğin tüm canlılar üzerinde çeşitli etkileri olduğu sürekli vurgulanmakta ve bu konuda çalışmalar yapılmaktadır.(Kebapçılar,2009)

Özellikle nesillerdir insanların rahatsızlıklarını tedavi etmek, onlara daha kaliteli bir hayat sağlamak için kullanılan müzik geçmişte genel kalıplara sokulurken (Rast makamı insana neşe ve huzur verir vb.) günümüzdeki çalışmalar sonucunda bireysel etkileri olduğu

üzerine yoğunlaştırılmıştır. Çünkü yaklaşık anne karnındaki 24. Haftasını doldurduğu andan ölene kadar müziksel bir örüntü içinde yaşayan her bireyin seslere olan tepkileri etkileşimde oldukları kültürel ve sosyal çevre, psikolojik durumları ve hayata bakış açıları çerçevesinde şekillenir. Böylece duyulan seslere karşı farklı duygusal tepkiler oluşur.

Yaşam boyunca maruz kalınan ses, ritim, tempo, nüans gibi müzik bileşenlerine ilişkin işlemler ve bunlara karşı oluşturulan duygu-durumsal ve bedensel yanıtlar beyinde haritalanarak temsil edilir. Müzik dinleme sırasında söz konusu bileşenlerle ilgili beyin temsilleri, geçmiş deneyimlerle birlikte devreye girerek kişide mutluluk, heyecan, gerginlik, gevşeme, tempoya eşlik etme isteği gibi duyguları açığa çıkarır. Özellikle kültürel farklılıklar algımızı etkileyen en önemli faktörlerden biridir. Çünkü kişi doğup büyüdüğü, içinde yaşadığı toplumun düşüncelerini benimser ve hangi olaya karşı nasıl bir tepki vermesini, nasıl bir ruh haline bürünmesi gerektiğini o toplumdan öğrenir.

İki bölümden oluşan bu çalışmanın amacı melodilerdeki ritim, tempo, nüans değişiminin ve enstrüman farklılıklarının duygusal anlamda ne gibi farklılıklar yarattığını tespit etmektir.

Yöntem

Denek grubundaki kişilerin duygusal çağrışımlarını daha doğru bir şekilde ölçebilmek için çalışmaya özel, 1'er dakikalık Re majör (doğal) ve Re minör (armonik) tonlarda iki ayrı eser bestelendi.

Fotoğraf 1. Re Majör Melodi



Fotoğraf 2. Re Minör Melodi



Çalışmanın ilk aşamasında orijinal hızı 80 olarak belirlenen melodiler farklı tempolar, farklı nüanslar ve farklı ritimler ile düzenlenerek kayıt edildi. Kayıt sırasında ana enstrüman olarak klarnet tercih edildi. Çalışmanın ikinci aşamasında ise olanaklarımız dahilinde klarnet dışındaki enstrümanlar fagot, flüt, çello ve keman olarak belirlendi ve bu enstrümanlar ile çalınmış kayıtlar alındı.

Kayıt edilen melodiler Eskişehir Tepebaşı bölgesinde yaşayan, herhangi bir müzik eğitimi almamış ve geçmişinden günümüze herhangi bir işitme problemi yaşamamış gönüllü 80 üniversite öğrencisine uygun akustik koşullar altında dinletildi.

Genevre Emosyonel Müzik Ölçeği

Bu ölçek Marcel Zentner, Didier Grandjean ve Klaus R. Scherer tarafından 2008 yılında geliştirilmiştir. Müzikte hissedilen ve algılanan emosyonları gruplandırmak için düzenlenen bu ölçek 9 ana duygu-durumdan 45 duygu-duruma kadar geliştirilebilmektedir.

Ölçek olarak Cenevre Emosyonel Müzik Ölçeği – 9 (GEMS – 9)’un kullanıldığı çalışmada oluşturulan gruptaki deneklerin melodileri dinledikleri sırada oluşan duyguların yoğunluk derecesine göre hazırlanan likert ölçeğinde puanlamaları istendi. **(Tablo 1)** Elde edilen sonuçlar tek yönlü varyans analizi ile değerlendirildi.

Tablo. 1. GEMS-9 Emosyon Türleri ve Yoğunluğu Puanlama Sistemi

Emosyon (Duygulanım) Türü	Emosyon (Duygulanım) Yoğunluğu				
GEMS 1- Hayranlık	1	2	3	4	5
GEMS 2- Aşkınlık	1	2	3	4	5
GEMS 3- Güç	1	2	3	4	5
GEMS 4- Sevgi-Aşk	1	2	3	4	5
GEMS 5- Nostalji	1	2	3	4	5
GEMS 6- Sakinlik	1	2	3	4	5
GEMS 7- Eğlendirici	1	2	3	4	5
GEMS 8- Üzüntü	1	2	3	4	5
GEMS 9- Gerilim	1	2	3	4	5

Dinlediğiniz her bir müzik parçasının sizde oluşturduğu duyguların yoğunluk derecesini tabloda yer alan 9 farklı duygulanım türü için 1-5 arasında derecelendirerek değerlendiriniz: *Hiçbir şey hissetmedim – 1 puan, Çok az hissettim – 2 puan, Orta düzeyde hissettim – 3 puan, Oldukça belirgin hissettim – 4 puan, Çok yoğun hissettim – 5 puan.*

Bulgular

Düzenlenerek oluşturulan gönüllü gruba dinletilen melodiler hissedilen emosyon yoğunluklarına göre düzenlenmiş ve uygun gruplar halinde karşılaştırmalar yapılmıştır. Elde edilen sonuçlara göre ilk olarak melodilerdeki hız, tempo ve nüans farklılıkları kendi aralarında gruplandırılarak incelenmiş, daha sonra enstrümanların yarattığı emosyon değişimleri incelenmiştir.

Orijinal hızı 80 olarak belirlenen melodilerin hızları 60 ve 100 olarak değiştirilmiştir. Hız farklılıkları sonucunda elde edilen verilere göre minör melodide ağır tempoda en yoğun şekilde GEMS-6 (Sakinlik)'nin hissedildiği, orta tempoda GEMS-5 (Nostalji)'in daha yoğun hissedildiği ve hızlı tempoda ise GEMS-7 (Eğlendirici)'nin en yoğun şekilde hissedildiği tespit edilmişti. Ağır tempoda GEMS-7 (Eğlendirici), orta tempoda GEMS-9 (Gerilim) hızlı tempoda ise GEMS-8 (Üzüntü) ve GEMS-9 (Gerilim) bir emosyon oluşturma gücü açısından minimum yeterlilik düzeyi olan 2 ve üzeri ortalamaya ulaşamamıştır. (**Tablo 2**)

Tablo 2. GEMS-9 Minör Melodi – Hızlara Göre Emosyon Yoğunluğu

Emosyon (Duygulanım) Türü	60	80	100
GEMS 1- Hayranlık	2.17±1.21	2.38±1.28	2.22±1.08
GEMS 2- Aşkılık	3.34±1.11	2.85±1.23	2.52±1.12
GEMS 3- Güç	2.0±1.14	2.35±1.19	3.15±1.15
GEMS 4- Sevgi-Aşk	3.06±1.08	3.37±0.94	2.96±0.99
GEMS 5- Nostalji	3.46±1.00	3.68±1.11	3.14±1.40
GEMS 6- Sakinlik	3.63±0.99	3.65±1.02	2.96±1.08
GEMS 7- Eğlendirici	1.92±1.03	2.34±1.20	3.33±1.30
GEMS 8- Üzüntü	3.11±1.08	2.40±1.13	1.80±0.93
GEMS 9- Gerilim	2.03±1.40	1.11±0.42	1.34±0.64

Majör melodide ise yavaş tempoda GEMS-6 (Sakinlik)'nin, orta ve hızlı tempoda ise GEMS-7 (Eğlendirici)'nin baskın gelen duygu-durum olduğu görülmektedir. Ayrıca GEMS-1 (Hayranlık), GEMS-4 (Sevgi-Aşk) ve GEMS-7 (Eğlendirici)'nin tempo artması ile birlikte daha yoğun hissedildiği gözlemlenmiştir. Majör melodide GEMS-9 (Gerilim) tüm tempolarda, GEMS-8 (Üzüntü) orta ve hızlı tempoda, GEMS-5 (Nostalji) ise sadece hızlı tempoda minimum yeterlilik düzeyine ulaşamamıştır. (**Tablo 2**)

Tablo. 3. GEMS-9 Majör Melodi – Hızlara Göre Emosyon Yoğunluğu

Emosyon (Duygulanım) Türü	60	80	100
GEMS 1- Hayranlık	2.26±1.18	2.35±1.14	2.62±1.21
GEMS 2- Aşkınlık	2.81±1.46	2.10±1.24	2.06±0.98
GEMS 3- Güç	2.08±1.38	2.58±1.28	3.06±1.36
GEMS 4- Sevgi-Aşk	2.51±1.31	2.68±1.19	2.83±1.24
GEMS 5- Nostalji	3.0±1.38	2.30±1.17	1.96±1.13
GEMS 6- Sakinlik	3.55±1.36	2.83±1.23	2.51±1.08
GEMS 7- Eğlendirici	2.27±1.41	3.38±1.33	3.40±1.34
GEMS 8- Üzüntü	2.35±1.39	1.42±0.83	1.44±0.75
GEMS 9- Gerilim	1.64±1.09	1.55±0.93	1.60±0.87

Melodilerin belirlenen nüanslarının tam tersi nüansları ile alınan kayıtlar sonucunda, majör melodide GEMS-2 (Aşkınlık), GEMS-3 (Güç), GEMS-7 (Eğlenceli), GEMS-8 (Üzüntü), GEMS-9 (Gerilim)'da, minör melodide ise GEMS-1 (Hayranlık) ve GEMS-9 (Gerilim)'da büyük bir emosyon yoğunluğu değişimi olmamıştır. Ayrıca minör melodide GEMS 3 ve GEMS 4'de bir yoğunlaşma gözlemlenirken, GEMS-2 (Aşkınlık), GEMS-6 (Sakinlik), GEMS-7 (Eğlendirici)'de düşüş olduğu gözlemlenmiştir. **(Tablo 4)**

Tablo. 4. GEMS-9 Nüans Değişikliğine Göre Emosyon Yoğunluğu

Emosyon (Duygulanım) Türü	m-1	m-2	M-1	M-2
GEMS 1- Hayranlık	2.15±1.18	2.10±1.21	2.17±1.05	2.70±1.24
GEMS 2- Aşkınlık	3.34±1.11	3.0±1.27	2.44±1.18	2.40±1.22
GEMS 3- Güç	2.26±1.18	2.51±1.24	2.29±1.30	2.33±1.30
GEMS 4- Sevgi-Aşk	2.22±1.08	3.0±1.22	2.75±1.27	2.51±1.18
GEMS 5- Nostalji	2.45±1.20	3.57±1.03	2.76±1.42	2.33±1.37
GEMS 6- Sakinlik	3.10±1.16	2.93±1.33	3.25±1.23	2.58±1.20
GEMS 7- Eğlendirici	3.0±1.20	2.39±1.34	2.55±1.50	2.67±1.12

GEMS 8- Üzüntü	2.49±1.24	2.53±1.13	1.66±1.04	1.70±1.14	
GEMS 9- Gerilim	1.50±0.93	1.88±0.92	1.56±0.91	1.58±1.11	

Melodilerde ölçü sayıları ve ritimde farklılıklar yaratıldığında majör melodide GEMS-1 (Hayranlık), GEMS 2 (Aşkınlık), GEMS-5 (Nostalji), GEMS-8 (Üzüntü)’de, minör melodide ise GEMS-1 (Hayranlık), GEMS-3 (Güç) ve GEMS 7 (Eğlendirici)’de artış olduğu gözlemlenmiştir. (**Tablo 5**)

Tablo. 5. GEMS-9 Ölçü Sayısı ve Ritim Farklılıklarına Göre Emosyon Değişimi

Emosyon (Duygulanım) Türü	m 4/4	m 3/8	M 6/8	M 2/4	
GEMS 1- Hayranlık	2.13±1.32	2.39±1.28	2.32±1.25	2.85±1.23	
GEMS 2- Aşkınlık	2.90±1.29	2.36±1.23	2.10±1.21	2.80±1.32	
GEMS 3- Güç	2.26±1.08	2.44±1.18	2.28±1.06	2.23±1.02	
GEMS 4- Sevgi-Aşk	3.37±0.94	2.03±1.31	3.40±0.92	2.97±1.24	
GEMS 5- Nostalji	2.93±1.26	2.20±1.18	3.26±1.24	2.40±1.04	
GEMS 6- Sakinlik	2.86±1.22	2.29±1.25	3.30±1.28	2.82±1.20	
GEMS 7- Eğlendirici	2.48±1.12	2.91±1.25	3.32±1.27	2.22±1.16	
GEMS 8- Üzüntü	2.88±1.20	2.30±1.26	2.16±1.08	2.25±1.19	
GEMS 9- Gerilim	2.27±1.25	2.30±1.26	2.26±1.24	2.22±1.18	

Kullanılan melodilerin orijinal halleri enstrüman farklılıklarının emosyonel etkilerini ölçmek amacıyla Klarnet, Fagot, Flüt, Çello ve Keman ile seslendirilmiştir. Dinleyici grubundan elde edilen sonuçlara göre GEMS-1 (Hayranlık) minör melodide en yoğun kemanda hissedilmiştir. Minör melodide GEMS-3 (Güç) az düzeyde hissedilirken majör melodide bu duygu-durumun yoğun bir şekilde hissedildiği görülmektedir. GEMS-5 (Nostalji)’e bakıldığında minör melodide en yoğun keman ve klarnette hissedildiği tespit edilmiştir. Minör melodideki en önemli bulgu çello ve keman arasındaki emosyon farklılıklarıdır. GEMS-1 (Hayranlık) minör melodide en yoğun kemanda hissedilirken, çelloda bu duygu durum emosyon oluşturma gücü açısından minimum değeri geçememiştir. GEMS-9 (Gerilim)’da ise bu durumun tam tersi görülmektedir. Bu duygu durum çelloda diğer enstrümanlara göre en yoğun şekilde hissedilirken, kemanda minimum değer olan 2 seviyesini geçememiştir. (**Tablo 6/7**)

Tablo. 6. GEMS-9 Minör Melodi – Enstrümanlara Göre Emosyon Yoğunluğu

Emosyon (Duygulanım)						
Türü	Klarnet	Fagot	Flüt	Çello	Keman	
GEMS 1- Hayranlık	2.39±1.28	2.25±1.32	2.28±1.24	1.96±1.09	3.0±1.25	
GEMS 2- Aşknlık	2.85±1.23	2.39±1.95	2.87±1.11	2.42±1.13	2.92±1.35	
GEMS 3- Güç	2.15±1.19	2.13±1.32	2.21±1.25	2.03±1.31	2.32±1.40	
GEMS 4- Sevgi-Aşk	3.37±0.94	2.44±1.08	2.92±1.23	2.28±1.21	3.29±1.27	
GEMS 5- Nostalji	3.68±1.11	3.0±1.15	3.03±1.11	2.93±1.43	3.40±1.27	
GEMS 6- Sakinlik	3.65±1.02	2.64±1.22	3.33±1.31	2.38±1.44	2.90±1.42	
GEMS 7- Eğlendirici	2.34±1.20	2.20±1.08	2.22±1.36	1.80±1.02	2.72±1.30	
GEMS 8- Üzüntü	2.40±1.13	2.93±1.20	3.0±1.12	3.48±1.36	3.03±1.35	
GEMS 9- Gerilim	1.11±0.42	2.14±1.29	1.55±0.78	2.78±1.42	1.64±1.22	

Tablo. 7. GEMS-9 Majör Melodi – Enstrümanlara Göre Emosyon Yoğunluğu

Emosyon (Duygulanım)						
Türü	Klarnet	Fagot	Flüt	Çello	Keman	
GEMS 1- Hayranlık	2.35±1.14	2.57±1.11	2.56±1.40	2.66±1.26	2.48±1.08	
GEMS 2- Aşknlık	2.10±1.24	2.0±0.90	2.41±1.05	2.26±1.18	2.84±1.31	
GEMS 3- Güç	3.58±1.28	3.53±1.43	3.25±1.05	3.60±1.42	3.63±1.40	
GEMS 4- Sevgi-Aşk	2.68±1.19	2.26±1.04	3.0±1.20	2.04±1.26	3.13±1.43	
GEMS 5- Nostalji	2.30±1.17	2.2±1.24	2.44±1.09	1.88±1.12	2.68±1.54	
GEMS 6- Sakinlik	2.83±1.23	2.68±1.22	2.95±1.09	2.52±1.26	3.0±1.46	
GEMS 7- Eğlendirici	3.38±1.33	2.39±1.47	2.83±1.15	2.12±1.42	3.16±1.44	
GEMS 8- Üzüntü	1.42±0.83	1.83±1.01	1.96±0.99	2.04±1.17	1.84±1.17	
GEMS 9- Gerilim	1.55±0.93	2.06±1.09	1.48±0.80	2.93±1.43	1.66±1.09	

Sonuç

Yapılan bu çalışmada dinlenen melodilerin gösterdiği müzik bileşen farklılıklarına ve enstrüman farklılıklarına göre yarattığı emosyonel etkileri ölçülmüştür ve melodilerdeki ses, tempo, ritim, nüans gibi müzik bileşenlerinde yaratılan değişikliklerin kişiler üzerinde küçük farklılıklara neden olduğu tespit edilmiştir. Ancak aynı melodiler farklı enstrümanlarla çalındığında ortaya çıkan sonuca göre farklı enstrüman ve tabi ki sanatçıların yorum farklılıklarının emosyonel açıdan kişiler üzerinde büyük değişikliklere neden olduğu, aynı aileden gelen enstrümanların dahi emosyonel açıdan büyük farklılıklar yaratabileceği gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Alaner A. B. (2007). *Müzikte 5. Boyuta Doğru*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No.1739.
- Cromie J. W. (2001), *Music on the Brain*, United State: Harvard University Gazette, <http://www.news.harvard.edu/gazette/2001/03.22/04-music.html> (Erişim Tarihi: 18.02.2015)
- Çuhadar H. C. (2008). *Müzik ve Beyin*, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17(2).
- Karaçay B. (Temmuz 2010). *Müzik ve Beyin*, Ankara: Bilim Teknik.
- Kebapçılar F. P. (2009). *Müziyen Beyni “Profesyonel Kadın Müzisyenlerle Müzik Eğitimi Almamış Kadınların Müziği Algayışlarındaki Farklar” Bir fMRI Çalışması*, İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kolb B. - Whishaw Q. I. (2003). *Fundamentals of Human Neuropsychology*, New York: Worth.
- Otacıoğlu S. G. (2008). *Müzik Psikolojisi I*, Ankara: Öğreti Yayınları.
- R. Carpenter - B. Reddi (2012). *Neuropsychology*, London:Hodder Arnold,448 s.
- Zentner, M. (2011). *Homer’s Prophecy: An Essay on Music’s Primary Emotions*, Music Analysis, 29/i-ii-iii. doi: 10.1111/j.1468-2249.2011.00322.x
- Zentner, M., Eerola, T. (2011). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, Oxford: Oxford University Press.
- Zentner, M., Gradjean, D., Scherer, K. R. (2008). *Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement*; American Psychological Association, 8, (4), 494–521.
- Zeren A. (2000). *Müzik Fiziği*, İstanbul:Pan Yayıncılık.

“OPERA/ŞAN PEDAGOJISİNDE TİNİSAL AKTARIM VE TÜRKİYE'DEKİ YANSIMALARI”

Öğr. Gör. Berna ÖZKUT

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

brn.kut@gmail.com

Doç. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

gozmentes@gmail.com

ÖZET

Bu araştırmanın amacı opera/şan tınısı oluşturma sürecinde dünyada kullanılan başlıca yöntemleri ve bunların Türkiye'deki eğitimsel yansımalarını incelemektir. Örnek olay araştırma modelinin kullanıldığı araştırmada veriler, İzmir, Ankara ve İstanbul'da Devlet Konservatuarları'nda Opera Anasanat Dalları'nda eğitim vermekte olan uzmanlarla yapılan katılımlı görüşmeler ve derslerinin gözlemlenmesi yoluyla toplanmıştır. Araştırma sonunda uzmanların; opera/şan eğitiminin başlangıcında bilişsel hazırbulunuşluğa önem verdikleri, opera/şan tınısı oluşturmada bedensel kapasite farklılıklarını bir sorun olarak görmedikleri, nefes tekniği konusunda ortak görüş ve uygulamalara sahip oldukları, ses egzersizleri sırasında doğru atak elde etme becerisini öncelik hedef olarak belirledikleri, birçok ses egzersizinde benzer müzikal yapılar kullandıkları, başlangıç düzeyinde birbirine yakın bir repertuar tercih ettikleri, başlangıç düzeyindeki öğrencilere yüksek not verme gibi dışsal güdülenme araçlarını kullandıkları ve ilgi, merak uyandıracak stratejilerle de içsel güdülenmeyi sağladıkları anlaşılmıştır. Bu ortak noktaların yanı sıra uzmanların kişisel tutum ve yaklaşımlarındaki farklılıkların da eğitim süreçlerinin önemli bir boyutu olduğu görülmüştür. Sonuç olarak, tüm bu ortak ve farklı noktalar ışığında ülkemizdeki opera/şan eğitimi yaklaşımlarının dünyada var olan yaklaşımlarla benzerlikler taşıdığı, temelde eğitimci odaklı olduğu ve “kimlikli” bir ses tınısı elde etmede pedagojik uygulamaların bir nevi “tınısal aktarım” süreci olarak işlev gördüğü belirlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Opera/şan tınısı, opera/şan pedagojisi, tınısal aktarım

“TIMBRAL TRANSMISSION IN OPERA/VOCAL PEDAGOGY AND ITS REFLECTIONS IN TURKEY”

Berna ÖZKUT

Afyon Kocatepe University State Conservatory

brn.kut@gmail.com

Assoc. Prof. Gökmen ÖZMENTEŞ, PhD

Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Music Department

gozmentes@gmail.com

ABSTRACT

This study examines the main methods used worldwide to create an opera/vocal timbre and their educational reflections in Turkey. This is a case study, and its data were collected from interviews with professors at the National Conservatories' Opera Programs in İzmir, Ankara and Istanbul and by observing their courses. This study found that it is very important

for the experts that students are cognitively ready at the beginning of opera/vocal education. They do not consider differences in physical capacities as a problem. They have shared opinions and practices in breathing technique. Their primary goal in vocal exercises is to teach students the correct vocal attack. They used similar structures for most vocal exercises. The repertoire they prefer at the beginner level is also similar. They use extrinsic motivation tools at the beginner level such as giving higher grades to students, and they create intrinsic motivation by using strategies that create interest and curiosity. Aside from these points in common, it was found that the differences in these experts' personal attitudes and approaches is a significant dimension of their pedagogy. To conclude, these differences and commonalities indicate that the pedagogical approaches to opera/vocal training in Türkiye are similar to those used worldwide. These approaches are mainly teacher-centered and pedagogical practices function as a kind of timbral transmission to have a vocal timbre with an "identity".

Keywords: Opera/vocal timbre, opera/vocal pedagogy, timbral transmission

GİRİŞ

Toplumlardaki her kültürün kendine özgü şarkı söyleme ve müzik icra etme biçimleri vardır. Buna göre şarkı söylemede kullanılan teknikler, icra, stiller ve böylece ortaya çıkan vokal duyum ve müzikal tını kültürlerarası farklılık gösterir. Sesin fiziksel özelliklerinden biri olan tını; aynı frekans değerine sahip iki tonu birbirinden ayırmamıza yarayan temel bir unsurdur. Tını, periyodik titreşimlerin bir araya gelmesi ile meydana gelmektedir. Bir temel ton ile (temel frekans), kısmi tonları (yan frekans) içerir. Yan tonlar temel tonun armonikleridir (Gökalp, 2000: 3). Her temel tonun (temel frekans) başka uyumlu tonlar (frekanslar) doğurduğu doğuşkanlar olgusu ve kuramında belirtilmiştir.

Buna göre, ana veya temel tondan doğan veya türeyen seslere doğuşkanlar veya türeyenler denir. Genellikle ana ses veya temel ses de denilen temel ton kuvvetli, doğuşkanlar ise hafif tınlar. Ana sestten sonra gelen doğuşkanların ilk dördü (sırasıyla sekizlisi, beşlisi, dörtlüsü ve üçlüsü) müziksel işitme duyusu çok iyi eğitilmiş kişilerce rahatlıkla duyulabilir, öbürleri ise ancak belli ortamlarda özel fizik ve akustik araçlarla fark edilebilir (Uçan, 2015: 771). Sesin farklı şiddeti ile yan (kısmi) tonların sayısı ve düzeni bir sesin frekans olarak zenginliğini belirler. İyi bir tını ses kalitesi açısından belirleyicidir. Şarkı söyleyenler için iyi bir tını oluşturma, ulaşılması gereken artistik sonucu belirler. Kültürlerarası farklılıklar, şarkı söyleme sırasında şarkıcının vokal sanata ait çeşitli değişkenlerin hangilerini ve nasıl kullanacağını belirler. Bu da icra sırasında ortaya çıkan müzikal tınıyı çeşitlendirir. Örneğin opera sanatı gibi müzik icra edilen ortamlar, şancının kendisini duyurması açısından özel bir stil ile söylenmesini gerektiriyorsa, istenilen müzikal tınının elde edilmesi için bir takım söyleme teknikleri ortaya çıkar. Şancı özellikle metinsel anlaşılabilirlik ve sesin gürlüğüne ilişkin bir teknik yönelim içinde olur. Bunun için hangi rejistirlerin kullanılacağı ve şancı formantı üretilmesi istenilen tınının belirleyicisi olur.

Bugün opera şarkıcılarından duyduğumuz vokal nitelik, opera vokal tınısı, opera sanatının "tabiatından kaynaklı" bir nitelik değil, opera şarkıcılığını kuşatan koşulların değişiminin gerekli kıldığı bir '*on dokuzuncu yüzyıl icadı*'dır. Opera tarihine baktığımızda toplumsal ve siyasal alandaki değişimlerin opera librettolarında realizme bir doğru değişimi de doğurduğu görülür. Realizme doğru bu değişimin sahne üzerinde canlandırılan karakterlerin duyumsal temsiliyeti ve orkestraların gürlük seviyesi üzerindeki etkileri, solistin şarkı söyleme sırasında kullandığı register de dahil pek çok dinamikte farklılaşma ihtiyacını da doğurmuştur (Saruhan, 2014: 664).

Opera/Vokal Tınısı

Günümüzde opera sanatında insan sesinden beklenen; mikrofondan yardım almadan çok kalabalık bir orkestrayı yarıp geçmesi ve sesin en son koltukta oturan seyirci tarafından duyulabilmesi, zaman zaman iki oktavdan fazla ses aralığı gerektiren eserleri söylemesi, bunu bağırmadan yapabilmesi, anlaşılır bir artikülasyonla, uzun, karmaşık ve gösterişli müzik frazlarını ifade edebilmesidir (Karaçalı, 2012: 21). Tüm bunların yapılabilmesi kapsamlı ve programlı bir eğitimi ve bu eğitimi verebilecek alanında uzman şan pedagogunu gerektirir. Araştırmada bahsedilen opera/şan pedagojisinde tınısal aktarım; bu eğitimin gereği olan doğru teknik ve pedagojik yaklaşımla öğrenciye kazandırılan duyumsal bir farkındalık düzeyidir. Bunu kazanan öğrenciler kendi ses tınılarındaki özelliklerin farkında olarak, dünyada kabul edilen opera/vokal tınısını daha bilinçli bir şekilde oluşturmak üzere çalışmalarını sürdürürler.

Opera/vokal tınısında ilk akla gelen en önemli özellik bir sesin en pesten en tize kadar bir bütünlük içinde olmasıdır. Bunun için registerlerin kaynaştırılıp harmanlanması, geçiş tonlarında köprülerin kurulabilmesi oldukça önemlidir. Bunun sonucunda ses, tek bir register olarak duyulacaktır. Register kavramı, ses tellerinin değişik titreşim hareketlerini tanımlayabilmek amacıyla, aynı sesi değişik tınılarda verebilen bir müzik aleti olan “org” dan esinlenerek kullanılmıştır (Ekici, 2008: 269). Ses tellerinin tüm yüzeylerinin birbirlerine değerek titreşime girmesiyle çıkan sesler pes registerleri oluşturur. Ses tellerinin kasılarak gerginliklerinin artması ve ancak serbest kenarlarının titreşime girmesiyle çıkan tiz sesler ise tiz registerini oluşturmaktadır (Kazancıoğlu, 2008: 24). 1841 yılında Manuel Garcia ilk defa *Traité* kitabında, günümüze kadar referans olarak kalan üç register kavramının tanımını yapmıştır. Garcia’ya göre registerler göğüs, falsetto ve kafa registerleri olmak üzere üçe ayrılır. Registerlerin geçiş noktalarına *passagio* denir. Ses bu kırılma noktalarında bir önceki rejistera göre farklı duyulur (Karaçalı, 2012: 15).

18. ve 19. yüzyıllarda klasik şan eğitimi almış kişiler için ideal ses niteliğinin *chiaroscuro* olduğu kabul edilmiştir. *Chiaroscuro* her notanın hem parlak, şıkırtılı ve çınlayarak duyulması, hem de içinde koyuluk, yuvarlaklık ve derinlik olması anlamına gelir. Garcia’ya göre sesteki *chiaro*’yu (çınlamayı) larenks, *scuro*’yu (koyuluğu) ise ses yolu ve rezonatörler oluşturur. *Scuro*’nun oluşabilmesi için larenksin aldığı en uygun pozisyon, hafifçe aşağıya indiği pozisyonudur. Larenks aşağıya indiğinde ses yolu uzar, yumuşak damak yükselir, farenks genişler, bu durumda dil ve çene de uygun pozisyonlarını alır. Garcia bu uzamanın dikey olması gerektiğini savunmuştur. Ses yolundaki bu dikey uzunluk ve açıklık, larenkste üretilen çınlayan tona derinlik, yuvarlaklık ve doğuşkanların ve şancı formantının olduğu zengin bir ses niteliği kazandırır.

Şancı formantı

Rezonatörler vibratör (larenks) ile uyumlu çalıştığında şancı formantı, yani sesteki çınlama, şıkırtı, squillo oluşur. Şancı formantı profesyonel ses sanatçısının ses yolunda yaptığı ayarlamalar sonucunda sesin tepe noktasına ulaştığı, rezonansının üst seviyelere çıktığı durumdur. Formant frekansı erkek seslerinde 2500-3200 Hz. iken, bayanlarda 3200-4000 Hz. seviyesine kadar çıkabilir. Şancı formantı, profesyonel opera sanatçısının kord vokallere yüklenmeden volümü artırmasını sağlar. Şancı formantını kullanabilen sesler en kalabalık orkestraların bile arasından net bir biçimde duyulabilen rezonans özelliklerine sahiptir. Şancı formantının oluşması için rezonatörlerin kullanımının yanında daha önceki bölümlerde açıklanan larengeal stabilitenin sağlanması, alçak larenks ve buna bağlı olarak nefes, dil, çene, postür gibi öğelerin de uyumlu **çalışması** gerekmektedir. Bir başka deyişle şancı formantı

sadece rezonatörlerin kullanılması ile değil tüm sistemin uyumlu biçimde çalışması sonucunda oluşur.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı opera/şan tınısı oluşturma sürecinde dünyada kullanılan başlıca yöntemleri ve bunların Türkiye’deki eğitimsel yansımalarını incelemektir.

Yöntem

Örnek olay araştırma modelinin kullanıldığı araştırmada veriler, İzmir, Ankara ve İstanbul'da Devlet Konservatuarları’nda Opera Anasanat Dalları’nda eğitim vermekte olan uzmanlarla yapılan katılımlı görüşmeler ve derslerinin gözlemlenmesi yoluyla toplanmıştır. Opera/şan eğitiminde temel tekniklerin kazanıldığı başlangıç eğitimi olan hazırlık sınıfı ya da lisans 1. sınıf baz alınarak veriler toplanmıştır.

Bulgular

Araştırmadan elde edilen veriler aşağıdaki şekilde kategori, tema ve alt temalarda toplanmıştır.

1. Solunum Eğitimi	2. Ses Egzersizleri
1.1.Bilişsel Kapasiteler • Bilişsel Hazırbulunuşluk • İmgeleme • Nefes Farkındalığı 1.2. Fiziksel Kapasiteler • Nefesi Kullanma Yetisi • Genişleme • Diyaframın Aktif ve Pasif Olma Durumu • Diyaframın Larenksle İlgisi • Ağızdan Nefes Almak • Ses-Nefes Koordinasyonu	2.1.Başlangıç Düzeyi Temel Davranışları • Atak • Egzersiz Tercihleri • Vokal Tercihleri • Ses Özelliklerini Saptama • Messa di Voce • Postür • Çene • Dil

Sonuçlar

Araştırmanın bulgularından şu sonuçlara ulaşılmıştır.

1.Uzmanların opera/şan eğitiminin başlangıcında bilişsel hazırbulunuşluğa önem verdikleri, öğrencilerinin bilişsel hazırbulunuşluğuna uygun egzersizleri tercih ettikleri, yaptıkları uygulamalarda kullandıkları metot ve yöntemleri, öğrencilerin bilişsel hazırbulunuşluk seviye ve düzeylerine göre belirledikleri anlaşılmıştır. Seviyeyi yükseltmek adına, nefes konusunda soyut kavramları içselleştirme aşamasında imgeleme yöntemi kullandıkları, öğrencilerinde farkındalık ve iç gözlem yeteneğini ortaya çıkartacak uygulamalar yaptırarak onların bilişsel kapasitelerini geliştirmeyi hedefledikleri sonucuna ulaşılmıştır.

2. Uzmanların izlenilen derslerinden ve alınan görüşlerinden; opera/şan eğitiminin

başlangıcında, solunum sistemine yardımcı olan destekleyici kasları farkında olmadan doğru kullanabilme özelliği gösteren, yani nefes alma sırasındaki doğuştan var olan aktif diyafram kullanımı kabiliyetini sürdüren bazı öğrencilerinin bulunduğunu, bu durumun öğrencinin eğitimine ve gelişim hızına ivme kazandırabileceği ancak bunun opera/şan eğitiminde her öğrenciden beklenen bir ön koşul olmadığı anlaşılmıştır.

3. Uzmanların nefes tekniği konusunda ortak bir görüşe sahip oldukları görülmüştür. Uzmanların bahsettiği bu teknik, alanyazında Vennard'ın alıntısıyla belirtilen ve doğruluğu evrensel olarak kabul edilen solunum yöntemidir. Bu yöntem, diyafram kasının aktif olduğu, göğüs kafesinin alt bölümünün çalıştığı, alt kaburga ve karın kaslarının kullanıldığı, abdominal kas destekli nefes alma şekli olarak belirtilmektedir.

4. Nefes konusunda ses üretiminin verimliliğini arttırmak adına, diyaframın aktivitesinin fonasyon sırasında korunması gerekliliği ve bunun larenksin de aşağıda bir pozisyon almaya doğal olarak istek göstermesine veya doğal olarak aşağıda bir pozisyonun oluşmasına neden olduğu anlaşılmıştır. Bahsedilen bu özellik evrensel olarak doğruluğu kabul edilen, opera/şan eğitiminde larenksin hafifçe aşağıda durduğu daha doğal bir pozisyonun, en doğru, en sağlıklı pozisyon olduğu görüşüdür.

5. Uzmanlar nefes konusunda, ağızdan, burundan, hem ağız hem de burundan aynı anda nefes alınabileceğini belirterek bu konuda farklı görüşler belirtmişlerdir. Bu farklılığın repertuar özelliği ve kişisel kondisyona göre belirlendiği ve eser içerisinde dahi devam edebileceği ve öznel ihtiyaçlara göre düzenlenebileceği alıntılardan anlaşılmaktadır.

6. Uzmanlar ses-nefes koordinasyonunun sağlanması adına opera/şan eğitiminde doğru biçimde alınan nefesin fonasyona uygulanmasının yani ton tutabilmenin başlangıç aşamasında öğrenciye kavratılması ile ilgili çalışmaların yapılması gerektiğini belirtmektedirler.

7. Uzmanların, öğrencileri üzerinde ses egzersizleri uygularken, doğru atak elde etmenin ilk hedefleri içerisinde bulunduğu görülmüştür.

8. Uzmanların kullandıkları ses egzersizleri farklılık gösterse de özellikle başlangıç aşamasında inici melodik yapıda egzersizler yaptırarak, tona piyano ve yumuşak başlamaya önem verdikleri, anatomik ve fizyolojik kriterlere uygun, öğrencinin eksikliklerini tamamlayacak, ses kasını ısıtacak, ses aralığını genişletmeye yönelik, yanlış çalışan kas gruplarını düzelter ve gelişimini sağlayan ses egzersizi çeşitlerini tercih ettikleri sonucuna varılmıştır. Uzmanlar egzersiz tercihlerinde çalışılan eserin aralıklarını içeren veya dikkate alarak oluşturulmuş egzersizler kullanmaya önem vermektedirler.

9. Uzmanlar, ses egzersizlerinde kullandıkları vokal tercihlerinde, öğrencide tını homojenliği ve bütünlüğü sağlamak, şancı formantı oluşturmak amacı gütmektedirler.

10. Uzmanların yaklaşımlarından, öğrencinin ses özelliklerinin saptanması konusunda hem bilimsel değerlerin hem de duyumsal tecrübenin önemli olduğunu, bir şan pedagogunun gerekli donanımları arasında bu bilgilerin ve tecrübenin bulunması gerektiği anlaşılmıştır.

11. Uzmanların messa di voce uygulamasına yönelik çalışmaları başlangıç seviyesine uygun bulmadıkları anlaşılmıştır. Ancak öğrencilerin bu özelliği kazanmalarına yardım edecek, seviyelerine uygun bazı çalışmalar yaptırarak görülmüştür.

12. Postür algısı, uzmanlar tarafından, egzersizleri doğru yapabilmenin ve doğru ton tutabilmenin bir ön koşulu olarak görülmektedir.

13. Uzmanlar, opera/ şan tekniğinde ideal şarkı söyleme pozisyonunun, çene ve dilin serbestliğini koruduğu bir pozisyon olduğu görüşünde birleşmektedirler.

Kaynakça

- Ekici, T. (2008). *Bireysel Ses Eğitimi Dersine Yönelik Bir Program Geliştirme Çalışması*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir.
- Karaçalı Uçman, P. (2012), *Profesyonel Ses Sanatçılarının Ses Üretiminde Karşılaştıkları Teknik Sorunlara Yönelik Yeni Öneriler*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kazancıoğlu, M. A. (2008), *Şan Eğitiminin Bariton Sese Etkisinin Akustik ve Larengostroboskopik Olarak İncelenmesi Doğru Ses Elde Edebilmek İçin Egzersiz Önerileri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Saruhan, Ş. (2014), *Opera Şarkıcılığında Bir Dönüm Noktası 'Do Di Petto'*, Tarih Okulu Dergisi, (17) 661-679.
- www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/uçan-ali-'yurtta-barış-dünyada-barış'-sürecinde-müzik-ve-müzikçe.pdf

TÜRK VE BATI SANAT MÜZİĞİ VİYOLONSEL İCRACILARININ TINIYA YÖNELİK BEKLENTİLERİ

Beste Melis TURFAN

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü

beste.melis@hotmail.com

Sezgi Sevi KIRAN

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü

seviege@hotmail.com

ÖZET

Ses, tını, algı kavramları müzikte geniş bir yer tutar. Ses, kulağın duyduğu titreşim olarak açıklanmaktadır ve iletişim kurmamıza yarayan bir ögedir. İnsan duyduğu sesi önce algılar sonra yorumlamaya çalışır. Tını ise sesin niteliğidir. Bir çalgının sesini diğer çalgılardan ya da bir insanın sesini diğerlerinden ayırt etmemizi sağlar.

Bu araştırmanın amacı, kültürel yönden de farklı olan Türk ve Batı Sanat Müziği viyolonsel icracılarının tınıya yönelik beklentilerini ele almaktır. Bu kültürel farklılıktan ötürü her iki bölüm icracılarının tını için farklı tariflerde bulunduğu gözlemlenmektedir. Bunun en belirgin özelliği icracılar ve çalgı yapımcıları tarafından da sıkça kullanılan açık, koyu, yumuşak, tok, parlak gibi benzetmelerdir.

Bu araştırma; viyolonsel performans sanatçılarının ya da akademisyenlerin çalarken hangi tınısal özelliklere dikkat ettiklerini belirlemek açısından önemlidir.

Bu çalışmada Türk ve Batı Sanat Müziği viyolonsel icracılarının hangi tınısal özellikleri tercih ettikleri, bunu enstrümanlarında nasıl sağladıkları, nelere dikkat ettikleri çalgı yapımcılarının da görüşleri alınarak incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: çello, tını, türk, batı sanat müziği

EXPECTATIONS OF TURKISH AND WESTERN MUSIC VIOLONCELLO PERFORMERS FOR TIMBRE

ABSTRACT

Sound, timbre, and perception concepts vast a large amount in music. Sound is defined as the vibration which is heard by ear playing role for communication. The human firstly perceives and later tries to interpret the sound that he hears.

The timbre is the character of the sound. It provides to differentiate the sound of an instrument or a person from the others.

The aim of this study is to evaluate the expectations for the timbre of the Turkish and Western Art Music performers which are culturally different.

The performers of both societies have different definitions for the “timbre” because of this cultural differences,. The most prominent feature of this difference is the comparisons like “light, dark, soft, satiated, shiny” which are used by the performers and instrument manufacturers.

This study is important to determine how they pay attention for the kind of timbres features while playing for the cello performance artists or academics.

In this study we evaluated what kind of “timbres features” are preferred, by the Turkish and Western Art Music cello performance artists and how they provide by the instrument, by researching the views of the artists and instrument manufacturers.

Key words: cello, timbre, turkish, western art music

Giriş

Müzikte ki ses kavramının en basit şekli ile sesin gürlüğü (şiddeti), sesin yüksekliği (incelik, kalınlık) ve sesin niteliği (tını) olgularından oluştuğu bilinmektedir. Müzikte ki seslerin ince ya da kalın olmasının ayırt edilmesi, ses yüksekliğinin belirlenmesinde ilk adımdır. Bir sesin ince ya da kalın oluşu, titreşimin saniyede ki sayısı ile (frekansıyla) belirlenir. Frekans arttıkça ses incelik, azaldıkça ses kalınlaşır. Bu nedenle kadın seslerinin frekansı, erkek seslerine göre daha fazladır (Say 2006). Müzikte frekans olarak adlandırılan olgu perde adıyla da adlandırılmaktadır. Say’a göre perde; bir müzik sisteminin dizilerinde yer alan seslerdir. Batı Müziği sisteminde en küçük perde yarım perde ve iki yarım perde bir tam perdeyi oluştururken, Türk Müziği sisteminde bir tam perdenin dokuzda biri olan koma’ nın en küçük frekans değeri olduğu görülmektedir. Sesin yüksekliği titreşim sayısına bağlı olduğu gibi, sesin gür ya da kısık oluşu da titreşimin genişliğine bağlıdır. Titreşimin şiddeti arttıkça sesin gürlüğü artar(Say 2006). Evrende ki seslerin hepsinin farklı farklı ses şiddetine sahip oldukları da bilinmektedir. Bu olgular arasında belki de anlamlandırması en zor olanı sesin niteliği ya da tınısıdır. Bu olgu ‘Ses Rengi’ olarak ta karşımıza çıkabilmektedir. Aynı şiddet ve uzunlukta ki iki enstrümanın sesini ya da bir insanın sesini diğerinden ayırt etmemizi sağlayan bir ses rengi farklılığıdır. Sesin en karmaşık bileşeni olan ‘tını’ tek boyutlu bir ölçüye yerleştirilemez ve bir çeşit ‘tınısal birim’ ile ifade edilmeye uygunluk göstermez. Dahası, diğer tek boyutlu bileşenlerden (perde, gürlük, süre) bağımsız olarak da düşünülemez (Yükselsin ve Küçükebe 2010). Müzikte ki ses bileşenlerinden “tını”nın fiziksel bir olgu olduğu kadar kültürel değerlerle de şekillendiği gözlemlenmektedir. Her kültürün farklı beğenileri yansıttığı görülmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada viyolonsel icracılarının ya da akademisyenlerin tınısal beklentileri yapılan görüşmeler sonucunda belirlenmiştir. Ayrıca çalgı yapımcısı ile de görüşülerek tınısal beklentilerin hangi fiziksel müdahaleler sonucunda gerçekleştirildiği saptanmaya çalışılmıştır.

Türk ve Batı Sanat Müziği viyolonsel icracılarının ideal viyolonsel tınısına ilişkin ifadeleri ve viyolonsel yapımcısının ifadeleri karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu çalışmaya; Türk Sanat Müziği bölümünden iki, ve Batı Sanat Müziği bölümünden üç olmak üzere toplam beş viyolonsel icracısı ile 1 çalgı yapımcısı katılmıştır. Türk Sanat Müziği Bölümü için; Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı viyolonsel icracıları, Batı Sanat Müziği Bölümü için, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi ve Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı viyolonsel icracıları ve çalgı yapımcısı ise Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümü öğretim elemanları arasından seçilmiştir.

Viyolonsel İcracılarının ve Çalgı Yapımcısının Görüşleri

Viyolonsel icracıları ile yapılan görüşmelerde hemen her katılımcı viyolonselde ideal tınının öncelikle kaliteli bir enstrüman ile olacağını söyleyerek söze başlamışlardır. Daha sonra her iki bölüm viyolonsel icracılarının viyolonsel sesinin volümlü ve açık olması gerektiği konusunda birleştikleri görülmüştür. T.M. viyolonsel icracıları ideal viyolonsel tınısını bas, pes, davudi ifadeleri ile açıklarken, B.M. viyolonsel icracılarının ideal viyolonsel tınısını derin, tok, tiz, parlak gibi ifadeler ile açıkladıkları belirlenmiştir. Buradan da her iki bölüm viyolonsel icracılarının (T.M. ve B.M.) farklı tını beklentilerinin olduğu sonucuna varılmıştır. Buna ek

olarak B.M. viyolonsel icracılarından biri ile yapılan bir görüşmede ideal viyolonsel tınısının yorumuna dayalı olduğu o viyolonsel icracısının “Her eserde farklı tını beklerim. Klasikte sade bir anlatım, Romantikte daha yoğun duygular, Barokta asla vibrato yapmam.” ifadesi ile desteklenmektedir. (Görüşme, 15.05.2015). Başka bir B.M. viyolonsel icracısının bir viyolonselden herkesin farklı tını çıkarabileceğini çünkü her insanın farklı bir aurasının olduğunu dile getirmesi tını kavramını yetenek ve yorum ile ilişkilendirdiğini göstermektedir. Viyolonselde istediğiniz tınıyı elde etmek için dışarıdan bir müdahalede bulunur musunuz? Sorusuna her iki bölüm icracıları da gerekli görüldüğü takdirde tel, yay, köprü değişikliği gibi müdahalelerde bulunduklarını belirtmişlerdir. B.M. icracıları kaliteli bir tel kullanma tercihlerinin olduğunu, orta yükseklikte bir köprü kullanımını tercih ettiklerini, arşeyi kullanan sağ el hakimiyetinin önemini dile getirirken T.M. icracılarının önemle vurguladıkları bir nokta sanatçının sesine göre ‘ses göçürme’ işlemini kullandıkları ve bunun duygu aktarımının bir gerekliliği olduğunu söylemeleri olmuştur. Ayrıca küçük gruplar ile viyolonsel çalarken yumuşak bir tel, orkestrada çalarken daha sert bir tel kullandıklarını söylemişlerdir. B.M. icracılarının bu soruda değindikleri kaliteli bir tel kullanımının gerekliliğini çalgı yapımcısı da desteklemiş, çelik alaşımlı bir telin metalik bir ses verdiğini; bağırsak tel, sentetik ya da yarı sentetik tel kullanımının gerekliliğini dile getirmektedir. “Viyolonsel icracılarına yöneltilen bir viyolonsel alırken tını tercihiniz ne olur?” sorusunda “Viyolonselin sesinin açık ve volümlü olması” her iki bölüm(T.M. ve B.M.) icracılarının ortak tercihi olmuştur. Bunun yanı sıra B.M. icracılarından biri ile yapılan görüşmede kullanılmış bir viyolonsel alma tercihinin olması, çalgı yapımcısına yöneltilen bir viyolonselci “Sizden sesi gür bir viyolonsel isterse bunu nasıl sağlarsınız?” sorusuna “Kuru ağaç kullanımının önemini” vurgulaması o icracının görüşleri ile paralellik gösterdiğini açıklamaktadır. Örneğin; eski bir viyolonselin ağacının hali hazırda kurumuş ve şeklinde, cilasında herhangi bir değişiklik olmayacağı sesinin değişmeyeceğini düşünmesi buna gerekçe olarak gösterilebilmektedir. Gene B.M. icracıları, tiz seslerin ya da bas seslerin diğerine oranla daha açık ya da kapalı olmaması gerektiğini, teller arasında ses dengesi olması gerektiğini söylemişlerdir. Bu durum viyolonsel yapımcısına yöneltilen “Bir viyolonselcinin tını için sizden beklentileri nelerdir?” sorusuna yapımcının verdiği; “Teller arasındaki ses uyumu” yanıtı ile benzerlik göstermektedir. Çalgı yapımcısının verdiği bir diğer yanıt “Klasik tenor ton ve do-sol tellerinin volümlü olması”dır.

Çalgı yapımcısına “Bir viyolonselde tınıyı etkileyen faktörlerin başka neler olduğu sorulduğunda, yapımcının ilk söylediği ve önemle vurguladığı nokta ‘can direği’ olmuştur. Bu noktada adından da anlaşılacağı üzere can direğinin viyolonselin canı olduğunu söylemiş ve yerinin önemini “matematiksel olarak köprüden kuyruğa doğru 5 mm. aşağıda olması gerekir, yeri yanlış olduğu takdirde enstrüman ölür, ses vermez” sözüyle dile getirmiştir(Görüşme, 22.05.2015).

Yapımcı enstrümanda istenen tınıyı ‘akçaağaç ve ladin ağacının’ verdiğini söylemiştir. Örneğin, sedir ağacından yapılan bir enstrümandan çok farklı bir ton çıktığını da sözlerine eklemiştir.

Viyolonsel üzerindeki ‘f deliğinin’ (ses deliği) büyüklüğünün ve küçüklüğünün tınıyı etkilediğini açıklamıştır. Örneğin; 76 form boyutundaki bir viyolonsele standart olarak 76 lık f deliği kullanılması gerektiğini, bu viyolonsel üzerinde 74 lük f deliği kullanıldığında sesin içeriye hapsolacağını önemle vurgulamıştır. Yapımcı, viyolonsel üzerinde ki ‘köprünün’ önemine, tellerin tınlamasında ilk etkilenen yer olarak söze başlamıştır. Köprü üzerindeki yıllık halkaların çizgilerinin sık olmasının iyi bir tını için önemli olduğunu söylemiştir. Çizgilerin sık olmasının ağacın yaşlı olması anlamına geldiğini de sözlerine eklemiştir.

Çalgı yapımcısı son olarak viyolonsel yapımında kullanılan cila’ nın tınıyı etkileyen önemli bir faktör olduğundan söz etmiştir. Yağ cilasası ve alkol cilasası olmak üzere 2 çeşit cila

olduğunu açıklamıştır. Kendisinin yağ cilası kullandığını, içeriğinin daha çok reçineden değilde yağdan oluştuğunu, bunun da çalgının üzerinde koruyucu etki yaptığını, frekansı etkilemediğini ve sonunda sese daha kolay ulaşılabilirdiğini belirtmiştir.

Yapılan görüşmeler sonucunda, tını kavramının her iki bölüm (B.M. ve T.M.) viyolonsel sanatçıları içinde yer yer farklılık göstermekle birlikte önemle ele alındığı anlaşılmaktadır. Sanatçıların ve yapımcıların enstrümanın performansını artırmak için gerekli gördüklerinde fiziksel müdahalede bulundukları görülmektedir. Bunun yanı sıra sanatçıların tını kavramını çok boyutlu ele aldıkları; tınıyı sadece fiziki müdahalelere değilde sağ el kullanımı, eser ve dönem özellikleri, çeşitli çalınış stilleri ile yetenek ve yoruma bağlı bir olgu olarak algıladıkları anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Say, A. (2006) Müziğin Kitabı

Yükselsin, İ.Y. ve Küçükebe, M. (2010) Batı Ve Türk Sanat Müziği Keman Çalıcıları Arasındaki Tınısal Algı Farklılığının Kültürel Ve Bilişsel Yönleri Üzerine Spektral Bir Analiz

**“ÇALGI TINILARI VE ANALİZLERİ:
“NEY’İN TINISI VE TINISAL FARKLILIKLARI”**

Candan Ceren ÖNDER

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Lisans Öğrencisi

ÖZET

Bu çalışmada Türk Sanat Müziği üflemeli çalgısı olan neyin tınısı ve Neyzen Niyazi Sayın ile Neyzen Aka Gündüz Kutbay arasındaki tınısal farklılıklar incelenecektir.

İnsanoğlu geçmişten bugüne kadar birçok müzik aleti kullanmış, en mükemmel tınıya, besteye ulaşmaya çalışmıştır. Bizim kültürümüze özgü, bizim duygu ve düşünce dünyamızı yansıtan müzik aletlerinden biri olarak ney, gerek sesinin buğusundan gerekse hüznün ve acı hissettirmesinden dolayı zihinlerimizde mistik bir tınıya sahip olduğuna dair çağrışımlarda bulunur.

Ney, üzerinde yedi delik bulunan, dokuz boğumlu kamıştan yapılan, sarı renkli, üflemeli bir sazdır. Ney icrası için “çalmak” değil “üflemek” tabiri kullanılır. Ney üfleyen kişiye “nayı” veya “nayzen”(neyzen) denir. Her neyzenin birbirinden farklı dudak yapısı ve alışkanlıkları vardır. Bu doğrultuda her neyzeneye kişiye özel kamış açılması gibi, birbirinden farklı yapıda başpare de yapılması gerekmektedir. Neyzen, kendisine en iyi netice vereni seçerek, en doğru ve en güzel ses tınısını çıkarma arayışındadır.

Neyin tınısı ve tınısal değişiklikleri video örnekleriyle gösterilecektir. Aynı dönemin Neyzenlerinden olan Niyazi Sayın ile Aka Gündüz Kutbay arasındaki ses rengi farklılıkları incelenecek ve dinletilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ney, Neyzen, Tını, Kamış

MUSICAL TONES AND THEIR ANALYSIS

“THE TONE OF END-BLOWN FLUTE AND ITS TONE DIFFERENCES”

Candan Ceren ÖNDER

Undergraduate Student at Anadolu University,

The School of Music and Drama, Musicology Department

ABSTRACT

In this study, the tone of end-blown flute -a brass instrument of Turkish Classical Music- and the tone differences between Niyazi SAYIN and Aka Gündüz KUTBAY –end-blown flute players- will be examined.

Mankind has been used a lot of musical instrument and tried to reach the best tone and the best composition so far. The end-blown flute which is special to our culture and which reflects our world of emotions and ideas, has a mystical effect on our minds because it makes us feel both blues and grief.

The end-blown flute is a yellow brass instrument, which is made of nine gnarled cane and an which has seven holes. It is used the verb “blow” instead of “play” for end-blown flute

performance. The person who blow (play) a end-blown flute is called “nayi or nayzen or neyzen” (end-blown flute player). Each end-blown flute player has different blowing (playing) habits and lip structure. Thus, it is needed to be made different kinds of “başpare” for each end-blown flute player; for example, a private cane is made for each end-blown flute player. The end-blown flute player aims to produce the best tone by choosing the most suitable end-blown flute for themselves.

The tone and the tone differences of the end-blown flute will be shown with video samples. The tone differences between Niyazi SAYIN and Aka Gündüz KUTBAY, who are contemporaneous, will be analyzed and listened.

Keywords:The end-blown flute, The end-blown flute players, Tone, Cane

NEY SÖZCÜĞÜNÜN ETİMOLOJİSİ VE NEY'İN TARİHÇESİ

Sümerce'den Farsça'ya geçen ‘na’ veya ‘nay’, kamış, kargı anlamlarına da gelen bu çalgının en eski adıdır. Arap toplumunda üflemeli çalgıların hemen tümü için kullanılan ‘mizmar’ sözcüğü, (nefes borusu, ses organı anlamında) ney için de kullanılmıştır. Türkçe’de ise hemen her zaman ‘ney’ olarak anılmıştır. Çeşitli Avrupa ülkelerinde de benzer adlarla (örneğin Romanya’da ‘naiu’ adıyla) adlandırılmıştır.

Farsça çalan, icra eden anlamına gelen ‘zeden’ sözcüğüne eklenerek oluşturulan ‘neyzeden’ bozularak, ney icracısı anlamında günümüzde de kullanılan ‘neyzen’e dönüşmüştür. Aynı anlamda Arapça kurallarına göre oluşturulan ‘nayi’ sözcüğü de kullanılmıştır.

Sümer toplumunda MÖ 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı sanılan bu çalgıya ait elimizdeki en eski bulgu, MÖ 2800-3000 yıllarından kalan bugün Amerika’da Philadelphia Üniversitesi Müzesi’nde sergilenen neydir. Çalgının o dönemlerde de dinsel törenlerde kullanıldığı sanılmaktadır.

Her dönemde insanları derinden etkilemiş, özellikle dinsel duyguları çağrıştırmıştır. Sesinden gelen bu özellik neyi, ilişkide bulunduğu her toplumda önemli bir çalgı haline getirmiştir.

NEY'İN TÜRK TASAVVUF DÜŞÜNCESİ'NDEKİ YERİ

Türklerin İslamiyeti kabulü ile birlikte kullanmaya başladıkları ney, XIII. yüzyıldan itibaren İslam tasavvufunun sembolü haline gelmiştir. Bunda, bu yüzyılda yaşamış olan tasavvufta Mevlevi yolunun öncüsü, Mevlana Celaleddin-i Rumi’nin rolü büyüktür. İslamiyet ile birlikte zaten toplumda var olan mistik düşünce ve anlayış islami bir kimliğe bürünerek, Türk tasavvuf anlayışının temellerini oluşturmuştur. Türklerin dini hayatlarında musiki her zaman yer almıştır. Bilhassa Mevlevilikte neyin önemi çok büyüktür. Neyin Mevlevilik’te böylesine önem arzetmesi o sazın icracılarını, yani neyzenleri de önemli kılmıştır.

Murat Bardakçı’ya göre; ‘Neyin tasavvuf kültüründe bu derece önemli bir yer edinmesinin başta gelen sebebi, Mevlana’nın Mesnevi’sinin bu kavramla, yani ‘Dinle neyden...’ ifadesiyle başlamasıdır.’ (M.Bardakçı, Ney Bir <Varoluş Namesidir>)

NEY NEDİR?

Ney, ön tarafta 6 arka tarafta da 1 adet olmak üzere 7 deliği(perdesi) bulunan, dokuz boğumlu kamıştan yapılan, sarı renkli, üflemeli bir çalgıdır. Delikleri kızgın demirle yakılarak yuvarlak bir biçimde açılır. Üflenen kısma sert bir maddeden başpare takılır, ilk üst kısmına ve son boğumun alt kısmına çatlamaması için paravane adı verilen parçalar takılır.

Kendisi gibi sesi de doğaldır ve insan sesine en yakın sesi veren enstrümanlardan biridir. Neyin sesi pek çok enstrümanda olduğu gibi çalındıkça güzelleşir. Ancak tınısal karakterdeki bu değişim neyde çok belirgindir. Üflendikçe neyden çıkan ses farklılaşarak yanık ve doğuşkanlar yönünden zengin, etkileyici bir karakter kazanır. Yılmaz Öztuna-Türk Musikisi Ansiklopedisinde; gerek yok “...Ney çok hisli, tesirli bir sazdır...” der.

Ney icrası için “çalmak” değil “üflemek” tabiri kullanılır. Ney üfleyen kişiye “nayı” veya “nayzen”(neyzen) denir. Her neyzenin birbirinden farklı dudak yapısı ve alışkanlıkları vardır. Bu doğrultuda her neyzeneye kişiye özel kamış açılması gibi, birbirinden farklı yapıda başpare de yapılması gerekmektedir. Neyzen, kendisine en iyi netice vereni seçerek, en doğru ve en güzel ses tınısını çıkarma arayışındadır.

İYİ BİR TINİ ELDE ETMEK İÇİN KAMIŞTA OLMASI GEREKEN ÖZELLİKLER

1. Ney bildiğimiz saz kamışından yapılır. Ancak bu kamışların Kargı kamışı olması gerekir. Kargı kamışının diğer kamışlardan farkı kısa, sık boğumlu ve boğumlarının birbirine yakın olmasıdır.
2. Ney mutlaka 9 boğumlu kamıştan açılmalıdır. Boğumlar yaklaşık olarak eşit uzunlukta olmalı; ilk ve son boğumlar diğerlerinin yarısı kadar uzunlukta olmalıdır.
3. Karartma veya başka bir amaçla yakılmamış olmalıdır. Çünkü yakma işlemi neyin ömrünü kısaltır.
4. Buruşuk bir dokusu olmamalıdır.
5. Sert ve mine tabakası parlak olmalıdır. Aksi takdirde kamış doğru zamanda toplanmamış veya doğru kurutulmamıştır.
6. Sesi ve akordu etkilemese de ney düzgün olmalıdır.

Ney dergisi, Neyzen Cihan, Ney ve türk islam tasvvufu makalesinde; “...Ney ustası tarafından sadece kamışlıktan çıkarılıp bir saz haline getirilen kamışın, neyzensiz fazla bir ehemmiyeti olmaz, ama neyzenin üflediği nefesle adeta can bulur.” der.

İYİ BİR TINİ ELDE ETMEK İÇİN BAŞPAREDE OLMASI GEREKEN ÖZELLİKLER

1. Ney’in üst tarafına sesi daha iyi iletebilmeyi, volümün daha fazla, güçlü ve temiz çıkmasını sağlayan, ney’in tınısını değiştiren parçanın(başparenin) şekli ve ölçüleri ideal olmalıdır.
2. Başparenin ağız çapı 16,5mm ve yüzeyi pürüzsüz olmalıdır.

3. Ne çok alçak ne de çok yüksek olmalıdır.
4. İç hazne derinliği belirgin ve ağız kısmına yakın olmalıdır.
5. Gerekli olan iç parlaklık ve pürüzsüzlük sağlanmalıdır. Çünkü nefesi ses kutusuna ileten bu kısmın pürüzsüz ve parlak olması tınının parlaklığını sağlayacaktır.
6. Neyden çıkan sesi pesleştirme imkânı sunan başpare için en iyi malzeme manda boynuzudur. Çünkü manda boynuzunun yapısı icabı titreşime olan duyarlılığı ve en önemlisi neyzenin dudak temasındaki verdiği hassasiyet göz önünde tutulduğunda, manda boynuzu, başpare yapımında en ön planda yer almaktadır.

Salih Bilgin'in kitabı, Zanaattan San'ata Başpare.. Kitap adı, Neyzen Sadrettin Özçimi'nin makalesinde; 'Nay-ı şerifin en önemli parçası olan başpare; yüksekliği, ağız çapı ve şeklen dik veya yatık olması gibi çok önemli hususiyetler taşımaktadır. Her neyzen ve ney, bu hususiyetleri taşıyan başpareler içinden kendisine en iyi netice vereni seçmek zorundadır...'cümlesini söyler.

20.yy Ney İcracısı Aka Gündüz Kutbay ve Niyazi Sayın

20.yy Ney İcracısı Neyzen Aka Gündüz Kutbay ve Neyzen Niyazi Sayın arasındaki tınısal özellikler birbirinden farklıdır.

AKA GÜNDÜZ KUTBAY KİMDİR?

Aka Gündüz Kutbay, 17 Ağustos 1934 tarihinde İstanbul'da Halıcıoğlu semtinde dünyaya gelmiştir. Aka, Eyüp Ortaokulu'nu ikinci sınıftayken terk etmiştir. Babası okumayan oğlunu bir kundura atölyesinde iş hayatına vermiştir. Ahmet Doğan Özeke, Aka'nın kundura atölyesinde çalıştığı zamanlarla ilgili; '...Aka, bazen kahvede birkaç dakika dem üflerdi. Ama sadece dem. Neyzenler sırasına katılınca kadar Aka'nın taksim ettiğini duymadım..' cümlesini söyler. Sanat yaşamına, 1953 yılında Gavsî Baykara'nın aracılığıyla başlamıştır. 1960 yılında artık olgun ve tanınmış bir neyzen olarak, İstanbul Radyosu'nun yaptığı sınavı başarıyla kazanmış, neyzen olarak atanmıştır.

1970'li yıllarda girdiği İ.T.Ü Klasik Türk Müziği Konservatuvarında hocalık görevinde de bulunmuştur. Başta Sadreddin Özçimi, Arif Erdebil ve Yavuz Akalın olmak üzere çok sayıda neyzenin yetişmesini sağlamıştır. Uzun yıllar neyzen olarak katıldığı Mevlana Anma Törenleri'nde Halil Can'ın vefatından sonra neyzenbaşılık görevine layık görülmüştür.

Aka, Mevlevî Musikisini ve Ney'i yurt dışında tanıtmak amaçlı yaptığı hizmetlerle, çok sayıda kayıt ve katıldığı konserlerle dikkat çeker. Türk musikisinde ve ney icracılığında daima yenilik taraflısı olan Aka Gündüz ayrıca, perküsyonist Okay Temiz ile İsveç'e giderek bir müddet caz topluluğuna neyi ile katılmıştır.

Ahmet Doğan Özeke, Aka Gündüz ile ilgili; '...Aka çalıştı.' 'En iyi benim' düşüncesiyle sazi ihmal etmedi. Avrupalarda, Amerikalarda kendini takdirle dinletirken onlardan da alacaklarını aldı. Okay Temiz'le yaptığı program bunun kanıtı işte!...' cümlesini söyler.

27 Ağustos 1979'da İstanbul'da, Radyo programı için yapılan hazırlıklar esnasında vefat etmiştir.

AKA GÜNDÜZ KUTBAY'IN ELDE ETTİĞİ TINİ ÖZELLİKLERİ

1. Kendisine has ve taklit edilmesi zor olan tınısıyla tanınır.
2. Özellikle taksim yaparken neyinden çıkardığı kuvvetli ama lirik dem seslerle dikkat çekmiştir.
3. Uzun kontrollü nefesiyle dem seslerdeki başarısı herkesi hayran bırakır.
4. Aka Gündüz, ney üfleyişiyle güçlü bir tını elde etmiştir.
5. Kafa vibratosunu kullanarak, duygu yüklü taksimler icra etmiştir.

NİYAZİ SAYIN KİMDİR?

Niyazi Sayın, 1927 tarihinde İstanbul'da Üsküdar semtinde doğdu. Babası Resneli, annesi Manastırlıdır. Üç kardeşin ufağıdır. İlk ve orta mektebi Üsküdar Paşakapı'da, liseyi Haydarpaşa ve Beyoğlu'nda okudu.

1947 yılında müzik eğitimi almaya başladı. Bir süre İstanbul Belediyesi Konservatuvarına devam etti. Özellikle dini musiki bilgilerini edindiği Mustafa Düzgünman'dan Türk musikisini öğrenmeye başladı. İlk ney derslerini ise Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Abdülbaki Dede'nin oğlu olan Gavsi Baykara'dan aldı. Daha sonra Neyzen Emin Dede'nin talebesi olan Neyzen Halil Dikmen'den ney dersleri almaya devam etti. Bu günler içerisinde Halil Dikmen'in(hocasının) teşvikiyle İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nda derslere devam eder.

1950 yıllarına gelindiğinde Niyazi Sayın, Üsküdar Musiki Cemiyeti Topluluğu ile İstanbul Radyosu'nda saz eserleri icra ederken, Dr.Nevzat Atlığ'ın tavsiyesiyle İstanbul Radyosu Müzik Yayınları'nda görev verildi. 1956 ile 1969 yılları arasında İstanbul Belediye Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak göreve başladı. Birçok öğrenci yetiştirdiği bu kurumdan 2008 yılında emekli olmuştur. 1980'de Amerika'nın Seattle Üniversitesi'nde dostu Tanburi Necdet Yaşar ile birlikte Türk müziği dersleri vermiş olan Niyazi Sayın,yurt içerisinde olduğu kadar,yurt dışında da (İngiltere,Almanya,Fransa başta olmak üzere) pek çok ülkede solo konser vermiştir.

Niyazi Sayın, Türk musikisine büyük hizmetler vermiş ve neyde yeni bir ekol oluşturmuştur.

Ney dergisi,(syf.34) Ahmet Kaya'nın "Yaşayan Kutbü'n-nayi Niyazi Sayın" adlı makalesinde, "...Niyazi Sayın ekolünü, bildiğimiz ve dinleyebildiğimiz eski neyzenlerin icrası(taksimleri) ile karşılaştığımızda,çok değişik bir icra tarzı olduğunu farkedebiliriz. O'nun tarzı, 20.yüzyılın en mükemmel tekniğini oluşturur."Yaşayan Kutbü'n-nayi" ünvanının O'na verilmesinin sebebi de budur." cümlesini söyler.

NİYAZİ SAYIN'IN ELDE ETTİĞİ TINİ ÖZELLİKLERİ

1. Ney'den parlak ve yumuşak ses çıkarmasıyla, kendine özgü bir tını elde eder.
2. Perdeler arası bağ tekniğini mükemmel kullanır ve benzersiz legatosuyla dikkat çeker.
3. Nefes hakimiyetiyle daha tok bir tını ortaya çıkarır.
4. Dış dudak vibratosunu kullanarak müziğe ayrı bir anlam ve duyum kazandırmıştır.

5. Ney'den keskin ses çıkarmasının yanı sıra berrak tınısını yine de muafaza etmesi bakımından önemli bir yere sahiptir.

Aka Gündüz Kutbay ve Niyazi Sayın'ın Saba Taksimi

20.yy Ney İcracısı Neyzen Aka Gündüz Kutbay ve Neyzen Niyazi Sayın'ın elde ettiği tını özelliklerinden yola çıkarak birlikte yapmış oldukları saba taksimi bu tını farklılıklarına örnek olarak gösterilebilir.

SONUÇ

- Ney, kamış ve başpare sayesinde bir tını ortaya çıkarsa da asıl önemli olan icracının bu tınıyı nasıl yansıtmak istediğidir.
- Neyzenler, kendi duygu ve düşünce dünyalarını en iyi yansıtan tını özelliklerini sergilemeyi tercih ederler.
- Bunlar da dudak yapısı, diyafram kullanımı ve tutuş teknikleri ile ilintilidir.
- Kendilerine özgü bir tını çıkarmayı amaçlamışlardır. Bu doğrultuda elde edilen tını birbirinden farklı olmuştur. Öyleyse gerçek tınıyı belirleyici icracıdır.

Kaynakça

BİLGİN, Salih, "Zanaattan San'ata Başpare...", T.C.Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayın No:224, Konya, Aralık 2012

TAN, Ali-HEPER, Kerim, "Ney...", T.C.Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayın No:225, Konya, Ekim 2013

AYVAZOĞLU, Beşir, "Neyin Sırrı Hala Hasret", Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı, İstanbul, Nisan 2002

YEKTA, Rauf, "Türk Musikisi", Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986

ÖZTUNA, Yılmaz, "Türk Musikisi Ansiklopedisi II", Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974

AYTEKİN, Metin, "Ney", Ney Sazı ve Musiki Dergisi, Pelikan Basım, Topkapı/İstanbul, 2009/1

SÖZER, Vural, "Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi", Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, İstanbul, 1986

ÖZALP, M.Nazmi, "Türk Musikisi Tarihi I-II", Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları:3109, 2000

http://sadreddinozcimi.com/ney/?page_id=2

http://tr.wikipedia.org/wiki/Niyazi_Say%C4%B1n

http://tr.wikipedia.org/wiki/Aka_G%C3%BCnd%C3%BCz_Kutbay

<http://www.akagunduzkutbay.com/biyografisi/yazilanlar/>

**“FLÜT TEKNİĞİNİN BİR ÖĞESİ OLARAK TON ÇALIŞMALARININ ÖNEMİ
VE TÜRKİYE’DEKİ KONSERVATUVARLARDA LİSE SEVİYESİNDEKİ
FLÜT EĞİTİMİNDE TON GELİŞTİRMEDE KULLANILAN METOTLAR”**

Doç. Ceren HEPYÜCEL

A.Ü. Antalya Devlet Konservatuvarı
cerenhepyucel@akdeniz.edu.tr

Yrd. Doç. Çiler AKINCI

D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı
cilerakinci@gmail.com

ÖZET

Günümüzde Türkiye’deki konservatuvarlarda eğitimi verilmekte olan Boehm mekanizmalı flütler için yazılmış eserlere bakılacak olursa eserlerin teknik açıdan oldukça ileri seviyede olduğu görülmektedir.

Eğitim süresince ve hatta profesyonel müzisyen olduktan sonra dahi bu eserlerin stil ve tını açısından yorumunu geliştirebilmek ve nefes kondisyonunu korumak için ton egzersizlerini günlük çalışma programının bir parçası olarak devam ettirmenin gerekliliği birçok flüt eğitmeninin ortak görüşüdür.

Bu araştırmada, Türkiye’deki konservatuvarların lise devresinde eğitim veren flüt eğitmenlerinin görüşleri alınarak, ton geliştirmeye olan yaklaşımlarını, öğrencilerini ne kadar süre bireysel çalışmaya ve bu bireysel çalışma saatleri içerisinde iyi bir tona ulaşabilmek için hangi ton egzersizlerine yönlendirdiklerini saptamak amaçlanmıştır.

Çalışmamızın sonucunda elde edilecek verilerle, Türkiye’deki konservatuvarlarda lise seviyesinde eğitim veren eğitimcilerin ton geliştirme için kullanmakta olduğu kaynakların belirlenerek konservatuvarlar arasında ton geliştirme konusundaki yaklaşım farklılıkları ve benzerliklerinin eğitmenlere yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Flüt eğitimi, Flütte Ton geliştirme, Flüt Eğitimi Kaynakları

**“THE ROLE OF TONE STUDIES AS A COMPONENT OF FLUTE
TECHNIQUE AND THE METHODS THAT USED AT HIGH SCHOOL LEVEL
EDUCATION IN CONSERVATORIES IN TURKEY TO IMPROVING TONE”**

ABSTRACT

Upon considered the performances composed for the Boehm system flutes which are educated in today’s Conservatories of Turkey, it could be observed that those pieces are considerably high-level in technically.

Obviously it is the concensus of many flute instructor’s about practising tone studies during training even after being a professional musician is a necessity as a part of daily practising program in order to improve style and sound aspects of interpretation and breath condition.

In this study, it is aimed to determine that the approaches of high school flute instructors

in Turkey for tone improving and suggestions related duration of flute practises as well as how long should be practised for tone studies to reach a good tone besides which exercises preferred by them for tone improving in their opinion via a questionnaire.

So that it is intended to identify the resources of educators for using to improve tone at the High School Level of Conservatories in Turkey with the datas obtained from the results of same questionnaire and guiding the instructors by determining the similar and different approaches for improving and reaching to a good tone.

Key words: Flute Training, Improving Flute Tone, Flute Training Sources

AMAÇ

Türkiye'deki Yükseköğretim Kurumları'na bağlı Devlet Konservatuvarı Müzik ve Sahne Sanatları Liselerinde verilmekte olan flüt eğitiminde kurumlar veya eğitmenlere dayalı farklı eğitim yöntemleri uygulandığı bilinmekle beraber; literatürde Türkiye'de sıklıkla hangi tekniklerin kullanıldığı ve eğitmenlerin tercihleri ile ilgili bilgi yoktur.

Çalışmamızın sonuçları ülkemizdeki konservatuvarlarda lise düzeyindeki flüt eğitiminde ton çalışmalarının durumunu gösterecek ve eğitmenler için yol gösterici olacaktır.

YÖNTEM

Nitel araştırma metodu ile yapılan araştırmada; Türkiye'deki Konservatuvarlarda Lise Devresinde eğitim vermekte olan flüt eğitimcilerine; ton çalışmalarına olan yaklaşım ve tercih ettikleri metotları belirlemek amacıyla önceden hazırlanmış soru seti elektronik ortamda yollanmıştır. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Lise Devresinde eğitim vermekte olan 6 flüt eğitmeni çalışmaya katılmış; verdikleri cevaplar, konular hakkındaki düşünceleri ve uzman görüşleri yorumlanmıştır.

GİRİŞ

Ton, her icracının çalışmadaki bireyselliğin en önce fark edilen unsurudur. Bir anlamda müzisyenin imzası gibidir. Her ne kadar ekollere ve çalıcının yorumuna göre değişiklik gösteren bir unsur olsa da doğru entonasyon, sesin homojenliği ve dinamiklerin bestecinin istediği şekilde yapılması, icrada farklılık göstermemesi beklenen unsurlardır.

Bugünün flütleri tahta üflemeli çalgıların içinde metal aksama sahip olan ve kamışla çalınmayan tek çalgıdır. Flüt diğer tahta üflemeli çalgılarda olduğu gibi ilk üflendiğinde tahtanın gösterdiği direnci göstermez. Bu bakımdan her ne kadar teknik olarak kolay ilerlenebilen çalgı olarak kabul edilse de bu noktada, kolay elde edilen sesin üzerine kişinin tonuna herkesten farklı neler katabildiği ve onu yorumun içinde ne kadar kullanabildiği sorusu ön plana çıkmaktadır.

Flüt Eğitiminde Ton Çalışmalarının Yeri

Çalınan eserlerin teknik seviyeleri yüksek olduğu için öğrenciler vakitlerinin büyük kısmını eserleri çalışmaya ayırabiliyor. Böylelikle ton çalışmaları ihmal edilebiliyor. Oysa ki ton kalitesi iyi bir tekniğin temelini oluşturur. Teknik sadece parmakların işleyişinden ibaret

değildir. “*Teknik, ton ve artikülasyon öğelerini de kapsar.*” (Gresset, 2002, s.15). Eser içinde dillerinin hızlı gitmediğini düşünen bir flütçü, temelde dilin hızıyla değil; dil attığında tonun çıkmaması veya geç gelmesiyle ilgili bir problem yaşamaktadır. Aslında eserler içindeki hızlı ve dilli pasajların net bir şekilde duyulması ve aralık geçişlerinin temiz olması için hızlı teknik çalışmaların yanı sıra bu pasajların ton çalışması yapar gibi oldukça yavaş bir şekilde de çalışılması gerekir. Paul Taffanel’in öğrencisi Louis Fleury, Taffanel’in önceliklerini şöyle özetler: “*Ona göre bir flütçünün önceliği iyi sese ulaşmaktır. Tonun kalitesi sesin hacminden önde gelir. Tonun kalitesini ön plana çıkarmayan her teknik geçerliliğini yitirmiştir.*” (Dorgeuille, 1986, s.16).

Çalgı eğitiminin ilk yıllarında doğru bir dudak, parmak ve vücut pozisyonu geliştirmek için çalışılan teknik egzersizlerinin ardından, ilerleyen yıllarda da parmak kontrolü ve hızı için teknik egzersizler, değişik artikülasyonlarla tekrarlanan gam ve arpej çalışmaları yapılır. Aynı zamanda, esnek bir dudak pozisyonu, homojen bir ton ve müzikal anlayışı geliştirmek için ton egzersizlerini de çalışma sistemine dahil etmek gereklidir. (Gilbert, 1990, s.19).

Ton çalışmaları parmak ve dil çalışmalarından daha farklıdır. Teknik çalışmalara yavaş başlanmalı, kesin tempoya ulaşılan kadar adım adım hızlanılmalıdır. Ton çalışmalarında ise bunun tam tersini uygulamak gerekir. Özellikle nefes kondisyonunu arttırmak için ton çalışmalarını her gün daha yavaş çalabilmek amaçlanmalıdır.

Bir eser içindeki teknik zorlukların saptanıp bu zorlukları aşmak için planlanmış bir çalışma programını sürdürmek aslında uzun bir yol gibi görünse de çalıcının bedensel zorluklarını fark etmesini ve çözmesini aynı zamanda yatkınlıklarını da ilerletmesini sağlayacaktır. “Yüksek düzeyde eğitim sürdüren bazı öğrenciler “Biz üniversiteye egzersizler yapmak için gelmedik” diyerek isyan etse de, bazı çalışmalar hangi seviyede olunursa olunsun, sabır ve dikkatle yapılmalıdır” (Debost, 1996, s.85). Ton çalışmaları bu duruma verilebilecek güzel bir örnektir. İlk yıllarda yapılan çalışmaların yanı sıra ileri seviyelerde de müzikal ifadeyi geliştirmek için ton çalışmaları teknik çalışmaların bir parçası olmalıdır. Flüt sanatçısı ve eğitmeni Marcel Moyse, ton çalışmalarının önemini ve ton geliştirmeye yönelik basit melodiler içeren kitaplar yazma amacını “*Bu kitapları çocuklar için yazmadım. Basit bir melodiye kurup geliştirmek isteyen konservatuvar öğrencileri için yazdım*” sözleriyle açıklamıştır. (Wye, 1993, s.59).

Bir eserin bütün inceliklerini ortaya çıkarmak için, öncelikle nüanslar ve artikülasyonlar bestecinin istediği şekilde olmalıdır. Özellikle öğrencilik yıllarında, çalınan eserlerin seviyesi yükseldikçe ton ve müzikaliteye odaklanmak amacıyla için eserleri gerçek tempolarından daha yavaş bir metronomda çalışmak yararlı olacaktır. Ayrıca, çalıcının eser içinde istenen ve kendi tasarladığı müzikal yaklaşımları desteklemek için kendisinin veya öğretmenin yarattığı egzersizleri uygulaması da yararlı olacaktır. “*Müziğin anlamını ve bestecinin istediği ifadeyi ortaya çıkarmak için vibratoyu nerelerde ve nasıl kullanacağını anlamak ve geliştirmek bir müzisyenin hayat boyu sürecek ödevidir.*” (Hummel, 2002)

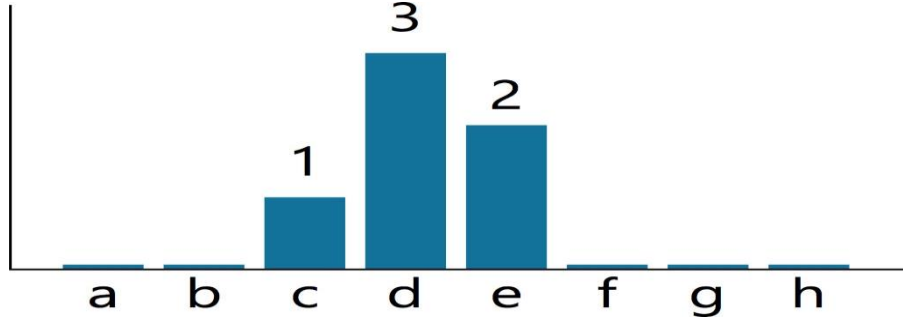
BULGULAR VE YORUM

Çalışmaya katılan 6 eğitmenin verdiği cevaplar aşağıdaki gibidir:

1) Lise seviyesindeki öğrencilerinize günde ortalama ne kadar süre flüt çalışmasını öneriyorsunuz?

- a. bir saatten az
- b. 1 saat
- c. 2 saat

- d. 3 saat
- e. 4 saat
- f. 5 saat
- g. 5 saatten fazla
- h. Diğer.....Açıklayınız

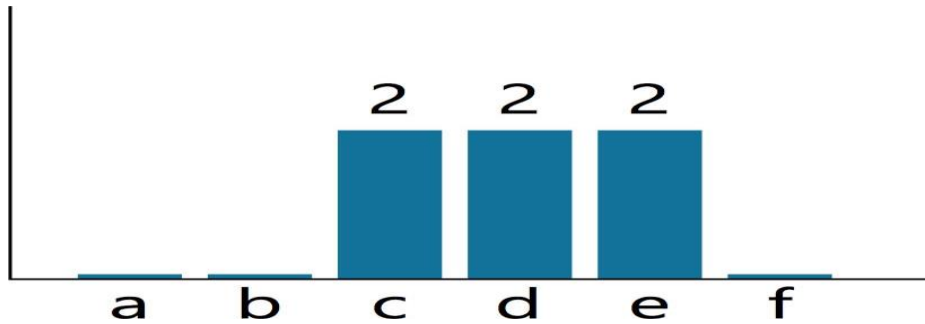


Cevaplara göre 6 eğitmenden 5'inin günde 3 saatten fazla çalışmayı önerdiği görülüyor.

Cevaplara ek olarak ek olarak; günde iki saat çalışmayı öneren öğretmen hafta sonları öğrencinin yeteneğine ve çalıştığı esere göre 4 veya 5 saat çalışmayı önerdiğini belirtiyor.

2) Konservatuvarınızın lise devresinde şu anda uygulanmakta olan ders çizelgesine göre; öğrencilerinizin diğer derslerine devamsızlık yapmadan sizin uygun gördüğünüz çalışma programına uyabilmekte midir?

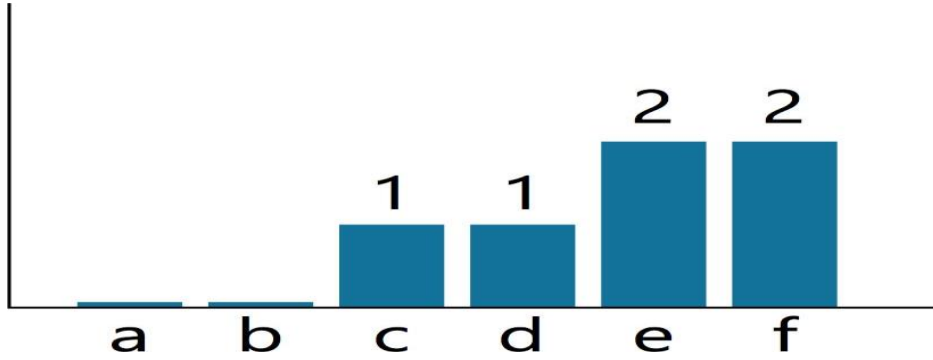
- a. Her zaman
- b. Büyük oranda
- c. Ortalama bir seviyede
- d. Nadiren
- e. Hiçbir zaman
- f. Diğer....Açıklayınız



Bu konuda ortak bir görüş olmamakla birlikte, öğretmenlerin hiçbirisi öğrencilerin kendilerinin önerdikleri programa tamamen uyabildiklerini belirtmiyor.

3) Lise seviyesindeki öğrencilerinize ton egzersizlerine günde ortalama ne kadar süre ayırmalarını öneriyorsunuz?

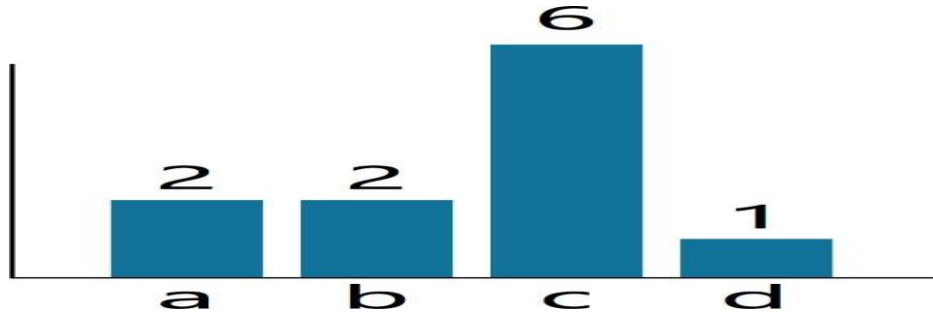
- a. vakit ayırmalarını önermiyorum
- b. <15dakika
- c. 15-30 dk
- d. 30-45 dk
- e. 45-60 dk
- f. 1 saatten fazla



Bu konuda ortak bir görüş olmamakla birlikte, 6 eğitmenden 4'ü lise devresindeki öğrencilerine ton çalışmaları için 45 dakikadan fazla süre ayırmalarını öneriyor.

4) Ton egzersizlerine vakit ayırmalarını öneriyorsanız sebebi nedir? (Birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz)

- a) Isınma için
- b) Nefes kapasitelerini arttırabilmeleri için
- c) Eserleri çalışırken ton kaygısı duymadan müzikaliteye daha çok odaklanabilmeleri için
- d) Diğer....Açıklayınız



Bu soruda, öğretmenlerin tümü c seçeneği: “Eserleri çalışırken ton kaygısı duymadan müzikaliteye daha çok odaklanabilmeleri için” cevabını veriyor.

Buna ek olarak:

2 öğretmen a seçeneği “Isınma için”

2 öğretmen b seçeneği “Nefes kapasitelerini arttırabilmeleri için” cevabını veriyor.

1 öğretmen d seçeneğinde ses üfleme çalışmalarını yeni bir flüt alındığında yapılması gerektiğini ve pozisyon farklılıklarının pekiştirilmesi açısından öneriyor.

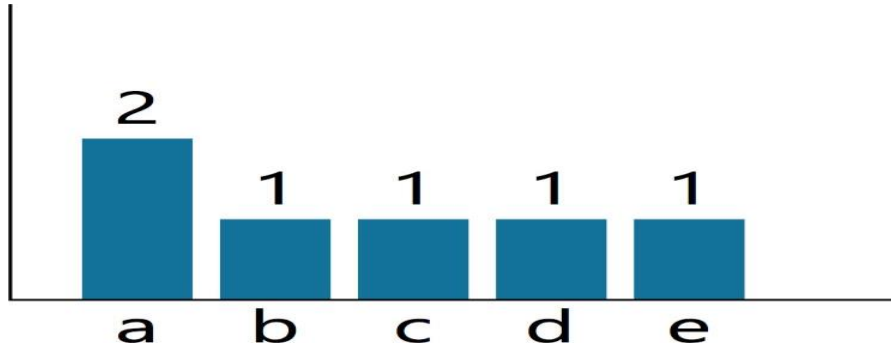
5) Eğer ton egzersizlerine vakit ayırmalarını önermiyorsanız nedenleri nelerdir? (Birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz)

- a. Faydası olmadığını düşünüyorum
- b. Flüt çalışmak için kısıtlı vakitleri olduğu için eserlere daha çok vakit ayırmalarını istiyorum
- c. Diğer...Açıklayınız

Eğitmenlerin tümü öğrencilerini ton çalışmalarını önerdiği için bu soru hiçbir eğitimci tarafından yanıtlanmamıştır.

6) Önerdiğiniz ton çalışmalarını hangi zaman aralıklarıyla değiştiriyorsunuz?

- a) Her ders farklı egzersiz veriyorum
- b) Her hafta farklı egzersiz veriyorum
- c) Her eser için farklı egzersiz veriyorum
- d) Her dönem farklı egzersiz veriyorum
- e) Diğer..... Açıklayınız

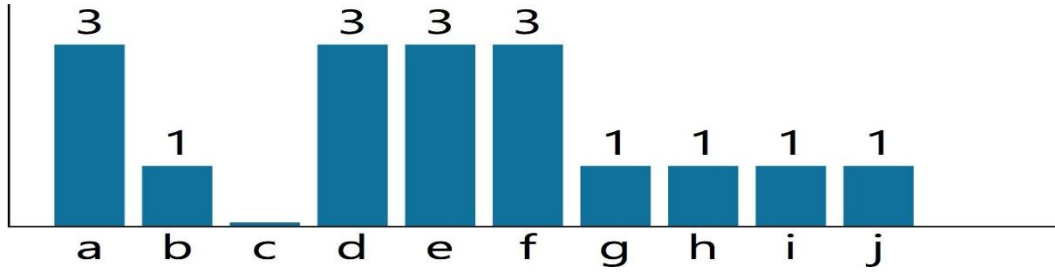


Bu konuda eğitmenler arasında görüş farklılığı bulunuyor.

Cevaplara ek olarak; 1 eğitimci e seçeneğinde ton çalışmalarını öğrenciye göre yıl bazında da değiştirebildiğini belirtiyor.

7) Lise seviyesindeki öğrencileriniz için ton çalışmalarında hangi metotları kullanıyorsunuz? (Birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz)

- a. Marcel Moyse De La Sonarite
- b. Marcel Moyse Tone Development Through Interpretation
- c. Marcel Moyse 24 Melody Studies
- d. Philippe Bernold La Technique d'Embouchure
- e. Peter Lucas Graf Check Up
- f. Trewor Wye Practice Book For The Flute "Tone"
- g. Trewor Wye Practice Book For The Flute " Intonation and Vibrato"
- h. Öğrencilerim için kendi düzenlediğim egzersizler
- i. Öğrencilerin kendi düzenlediği egzersizler
- j. Diğer..... Açıklayınız



Bu soruda

3 eğitimci a seçeneği Marcel Moyse *De La Sonarite*

1 eğitimci b seçeneği Marcel Moyse *Tone Development Through Interpretation*

3 eğitimci d seçeneği Philippe Bernold *La Technique d'Embouchure*

3 eğitimci f seçeneği Trewor Wye *Practice Book For The Flute "Tone"*

3 eğitimci f seçeneği Trewor Wye *Practice Book For The Flute "Intonation and Vibrato"* cevaplarını veriyor.

Eğitmenlerin bu soruya verdiği cevaplarda c seçeneğindeki Marcel Moyse'un

24 *Melody Studies* ve e seçeneğinde Peter Lucas Graf'ın "*Check Up*" adlı kitapları işaretlenmemiş olduğu görülüyor.

Eğitmenler ayrıca j seçeneğinde tercih ettikleri kaynaklara ek olarak:

Reichert "Tagliche Ubungen" Op.5 Gamlar ve Arpejler (2 eğitimci)

M.Moyse "Evercises journalieres" Gamlar ve Arpejler

M.Moyse "L'art de L'artikulation"

P.Taffanel & Ph.Gaubert Teknik Çalışmalar Ej.1-2 (2 eğitimci)

J.Baker Günlük Egzersizler

8) Lise seviyesindeki öğrencilerinize çaldıkları eserleri gerçek tempolarından daha yavaş tempolarda çalışmalarını öneriyor musunuz?

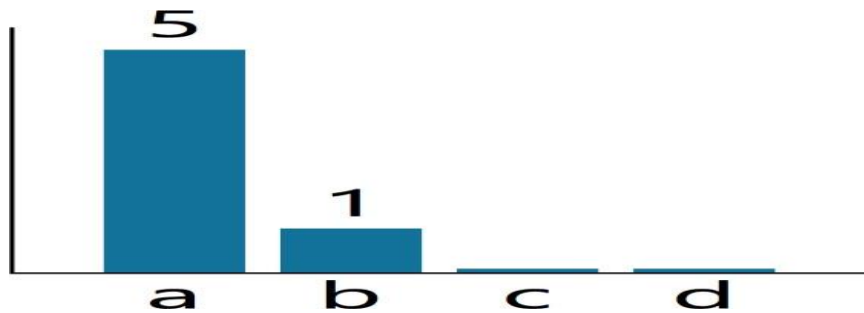
a. Her öğrencime öneriyorum

b. Çoğu öğrencime öneriyorum

c. Bazı öğrencilerime öneriyorum

d. Hiçbir zaman önermiyorum

- Bu soruda b, c veya d seçeneklerini işaretlediyseniz açıklayınız.....

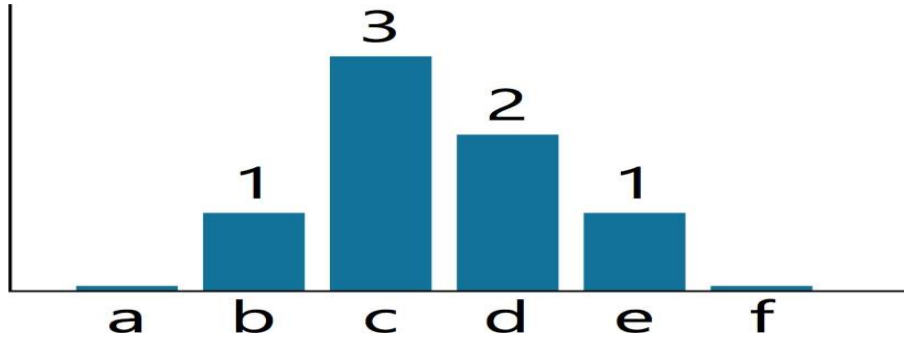


Bu soruda 6 eğitmenin 5'i a seçeneğinde eserleri gerçek tempolarından daha yavaş çalışmayı her öğrencisine önerdiğini belirtiyor.

B seçeneğini işaretleyen eğitmen cevabına ek olarak çalışılan esere ve öğrencinin seviyesine göre değişiklik gösterdiğini belirtiyor.

9) Türkiye'deki flüt eğitmenlerinin ton geliştirmeye yönelik kullandıkları metotlar hakkında bilgi sahibi misiniz?

- a. Her zaman
- b. Büyük oranda
- c. Ortalama bir seviyede
- d. Nadiren
- e. Hiçbir zaman
- f. Diğer....Açıklayınız



Bu soruda verilen cevaplara ek olarak; 1 eğitmen f seçeneğinde konu ile ilgili olarak; ülkemizdeki konservatuvarlar arasında iletişim güclüğü olduğunu, flüt eğitimi konularını daha çok yurt dışındaki eğitmenler ile ele aldıklarını belirtiyor. Flüt eğitimi konusunda tecrübe kazanmış öğretim elemanlarının bir araya gelmelerini öneriyor.

10) Varsa konu hakkında eklemek istediğiniz görüşlerinizi ekleyiniz.

Bir eğitmen konu ile ilgili olarak; ton geliştirmede spor ve diyafram geliştirici egzesizleri uyguladıklarını, ayrıca öğrencileri kullandıkları flütlerin marka ve modellerini de ton açısından etkili bulduğunu belirtiyor.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkiye'deki Konservatuvarlarda Lise Devresinde eğitim vermekte olan flüt eğitimcilerinin; ton çalışmalarına olan yaklaşım ve tercih ettikleri metotları belirlemek amacıyla yapılan bu araştırma sonucunda şu sonuçlar ortaya çıkmıştır:

Çalışmaya katılan eğitmenlerin tümü, öğrencilerine eserlerini çalışırken ton kaygısı duymadan müzikaliteye daha çok odaklanabilmeleri için ton çalışmalarını önermektedir. Bu verilere göre eğitmenlerin günde 3 saat ve üzeri flüt çalışması önerdikleri tespit edilmiştir.

Günlük çalışma programları içerisinde de ton çalışmaları için 45 dakika ve üzeri çalışma süresi önerdikleri görülüyor. Öğrencilerinin önerdikleri programa ne ölçüde uyabildiklerini saptamak amaçlı sorulan sorunun cevaplarında bu konuda ortak bir görüş olmamakla birlikte; flüt öğretmenlerinin hiçbir, öğrencilerinin önerilen çalışma programına her zaman uyabildiklerini belirtmemiştir. Ton çalışmalarını değiştirme düzeni için de öğretmenlerin farklı görüşlere sahip oldukları görülmüştür.

Çalışmaya katılan 6 eğitmenden 5'i, öğrencilerine çalıştıkları eserleri gerçek tempolarından daha yavaş bir şekilde de çalışmalarını önermiştir.

Tercih edilen kaynakların belirlenmesi için sorulan sorunun cevabında aşağıdaki kaynaklar öne çıkmıştır:

Marcel Moyse *De La Sonarite*
Marcel Moyse *Tone Development Through Interpretation*
Philippe Bernold *La Techniqued'Embouchure*
Trewor Wye *Practice Book For The Flute "Tone"*
Trewor Wye *Practice Book For The Flute "Intonationand Vibrato"*

Eğitmenler verilen seçenekler arasındaki tercih ettikleri kaynaklara ek olarak:

Reichert *"TaglicheUbungen" Op.5 Gamlar ve Arpejler*
M.Moyse *"Evercisesjournaleres" Gamlar ve Arpejler*
M.Moyse *"L'art de L'artikulation"*
P.Taffanel&Ph.Gaubert *Teknik Çalışmalar EJ.1-2*
J.Baker *Günlük Egzersizler* kaynaklarını da önermişlerdir.

Bu sorunun cevabında öğretmenlerin öğrencilerine ton geliştirmek için özel olarak yazılmış kitaplar dışında teknik egzersizlerle de tona çalışması yapmayı önerdikleri saptanmıştır.

Aynı sorunun cevaplarında, öğretmenlerin çoğunluğunun öğrencileri için kendi düzenlediği egzersizleri veya öğrencilerinin kendi düzenledikleri egzersizleri ton gelişimi için tercih etmedikleri görülmüştür.

Konu ile ilgili olarak ton gelişimi için eğitimcilerin kendi gözlemlerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak yazacakları alıştırmalarla kaynak oluşturmaları önerilebilir. Öğrenciler de bireysel çalışma konusundaki farkındalıklarını arttırmaları amacıyla kendi egzersizlerini yazmaya teşvik edilebilir.

Eğitmenlerin diğer konservatuvarlardaki meslektaşlarının ton geliştirmeye yönelik kullandıkları metotlar hakkında ne ölçüde bilgi sahibi olduklarını saptamak amaçlı sorulmuş sorunun cevaplarına göre; 1 eğitimci dışında, *"Büyük oranda"* bilgi sahibi olmadıkları söylenebilir. Buna bağlı olarak, 1 eğitmenin de cevabında belirttiği gibi Türkiye'deki Konservatuvarlarda flüt eğitimi vermekte olan öğretim elemanlarının eğitim planları ile çalışma yöntemlerini paylaşmak ve tartışmak amacıyla düzenleyecekleri Yıllık Flüt Eğitmenleri Çalıştayı ile bir araya gelmeleri önerilebilir.

KAYNAKLAR

- HUMMEL Cate, **TBA Journal**, Volume 4, No:1, Eylül 2002.
- DEBOST Michel, **Une Simple Flute**, Van de Velde, Paris, 1996.
- DORGEULLE Claude, **The French Flute School 1860-1950**, The Chaucer Press: İngiltere, 1986.
- FLOYD S.Angeleita, **The Gilbert Legacy, Methods, Exercises and Techniques for the Flutist**, Winzer Press: İngiltere, 1990.
- GRESSET Pascal, “Une Interview avec Emmanuel Pahud”, **Traversi res**, No.72, 2002.
- WYE Trevor, **Marcel Moyse: An Extra Ordinary Man**, Winzer Press: Iowa, 1993.

“MÜZİKTE KONSONANS KAVRAMI İÇİN SINIFLANDIRMA ÖNERİSİ”

Ece Merve YÜCEER

Hacettepe Üniversitesi
ece.yuceer@bilkent.edu.tr

ÖZET

Müzikte konsonans kavramı, tarih boyunca müzik bilimcilerin ve bestecilerin ilgisini çeken bir konu olmuştur. Pythagoras, Rameau, Fétis, Leibniz, Helmholtz gibi teorisyenler, uyumluluğu dönemlerinde kullanılan ses sistemlerine göre ya da dönemlerinin estetik algısından yola çıkarak tanımlamaya çalışmışlardır. Ses sistemlerinin çıkış noktası olan ve çağın müziklerini derinden etkileyen kavram, müzik tarihinde de azımsanamayacak büyüklükte bir literatüre sahiptir.

Günümüz temel müzik teorisi kitaplarında ise, konsonans kavramına ya hiç değinilmemekte, ya da konu eşit tempore edilmiş dizideki aralıklara indirgenmektedir. Böylesi bir yaklaşımla, kavramın tarihsel gelişim sürecinden soyutlanarak tek yönüyle ele alınmış oluşu anlaşılamamaktadır.

Bu çalışmada, yukarıda açıklanan eksik bakış açısını tamamlamak amacıyla, uyumluluk kavramını tanımlayan teorisyenlerin görüşleri “Âna Odaklı” ve “Bağlamsal” olmak üzere iki başlık altında sınıflandırılmaktadır. Önerilen bu kategorizasyon, akustik özellikler ve algı arasındaki ilişkiyi daha iyi şekilde anlamaya yardımcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: konsonans, uyumluluk, uyuşum, ses sistemleri, algı

“A PROPOSAL OF CATEGORISATION FOR THE NOTION OF CONSONANCE IN MUSIC”

Ece Merve YÜCEER

ABSTRACT

Through the history of music, the definition of consonance has always been a subject of debate. Theorists such as Pythagoras, Rameau, Fétis, Leibniz, Helmholtz defined the term related with the temperament systems or aesthetical values of the time. The notion appeared at the starting point of sound systems, and gave birth to a huge literature in music history.

Today, the variables of consonance are simply being neglected in most of the rudimentary theory books by reducing the notion to particular intervals in the equal tempered scale.

In this work, in order to dispose of the deficient explanations, two overlapping strains are distinguished: Momentary and Contextual. This new categorization that offered will enable people to better understand the dynamics of the relationship between acoustical properties and the perception of consonance.

Keywords: consonance, temperament, perception, qualitative, quantitative

1. GİRİŞ

Müzikte konsonans kavramı, hakkında fikir birliğine varılamayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁰ Teorisyenlerin yüzyıllar boyunca farklılaşan tanımları ve kavramın varlığını ölçmek için zaman içinde değişen yöntemleriyle; sırf bu kavramı incelemeye ve açıklamaya adanmış geniş çaplı bir literatür meydana gelmiştir. Konsonans kavramı ise neredeyse her teorisyenin kendince anlamlandırmaya çalıştığı bir konu olarak varlığını bu güne kadar sürdürmüştür.

Günümüzde –özellikle Türkçe teori kitaplarında- ise konsonans kavramına ya hiç değinilmemekte, ya da kavram tarihsel sürecinden koparılıp tonal bağlamda sunulurken konunun analitik yönüne tezat bir tutum sergilenmektedir. Konsonans kavramıyla doğrudan ya da dolaylı ilişkisi olan; tarihsel ve kültürel algı, yaş, cinsiyet, psikoloji, eğitim, bağlam, kullanılan enstrümanın türü, ses sistemleri vb. değişkenlerin yok sayılması ve konsonansın belirli aralıklar üzerinden açıklanmaya çalışılması konuyu tam olarak kavrayamamaya ve yüzeyselliğe neden olmaktadır. Esasında ise konsonans; müzik tarihi, müzikal algı, ses sistemleri, müzikal kurgu, form ve armoni gibi birçok konuda anahtar sözcük olmaya adaydır.

Öncelikle, konsonansın yeri bu denli büyükken teori kitaplarında “geçştirilmesinin” temelde birden çok sebebi olabilir: 1) Konsonans kavramını tüm yönleriyle özetlemek müzik tarihini özetlemekle neredeyse eşdeğer bir iştir. 2000 yılı aşkın süredir konu hakkında üretilmiş/üretilmekte olan teorilerin özetlenmesi ve sınıflandırılması için başlı başına bir çalışma gereklidir. Konsonans tarihini özetlerken ses sistemlerinden ve armoninin zaman içindeki gelişiminden ve bu ikisinin konsonans kavramıyla sıkı sıkıya bağlılığından bahsetmemek imkânsız hale gelir. Yani kavram, açıklanmaya başlandığı anda genişleyen bir yapıdadır. 2) Klasik armoninin ekseninde bulunan “tonalite” ve artık bir standart haline gelmiş eşit temperaman sistemi, kavramı oluşturan birçok değişkeni denklem dışında bırakarak açıklama yapma gereğini ortadan kaldırmaktadır. Başka bir deyişle, klasik armoni kitaplarında bağlam tonalitedir, ses sistemi ise eşit temperamandır. 3) Kavram, multidisipliner platforma taşındığından, tamamı hakkında uzman olmak oldukça güç hale gelmiştir. Müzik dışındaki alanların uzmanları tarafından yapılan araştırmalar, kavramın farklı yönlerini ortaya koymaktadır. 4) Teorisyen yaklaşım farklılıklarından ötürü, genel-geçer bir tanım yapma imkânı bulunmamaktadır. Matematiksel prosedürle konsonans olduğu kanısına varılan bir aralık, ampirik yöntemle test edildiğinde sözcelimi müzik eğitimi almamış kişilerce aksini güçlendiren sonuçlar doğurabilir, bu deneyimin yaşanmış örnekleri de mevcuttur.¹¹

İşte bu ve benzeri sebeplerle, konsonans kavramı bünyesindeki çalışmaların kategorize edilmesi ihtiyacı kaçınılmazdır. Ancak bu sayede konsonans kavramına geniş perspektiften bakabilmek mümkün olacak ve yüzeysellik bu yolla aşılabilecektir. Konsonans kategorizasyonunda ise en uygun yöntemin “yaklaşımları sınıflandırmak” olduğu düşünülebilir. Bu amaçla, konsonansa ilişkin yaklaşımlar ortaya konulup bir sınıflandırma önerisinde bulunulacaktır.

2. KONSONANSIN AÇIKLANMASI

2.1. Tanımlar Üzerinden Konsonans

Konsonans sözcüğünün kökeni¹², Latince *con* (ile) *sonare* (tınlamak) sözcüklerinin birleşimine dayanmaktadır. Yunanca karşılığı olan *symphonie*, *sym* (birlikte) *phonia* (tınlamak)

¹⁰ “what is agreeable to one is not agreeable to another, and what is agreeable to any individual at one time is not necessarily agreeable to him at another time. “ (Seashore)

¹¹ Bkz. Malmberg

¹² Oxford Dictionary

sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Zıttı *dissonans* olarak kullanılmaktadır. Günümüzde konsonans denildiğinde çoğunlukla kast edilen “Bir aralığı oluşturan sesler arasındaki uyumluluk durumu.” ya da Malmberg tarafından yapılan tanıma göre “eşzamanlı seslerin uyuşumu”¹³ olmakla birlikte teorisyenlerin hemfikir olduğu bir tanım bulunmamaktadır. Türkçede uyuşum, uyuşma, uyumluluk, ahenk gibi ifadeler bu kavrama karşılık olarak söylene de, bu çalışmada tanımların birini diğerinden daha geçerli kılmamak amacıyla yalnızca “konsonans” ifadesi tercih edilecektir.

Konsonans tanımı yapılırken sıfat kullanımı neredeyse kaçınılmazdır. Bununla birlikte en sık kullanılan sıfatların *uyumlu*, *hoşa giden*, *kaynaşan* ve *durucu* olduğu gözlemlenmektedir.

1. Uyumlu, hoşa giden

- KONSONANS: seslerin uyuşması; seslerin hoşa giden şekilde bileşimi¹⁴
- KONSONANS, DİSSONANS. Belirli aralıkların uyumlu etkisini ifade etmek için kullanılırlar. Bunun dışındaki aralıkların uyumsuz etkisine karşıt olarak... ya da akorların benzer etkileri için.¹⁵

2. Kulağa hoş gelen

- kulağa hoş gelen aralıklar konsonant, kulağa hoş gelmeyen aralıklar dissonant¹⁶
- Farklı frekanslardan iki ya da daha fazla sesin hoş bileşimi konsonans olarak adlandırılır.¹⁷
- KONSONANS: Kulağa hoş gelen seslerin birleşiminden oluşmuş aralık
- DİSSONANS: Kulağı rahatsız eden aralıklara verilen isim¹⁸

3. Kaynaşan

- Uyum iki notanın kaynaşmasıdır, tersi, iki notanın birbirine karışmayı reddetmesi, kaynaşmaması ve kulağı şiddetle rahatsız etmesidir.¹⁹
- Durucu aralıklar konsonant, yürüyücü (çözülme isteği olan) aralıklar dissonanttır.²⁰

Tanımlamada kullanılan tüm bu sıfatların, teorisyenlerin uyguladığı yöntemi tarif ettiği yönünde bir çıkarım yanlış olmayacaktır. Örneğin “kulağa hoş gelen”, “iyi”, “hoş sesler konsonanttır” ifadesini kullanan bir teorisyen ile “3:2²¹ oranı 82:37’den daha konsonanttır; çünkü oran küçüldükçe konsonantlık derecesi artar.” diyen bir teorisyen “konsonantlık” değerlendirmesine aynı yoldan ulaşmış olamaz. “Kulağa hoş gelen” ifadesi insan üzerinde iyi bir etkisi olduğuna vurgu yaparken, “durucu” ifadesi konsonant aralıkların fonksiyonel yönüne

¹³ “agreement of simultaneous tones”

¹⁴ CONSONANCE...agreement of sounds; pleasing combination of sounds... (The Oxford English Dictionary 1966)

¹⁵ CONSONANCE, DISSONANCE. The terms are used to describe the agreeable effect produced by certain intervals...as against the disagreeable effect produced by others...or similar effects produced by chords... (The Harvard Dictionary of Music 1953)

¹⁶ intervals which are pleasing to ear are consonant and those that are displeasing are dissonant. (Fétis)

¹⁷ A combination of two or more tones of different frequencies that is generally agreed to have a pleasing sound is called a consonance. (Backus, The Acoustical Foundations of Music 1969)

¹⁸ CONSONANCE...This is an interval the union of whose sounds is very pleasing to the ear.

DISSONANCE...Thus is the name for intervals which, so to speak, offend the ear. (Rameau)

¹⁹ ...symphony is a blending of two notes, a higher and a lower; diaphony, on the contrary, is a refusal to two notes to combine, with the result that they do not blend but grate harshly on the ear. (Cleonicles M.S. 1.yy)

²⁰ Stable intervals are defined as consonant; unstable intervals ... as dissonant... (Kraft 1976)

²¹ Bkz. Armonik seri (overtone series)

dikkat çekmektedir; “kaynaşan” (blending) iki sesin anlaşma içinde olmasıyken, “pürüzsüz” (smooth) iki sesin vuru²²lardan arınmışlığını ifade eder.

Tablo 1.²³

Yazar	Tarih	Enstrüman	Yöntem	Kriter
Kölnlü Franco (Franco of Cologne)	12. yy	-	Teorik	Hoşa gitme
Euler	1739	-	Matematiksel	Hoşa gitme
Helmholtz	1863	Çeşitli	Armonik serilerin üst seslerinin örtüşmesi	Pürüzsüzlük
Stumpf	1883	Borulu org (farklı düğmelerle)	Analiz	Kaynaşma
Faist	1897	Borulu org (farklı düğmelerle)	1. Doğrudan 2. Analiz	Kaynaşma
Meinong ve Witasek	1897	Keman	Çiftli karşılaştırma	Kaynaşma
Lipps	1899	-	Teorik	Ritmik örtüşme
Buch	1900	Borulu org Tonmesser	Analiz	Kaynaşma Pürüzsüzlük
Krueger	1908	Akort çatalı	Analiz	Saflik (Tam/Just olma)
Pear	1911	Tonmesser	Çiftli karşılaştırma	Kaynaşma

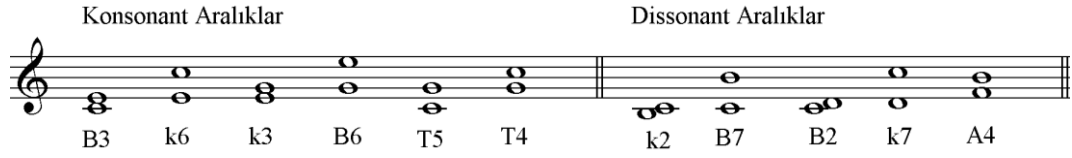
2.2. Aralıklar Üzerinden Konsonans

Müzikal bir aralığı²⁴ ya da akoru konsonant ya da dissonant olarak tanımlamak -ya da aralıkları konsonanttan dissonanta doğru sıralamak- çok eski bir gelenek olarak dikkatimizi çekmektedir. Konunun genel özeti de çoğunlukla aralıkların sınıflandırılması yoluyla yapılmaktadır.

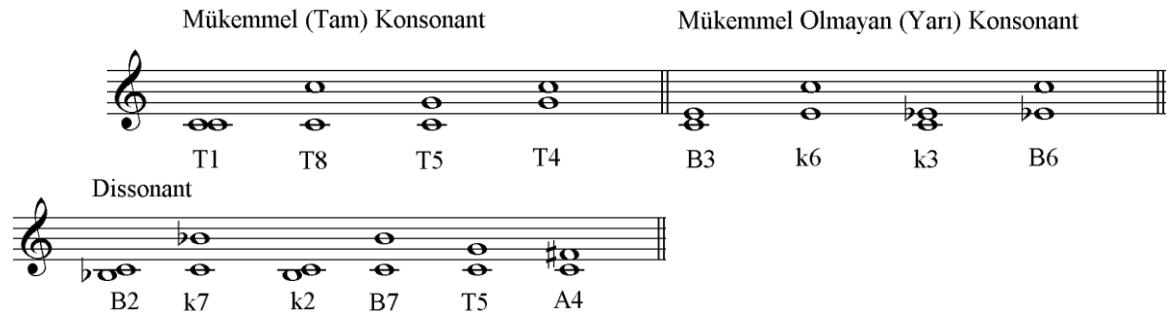
²² Bkz. Helmholtz’un Vuru (*Beat*) Teorisi

²³ Malmberg, 103

²⁴ İki sesin arasındaki mesafe *aralık* olarak adlandırılır.

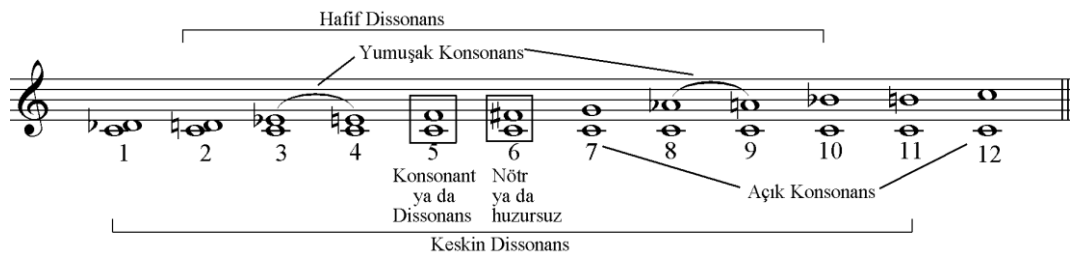
Şekil 1.²⁵

Bir internet kaynağından alıntılanan Şekil 1 incelendiğinde birkaç husus dikkati çeker: Yalnızca diatonik aralıklar gösterilmiştir (tüm aralıkların do'dan kurulmaması), çevrim aralıklar art arda sıralanmıştır (aralık konsonantıysa çevrimi de konsonanttır düşüncesi) ve bir aralığın konsonantlık ya da dissonantlık derecesi diğer konsonant ya da dissonant aralıklara eşittir. Söz gelimi, do-mi arasındaki konsonantlık, do-sol arasındaki konsonantlık derecesinden farksızdır.

Şekil 2.²⁶

Şekil 2'de ise Şekil 1'deki keskin çizgiden biraz uzaklaşmıştır. Bir aralığın ya konsonant ya da dissonant olmasından ziyade, birbirleriyle karşılaştırmaya yönelik bir sınıflandırmaya yönelinmiştir: Mükemmel (Tam) Konsonant, Mükemmel Olmayan (Yarı) Konsonant ve Dissonant. Böylece do-mi arasındaki uyum derecesinin do-do' arasındaki uyum derecesinden daha az olduğu açıkça görülmektedir. Bu kaynaktan, tonal düşüncenin gözetilerek bu sınıflandırılmanın yapılmış olduğunun söylenmesi ise²⁷, yine Şekil 1 sınıflandırmasından daha ayrıntılı bir bakış açısına işaret eder.

Şekil 3.



Walter Piston'ın *Harmony* kitabından alıntılanan Şekil 3'te ise, aralıklar salt konsonant/dissonant ayrımıyla değil, içerdikleri kromatik aralık sayısı bakımından artacak şekilde sıralanmıştır. Piston'ın, "Aralık uyumluysa çevrimi de uyumlu olur." gibi bir düşüncesinin bulunmadığı dikkat çeker. Tam beşli aralığı "açık konsonans" olarak tanımlanırken, tam dördü "konsonant ya da dissonant" olarak ifade edilmiştir. Eşit tamperaman sistemi için bir sorun teşkil eden üçlüler ve çevrimi olan altılılar içinse Piston, "yumuşak konsonans" ifadesini kullanarak bu aralıkları büyük ikili ve küçük yedilinin "hafif dissonant"

²⁵ tonalityguide.com

²⁶ guitaralliance.com

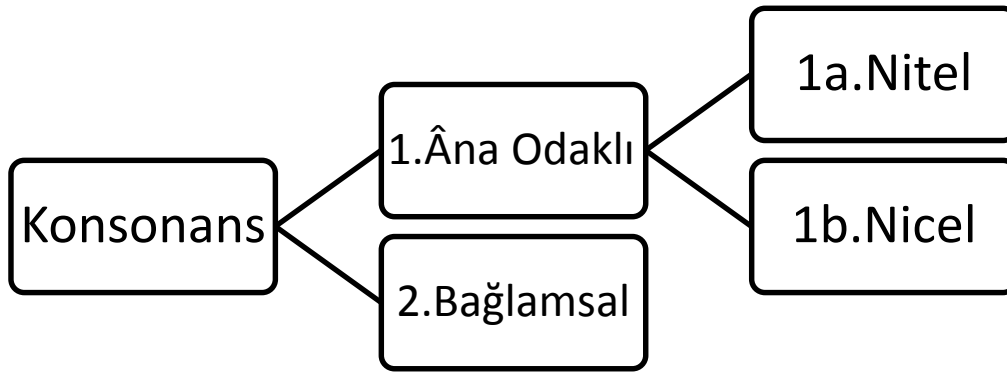
²⁷ "The usual characterization of consonant and dissonant intervals in the 'common-practice period' (1700-1900) is shown on this chart"

oluşundan farklılaştırmaya yönelmiştir. Şekil 1 ve 2’de, ikililer ve yedililer doğrudan dissonant olarak tanımlanırken, Piston küçük ikili ve büyük yedilinin; büyük ikili ve küçük yediliden daha dissonant olduğunu düşüncesine sahiptir. Tüm aralıkların do sesi üzerine kurulması, teorisyenin aralıkları herhangi bir tonaliteden bağımsız düşündüğünü kanıtlar niteliktedir.

3. SINIFLANDIRMA ÖNERİSİ

Konsonans kavramı için bugüne kadar yapılmış tüm çalışmalar “Âna Odaklı” ve “Bağlamsal” şeklinde iki ana başlıkta toplanabilir. Bağlamsal yaklaşım aralığın bulunduğu çevreye göre şekillenir, âna odaklı yaklaşımda ise iki farklı yaklaşım daha karşımıza çıkar: Nitel ve Nicel yaklaşım.

Şekil 4.



3.1. Âna Odaklı Yaklaşım

Bu yaklaşımda aralıkların duyuş ânına odaklanılır. Aralıkların tonaliteden/akort sisteminden bağımsız şekilde uyumludan uyumsuzu sıralanması buna örnektir.²⁸ Pisagor’un monochord çalışmalarından başlayarak, günümüzde piyanoda iki tuşa aynı anda basıp çıkan sesi konsonant ya da dissonant şeklinde etiketlemeye çalışmak da aynı yaklaşımın ürünüdür.

3.1.1. Nitel Yaklaşım

Âna odaklı yaklaşımda dayanak matematiksel parametrelerse, nitel yaklaşım sergilenmektedir. Armonik seri temel alınarak yapılan aralık sınıflandırmaları buna örnektir.

Şekil 5.²⁹



3.1.2. Nicel Yaklaşım

Nicel yaklaşımda kıtas olarak “kulağa hoş gelme” ya da bunun gibi sübjektif bir ölçüt

²⁸ Bkz. Şekil 1, 2 ve 3

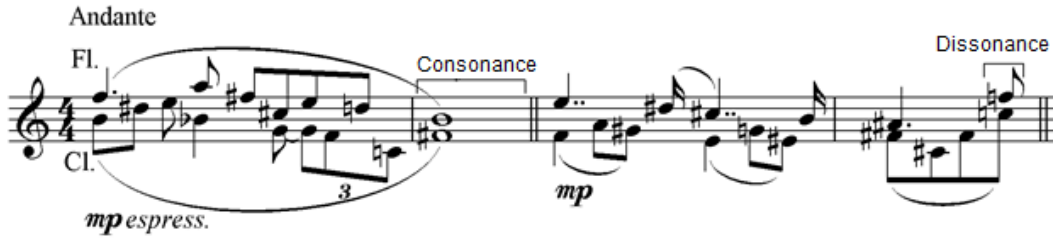
²⁹ Altındaki sayılar armonik serideki oranları, üstteki Romen rakamları ise konsonantlık derecesini (sayı arttıkça konsonantlık azalacak şekilde) göstermektedir.

konulmuştur. “Tanımlar Üzerinden Konsonans” başlığı altındaki konsonans tanımları buna örnek olarak gösterilebilir. Örneğin; Stumpf’a göre; iki ses, ne kadar “tek ses gibi” algılanırsa o kadar konsonanttır.

3.2. Bağlamsal Yaklaşım

Bağlamsal yaklaşımda aralığın konsonant oluşu kendisini çevreleyen aralıkların durumuna bağlıdır.

Şekil 6.



Piston’ın, bağlamın algıyı nasıl yönlendirdiğine ilişkin örneğinde (Şekil 6), ilk kesitin ilk ölçüsünde tonal referanslı olmayan bir yapı sergilendiği için ardından gelen dörtlü aralık konsonans olarak değerlendiriliyor. İkinci kesitte ise tam tersi bir durum söz konusu: Üçlülerle kurulmuş, konsonant tınlayan bir kesitten sonra tam dörtlü bu kez dissonant olarak nitelendiriliyor.

Şekil 7.



Piston’ın triton örneğinde de durum aynı. İkililerle ilerleyen iki melodik hattın triton’a çözülmesi ve tekrarlanarak onaylanması triton’u *nötr* algılatıyor. İkinci kısımda ise güçlü zamanda gelen triton sonrasında gelen tam beşli yüzünden *huzursuz* algılanıyor.

Kolinski’nin örneğinde ise, Mi Majör akorları arasında kalan ve çoğu kaynakta açıkça konsonans olarak tanımlanan tam beşli aralığı bu kez dissonant olarak algılanıyor. (Şekil 8)

Şekil 8.³⁰



Bağlamsal yaklaşıma bir başka örnek de cazdaki M7³¹ akoru olarak gösterilebilir. Klasik armonide çözülme isteği olan bir dissonant; ama caz bağlamında son akor olarak kullanıldığında, durucu etki bırakarak konsonant durumunda gözlemleniyor. (Şekil 9)

³⁰ Tam beşlinin fonksiyonel dissonant oluşu (Kolinski 66)

³¹ Majör yedili akoru, majör akora büyük üçlü eklenmesinden meydana gelmiştir. Aralık yönüyle incelendiğinde; büyük üçlü, küçük üçlü ve büyük üçlünün üst üste eklenmiş halidir.

Şekil 9.



Büyük ölçekli eserlerde ulaşılan herhangi bir derecenin toniğe dönme isteği de formal dissonans olarak adlandırılabilir. Söz gelimi bir Sonat Allegro’da sergi (exposition) sonunda ulaşılan V’in, sergi tekrarıyla (recapitulation) birlikte I’e dönmesi ele alınırsa, bu durum form ölçeğinde bir dissonans-konsonans ilişkisi olarak yorumlanabilir.

3. SONUÇLAR

Yüzyıllardır teorisyenlerin konsonans kavramıyla ilgili oluşturdukları birikimin düzenlenmemesi ve konunun müzik dışındaki platformlara genişlemesi sonucunda; müziğin birçok dalı için anahtar durumunda olan bu kavram yüzeysel yaklaşımlara maruz kalmaktadır. Teorilerin “Âna Odaklı” ve “Bağlamsal” yaklaşımlara göre sınıflandırılması, konunun derinliğinin kavranabilmesi açısından yardımcı olabileceği gibi, insan algısının ve matematiksel oranların birlikteliğinin (ya da ayrıldığı noktaların) gözler önüne serilmesi açısından da önem taşımaktadır. Teoriler, yöntemler ve ulaşılan sonuçlar her ne kadar birbirleriyle aynı yönü işaret etmese de, teorisyen yaklaşımlarının kategorizasyonu konsonans kavramının bileşenlerine ulaşmaya yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Barbour, Murray. “Tuning and Temperament – A Historical Survey” Book.
- Bentley, I. Madison. “A Critique of ‘Fusion’ ” *The American Journal of Psychology*, Vol. 14, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1903), pp. 60-72
- Bugg, Eugene G. "A Criticism of Leibniz's Theory of Consonance." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20.3 (1962): 295-99. Print.
- Cazden, Norman. “The Definition of Consonance and Dissonance” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 11, No. 2 (Dec.,1980), pp. 123-168
- Delahoyde, Michael. "Schoenberg." *Schoenberg*. Washington State University, n.d. Web. 10 Dec. 2012. <<http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/schoenberg.html>>.
- Duffin, Ross W. *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)* (New York: W.W. Norton, 2006) Book.
- Forster, Cristiano. "Musical Mathematics: On the Art and Science of Acoustic Instruments [Hardcover]." *Musical Mathematics: On the Art and Science of Acoustic Instruments*. California: Chronicle LLC, 2010. N. pag. *The Chrysalis Foundation*. Web. 11 Dec. 2012. <http://www.chrysalis-foundation.org/Ibn-Sina_Stifel_and_Zarlino.htm>.
- Herlinger, Jan. “Medieval Canonics” *The Cambridge History of Western Music Theory*. Book. 168-192
- Kolinski, Mieczyslaw. “Consonance and Dissonance”. *Ethnomusicology*, Vol 6, No. 2 (May 1962) 66-74

- Laurel J. Trainor, Becky M. Heinmiller, The development of evaluative responses to music:: Infants prefer to listen to consonance over dissonance, *Infant Behavior and Development*, Volume 21, Issue 1, 1998, Pages 77-88, ISSN 0163-6383, 10.1016/S0163-6383(98)90055-8.
<<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0163638398900558>>.
- Malmberg, Constantine F. "The Perception of Consonance and Dissonance" 93-133
- Palisca, Claude V. "Zarlino, Gioseffo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 4 Mar. 2013.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30858>>.
- Rasch, Rudolf. "Tuning and Temperament" *The Cambridge History of Western Music Theory*. Book. 193-222
- Reaney, G., and A. Gilles, eds. "About Consonance and Dissonance." *Corpus Scriptorum De Musica*. Vol. 18. N.p.: n.p., n.d. N. pag. Web. 9 Mar. 2013.
<http://academic.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms_DEMO/assets/ITOW/7273X_10a_ITOW_Franco.pdf>.
- Rehding, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. N.p.: Cambridge, 2003. Print.
- Rideout, Percy. "Temperament and Pure Intervals" *The Musical Times*, Vol 81, No.1174 (Dec., 1940) 497-498
- Riemann, Hugo. "Ideas for a Study „On the Imagination of Tone“" *Journal of Music Theory*, Vol 36, No.1 (Spring, 1992) 81-117
- Seashore, Carl E. *The psychology of musical talent*. Beverley educational series., (pp. 139-159). New York, NY, US: Silver, Burdett & Company, xvi, 288 pp.
- Simms, Brian. "Choron, Fétis, and the Theory of Tonality". *Journal of Music Theory* Vol.19, No. 1 (Spring, 1975) 112-138
- Slonimsky, Nicolas. "Consonance." *Baker's Dictionary of Music*. Ed. Richard Kassel. NY: Schirmer Reference, 1997. 192-93. *Alexander Street*. Web. 12 Dec. 2012.
- Tenney, James. *A History of Consonance and Dissonance*. New York: Excelsior, 1988. Print.
- Whittall, Arnold. "consonance and dissonance." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 1 Dec. 2012.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1581>>
- Wienpahl, Robert W. "Zarlino, the Senario, and Tonality". *Journal of the American Musicological Society* , Vol. 12, No. 1 (Spring, 1959), pp. 27-41

“ÇOCUK KOROLARINDA TINI ARAYIŞLARI “CURVEN EL İŞARETLERİ”

Doç.Dr.Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

efturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

Curven el işaretleri, İngiliz müzik eğitimcisi Sarah Glover (1785-1867) tarafından icat edilmiş ve 19.yy'da yaşamış İngiliz din adamı ve müzik eğitimcisi John Curven tarafından geliştirilmiştir. Önce Avrupa'da daha sonra dünyanın pek çok ülkesinde yayılıp kullanılmaya başlanmış bu işaretler, günümüzde özellikle Kodaly yaklaşımı içerisinde sıkça kullanılan bir yöntem ve tekniktir. Bu işaretlerin önemi, koral eğitimde ses yüksekliklerini işaretlerle gösterirken çocukların görsel olarak da sesleri algılamalarına yardımcı olmasından, iyi bir solfej eğitimini sağlamada ve işitsel becerileri geliştirmede etkin bir rol oynamasından kaynaklanmaktadır.

Curven el işaretleri, ülkemizde sadece Özel Öğretim Yöntemleri dersi kapsamında öğretmen adaylarına müzik eğitiminde kullanılan bir yöntem olarak kısaca tanıtılmaktadır. Ülkemizde, ne ölçüde tanındığı, koro tınısı elde etmede ve okul müzik eğitiminde kullanılıp kullanılamayacağı, çokseslilik ve tını geliştirme çalışmalarına katkı sağlayıp sağlamayacağı araştırılmamıştır. Bu araştırma, Curven el işaretlerinin ülkemiz koşullarında, koro tınısını sağlamada kullanılıp kullanılamayacağını araştırmak ve kullanımı konusunda çalışma yapanların görüşlerine başvurmak üzere yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Curven El İşaretleri, Kodaly Yöntemi, Koro Tınısı

“TIMBRE STUDIES AT CHILDREN’S CHOIRS “CURWEN HAND SIGNS””

Ass. Prof. Dr.Emel Funda TÜRKMEN

efturkmen@aku.edu.tr

ABSTRACT

Curwen hand signs had invented by Sarah Glover, English music educator 1785-1867) and had improved by John Curwen who was an English reverend and music educator lived in 19th century. These signs which were used first in Europe then many countries in the world, are method and technique which specially frequently used in Kodaly system today. The importance of these signs are based on helping children for perceive vocals visually when showing sonority by the signs in choral education. And also it is based on being effective on improving auditory skills and providing a good solmization education. In our country, Curwen hand signs are introduced briefly to teacher candidates on the lesson of Special Teaching Methods as a method which used in music education. It is not investigated how long is known in our country, if it can be used in music education and if it provides or not to the polyphony and studies of providing timbre. This research has done for investigating if these hand signs can be used or not to provide the timbre of choir in the conditions of our country and also has done for interviewing the people who have done studies on these signs.

Key Words: Curwen Hand Signs, Kodaly Method, Choral Timbre.

GİRİŞ

Eğitim bilimlerinin çeşitli dalları arasında özel bir yere sahip olan müzik eğitimi, bütün bu dallar arasında çok eski tarihlerden beri üzerinde durulan ve hemen her medeniyette dikkatle ele alınan bir alan olarak görülmüştür. Sümerlerden Mısırlılara, Antik Yunandan günümüze müzik, bir eğitim alanı ve aracı olarak kullanılmış ve eğitimi verilmesi gereken alanlar arasında önemli bir yer tutmuştur. Bu önemi, insan ruhunu terbiye etmede en güzel ve etkili bir yol, araç olarak görülmesinden ileri gelmektedir. Buna bağlı olarak eskiden beri, eğitimi verilecek olan bu alanda daha iyi ve etkili bir eğitim vermek ve öğretilmesi istenen bilgileri öğrencilere daha çabuk ve kolay bir yolla kavratmak üzere nasıl daha iyi verilebileceği üzerinde düşünülmüş, birçok eğitimci tarafından bulunan ve özellikle kilise korolarında yetiştirilmekte olan çocuklara verilen eğitimin niteliğini yükseltmek ve daha çabuk öğrenmelerini sağlamak üzere geliştirilen bazı yöntemler yine kiliseler yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılmış ve kendi aralarında yaygınlaşarak birer öğretim yöntemine dönüşmüştür.

Türk kültüründe birlikte söyleme geleneği özellikle son yirmi yıldır belirgin bir gelişme göstermekte, artan koro sayısı bu geleneğin oluşmaya başladığının sinyallerini vermektedir. Bu durum müzik eğitiminin yaygınlaşmasına ve güncel hayatta dinlemenin ötesinde herkesin müzikle uğraşmasına bir engel teşkil etmiş, koro festivallerinin koroların kurulmasında önemli bir rol üstlendiği görülmüştür. Öte yandan, Hristiyan dini geleneklerinin de etkisiyle Avrupa’da birlikte söyleme, korolar oluşturma geleneği oldukça yaygındır. Bu durum birçok öğretim yöntem ve tekniğinin gelişmesine ve yaygınlaşmasına yol açmış, Pazar ayinleri için çalıştırılan korolarda daha çabuk sonuç almaya yönelik çabalar, bu yöntemlerin geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır.

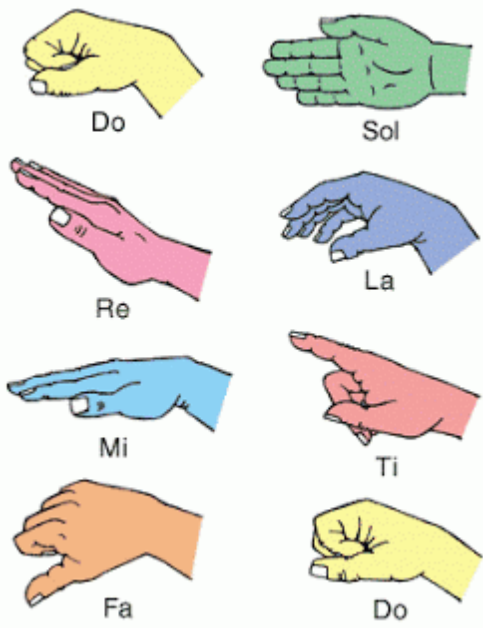
M.S.5.yy ve daha öncesinde hatta eski Mısır’da, müziği toplu bir şekilde yapabilmek ve bir birlerine ayak uydurabilmek için bir yöneticiye ihtiyaç duyulduğu, serbest ritim ve melodik çizgileri takip etmede ve yönetmede el işaretlerine başvurulduğu belirtilmektedir. Te’amim olarak Yahudi dini müziğinde yer bulan bu işaretler müzikal ifadelerin kısa ve anlaşılır bir şekilde el veya parmaklarla ifade edilmesi olarak tanımlanabilir. Çeşitli el işaretleri ve aynı anda söylemeyi kolaylaştırıcı işaretlere Chironomy adı da verilmekte, kelimenin eski Yunancadan geldiği kaydedilmektedir. Chironomy(çironomy) antik dünyada yaygın bir sanattır ve ortaçağda da kullanılmıştır. Günümüzde bazı eski sinagog ve kiliselerde hala kullanıldığı da belirtilmekte, uygulamalarının açıklamalarına çeşitli yerlerde gösterilmektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=5nh3U4aZzwY>. Erişim:09.06.2015)

Çeşitli belgelerin chironomy’nin eski Mısır’da keşfedildiğini, birçok firavun mezarında çeşitli işaretlerin yer aldığını gösterdiği söylenmektedir. Hatta iki elle yapılan chironomy figürleri de bulunmaktadır. Türkistan’da bulunmuş olan figürlerde de bu türden işaretlerin müzik yapmak amacıyla özellikle dini törenlerde kullanıldığını göstermektedir. (www.rakkav.com/biblemusic/.../chironomy.ht. Erişim:09.06.2015))

Eski belge ve figürler el işaretlerinin çok eski çağlardan beri kullanılmakta olduğunu göstermekle birlikte, daha belirgin bir başlangıcın 1030’lu yıllarda, Guido Arrezo’nun korodaki çocuklara duaları ezberletmek için elinin parmaklarındaki girinti ve çıkıntılara metnin ilk hecelerini yazması, bu yoldaki ilk adım olduğu söylenebilir. Bir elinin beş parmağını kullanarak seslerin yüksekliklerini göstermesi, sesleri hecelerle isimlendirmenin yeni şarkıları öğrenmede büyük kolaylık sağladığını keşfetmesi, bu sesleri her biri ayrı renkte çizgiler üzerinde işaretlendirmesi, nota ve (porte) dizek kavramını getirmesi müziğin kayıt altına alınmasında olduğu kadar eğitiminde de önemli bir gelişmedir (İlyasoğlu,95:11). Bu keşfinin yaygınlaşarak diğer müzik adamlarınca geliştirilmesi, daha sonraları seslerin yüksekliklerini gösteren ve fonomimi olarak adlandırılan işaretlerin kullanılması, ritim işaretleri veya alfabelerinin eğitimde yer edinmesi bu türden çabaların birer ürünüdür.

18.yy'a kadar pek çok farklı öğretim yöntemi kilise korolarında şarkı söyleyen çocukların bu şarkıları daha kolay öğrenebilmeleri için işe koşulmuş olmakla birlikte, Sara Glover'ın 19.yy'da kullandığı ve John Curven tarafından geliştirilen ve yaygınlaştırılan fonomimi el sinyalleri seslerin yüksekliklerini görsel olarak algılamalarını sağlayan bir yöntem olarak dikkati çekmektedir. Yöntem elin çeşitli yükseklik ve şekillerle sesleri gösteren bir işaret sistemidir. El işaretlerinin vokal deşifreyi geliştirdiği ve sesleri tanımada çok önemli yardımlarda bulunduğu kanıtlanmıştır.(Penny,2012:9)

Şekil 1.



(<http://www.earteacher.com/2013/03/25/solfège-hand-signs/> Erişim Tarihi:16.06.2015)

Bu işaretler Kodaly ve öğrencilerince başka bazı tekniklerin de alınması ve uyarlanması ile bir metoda dönüşmüştür. Müzik için gerekli becerilerin özümsemesi için bir pedagojik sıralama vardır: İşitme-söyleme-türetme-yazma-okuma-yaratma. Böylece müzik eğitiminin gerçekleşmesinde gerekli adımlar sıralı bir şekilde çocuklara kazandırılmaktadır.

Kodaly Yönteminde kullanılan teknikler müziğin sadece Macaristan'da değil, dünyanın bir çok ülkesinde küçük yaşlardan itibaren yaygınlaşmasına ve kolayca öğretilmesine yol açmaktadır. 1999 yılında yapılmış bir çalışmada, Macaristan'da sekiz yüz yetiştin konser korosunun, elli kadarı birinci dereceden olmak üzere radyo ve toplumsal kuruluşlara ait yüz kadar koro bulunduğu kaydedilmektedir(Freeman,2011:7) Bu kayda değer durum kullanılan tekniklerin geçmişini ve ülkemizde de kullanılabilir olup olmadığını araştırmayı gerekli kılmaktadır.

Türk müzik kültürü tek sesli ve solist seslendiriciliğine daha fazla yer veren bir müziktir. Bu yapısı, toplu söyleme geleneğinin uzun yıllar gelişmemesine yol açmış, son yıllarda ülkemizdeki festivallerin de çoğalması ve koro etkinliklerinin düzenlenmesiyle koroların sayısı artmış, bu korolarda yer alan birey sayısında da daha hızlı bir artış yaşanmıştır. Türkiye Polifonik Korolar Şenliğine 100den fazla başvurunun olması, İstanbul Uluslar arası Korolar Festivaline 60'dan fazla koronun katılması, 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliğine sadece Çocuk Koroları kategorisinde 34 koronun sahneye çıkması ve daha nicelerinin başka etkinliklerde yer alması, ülkemizde bu alanda ciddi bir gelişmenin varlığını ortaya koymaktadır. Bu durumda

yapılacak olan, müzik eğitimcilerinin eğitimci niteliklerini yükseltmek ve koro çalışmalarında müzik eğitimi verirken en etkili yöntemleri kullanmak ve koral tınıyı sağlayacak, etkin çalışmalara ışık tutmaktır.

Bu gelişim beraberinde nitelik gelişiminin de gelmesi gerekliliğini vurgularken, özellikle çocuk korolarında nitelik gelişiminin daha yavaş olduğu gözlenmektedir. Çocuklarla yapılacak çalışmalarda, gerek seslerinin eğitiminde gerekse müzikal özelliklerin kazandırılmasında, etkinliklerin daha az zamanda daha fazla hedefi gerçekleştirecek türden olması gerekmektedir. Bu durum etkili yöntem ve tekniklerin kullanılmasını, çocukların hem keyif alacakları oyunlar yoluyla öğrenmelerini hem de koro çalışmalarında hedeflenen niteliklerin kazandırılmasını en kolay biçimde sağlayacak öğrenme ortamlarının geliştirilmesini gerektirmektedir.

Apaydın(Apaydın&Türkmen,2013:439, Apaydın,2013:Odaklanmış Görüşme), “Koro Tınısı: Bir koroyu oluşturan bireylerin ses tınısı özelliklerinin, nitelik değiştirerek, kaynaştırılıp homojen duruma getirilmiş uyumlu, etkileyici ve bireysel tını özelliği yerine, yepyeni bir korosal özelliğe kavuşturulmuş durumudur.

Koro tınısının oluştuğu bir koroda, bir den fazla seslerin tam bir uyum içerisinde birbirini engellemeden, önüne geçmeden bir denge içerisinde kaynaştığı duyulur. Ses temizliği ve netliği sağlanmış, koro üyeleri başkalarını dinleyerek ve kendi partilerini değil müziği dinleyerek seslendirirler. Bir partinin uygun olmayan bir bölümde öne geçtiği, ya da partiler arasında kopukluk olduğu görülmez.

İyi bir tınının yakalanması zor bir süreci, iyi bir ses eğitimi, iyi bir işitme eğitimi ve iyi bir dinleme eğitimi birlikte içermeli, her bir notayı düşünmeleri sağlanmalıdır. Bu başarının çoksesli söyleme geleneği olan ülkelerde daha kolay yakalanacağı görüşü, onların bu başarıyı nasıl yakaladığını araştırdığımızda anlamsız hale gelmekte, bir yönetime dayalı olarak yürütülen çalışmaların çok daha çabuk ve kesin sonuca götürdüğü anlaşılmaktadır.

Sarah Glover ve John Curwen

Korodaki çocuklara şarkı söylerken yardımcı olmak için kullanılan el işaretleri, faydalı olduğu görüldüğü ve çocukların bir uyum içerisinde söylerken daha bilinçli bir şekilde seslendirmelerine olanak sağladığı için yaygınlaşmıştır. Bu el işaretleri Sarah Glover tarafından, ilk olarak kız kardeşinin bazı sıkıntıları karşısında seslere harfler vermesiyle öğretme teşebbüsüne dayanmaktadır. Glover’ın başarısı, karmaşadan uzak, basit bir sistemle aralıkları tanıtmaktan, uygulamalı bir şekilde müziği ele almasından, teorik gelen diyez ve bemollerin karmaşasından uzak durmasından, bu karmaşık ve zor görünen bilgileri daha sistemli bir şekilde vermeye çalışmasından ileri gelmektedir. Çocukların ses alanları dardır ve çocuk şarkıları daha basit bir yapıya sahiptir. Bu yapıdan yola çıkılarak, uygulamalı bir şekilde, harfler ve el işaretleri son derece soyut olan sesleri görselleştirmekte ve algılanmalarını kolaylaştırmaktadır.

Sarah Glover (1786-1867) İngiltere’de Norwich doğumlu, Norwich sol fa ve cam harminikonu keşfeden kişi olarak bilinmektedir. Sarah Glover, insan sesinin en iyi enstrüman olduğunu, bu enstrümanı geliştirmek için diğer araçların kullanılabileceğini belirtmiştir. Glass Harmonicon, okul müzik eğitiminde son derece kolay bulunabilen ve herkesin ulaşabileceği, müzik eğitimi olmayan kişilerin bile rahatlıkla çalabilecekleri, bir kaç basit yönergeyle çalınabilecek bir çalgı olarak Norwich okullarında kullanılmış bir çalgıdır. Glover, yeterince müzikal olmayan, melodik ve armonik destek sağlanması gereken durumlarda, piyano bulunmadığında, eğitim ve araç gereç açısından zayıf olan sınıflarda kullanılmak üzere Santur benzeri bu çalgıyı geliştirmiştir. Daha ucuz olması için metal yerine cam rezonatör

kullanılmıştır.

John Curwen(1816-1880) ise genellikle tonik sol-fa notasyon sisteminin kaynağı olarak görülmekle birlikte, Sara Glover'in fikirlerini uyarlamış ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Sara Glover'in tezini okurken, küçük yaşlarında müziği okumada neden zorlandığını ve başarısız olduğunu fark eder, kendisinin öğrenmiş ve uygulamış olduğu egzersizlerin ancak ezberlemesine yardımcı olduğunu görür. Sara Glover'in metodunu bir çocuk üzerinde dener ve başarılı olduğunu anlar.(Rainbow,1967:Ak:Bennet,(1984):57)

Curwen, bu işaretlerin ne denli etkili olduğunu gördükten sonra daha dikkatle bütün boyutlarıyla inceler, 1841 yılının baharında Norwich'deki okulları ziyaret eden ve Glover'in yöntemiyle eğitim verilen dersleri gören bir arkadaşından ilk kez bu yöntemi öğrendiğini yazdığı mektubunda, sistemi öylesine benimsemiştir ki, sadece pratik ve etkili olduğunu değil, bu sistemle verilen kapsamlı bilgiyle müzik teorisi konularında çok daha fazla insanın bilgi sahibi olacağını belirtir. Ardından bazı öneriler sunar ve bazı değişikliklerin gerekli olduğuna değinir. Örneğin, küçük harflerin yanına konan rakamların kolay algılanamayacağını söyler ve başka bir takım değişikliklerle sistemin daha kolay işleyeceğini gösterir. Glover bu önerilere sıcak bakar fakat değişikliklere de direnir. Aralarındaki yazışmalar Sara Glover'in 1867 yılındaki ölümüne değin yirmi yıl kadar sürer. Bir çok konuda aralarında anlaşmazlık olmasına rağmen temel konulardaki ayrılıklar çözümlenir. Glover'in yöntemi Curwen tarafından yazdığı bir çok kitap, dergi vb yayınlarla biraz daha geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Fakat Glover'in bu yöntemdeki katkısı göz ardı edilmekte ya da ihmal edilmektedir.

Tını Çalışmalarında Curwen-Glover El İşaretleri

El işaretleri, sağ ve sol el farklı sesleri gösterdiğinde iki sesli çalışmalara olanak sağlamakta, iki hatta üç veya dört sesli doğaçlamalara imkan tanımaktadır. Kodaly prensiplerinde, Entonasyon'un diğer seslerle elde edilebileceği belirtilir. Yani ses sesle akort edilir. İki farklı ses aynı anda seslendirilir ve ayarlanır-akort edilir, akustik açıdan, diğer bağlantılı aralıklar ve tonal işlevlerin algılarını geliştirmek bu şekilde mümkündür. Piyano destekli çalışma genellikle istenmez ve böylece iyi bir tonlamaya ulaşılabilceği düşünülür. (<https://musik4thesoul.wordpress.com/2012/04/08/educators-perspectives-the-kodaly-method/> 13.05.2015)

Kodaly yönteminde el işaretleriyle yapılan seslendirmeler sonucunda elde edilen entonasyon tınının da anahtarıdır. Temiz seslerle yapılan ve iç (inner ear) dinlemeye dayanan seslendirme, temiz bir tını elde etmeyi kolaylaştırmaktadır. Kodaly, iki partili müzik yapmanın sadece konsantrasyonu değil, hafızanın güçlenmesini ve farkındalığı arttırdığı, ayrıca çoksesli dinleme ve koordinasyon gücünü de geliştirdiği görüşündedir. Bu şekildeki çalışmalar armonik duyuşun gelişmesini kolaylaştırır.

(<https://musik4thesoul.wordpress.com/2012/04/08/educators-perspectives-the-kodaly-method/> 13.05.2015)

Curwen el işaretlerinin, seslendirmeyeyle ilgili hassasiyeti, duyarlılığı geliştirdiğini ortaya koyan çok fazla sayıda araştırma olmamakla birlikte, müzik eğitimcilerinin bu konuda Curwen el işaretlerini savundukları ve yararlı buldukları belirtilmektedir. Cousins & Pesellin (1999), Zemke'nin bu sinyallerin şarkı söyleyenlere verdikleri sesleri söylerken, kararlılık ve güven verdiğini Choksy (1974)'nin sesler arasındaki bağlantıları görselleştirdiğini savunduklarını kaydetmektedir. <http://www.tmea.org/assets/pdf/research/Cou1999.pdf> 17.05.2015

Böylesi etkili bir aracın ülkemiz müzik eğitiminde ve korolarda bir eğitim aracı olarak kullanılmasında aslında bir engel olmamakla birlikte, yeterince tanıtılmamış ve kullanılmamış

olması, yetişmekte olan eğitimcilerin bu araçların nasıl uygulandıklarını görmeden, sadece bilgi sahibi olarak yetiştirilmeleri önemli bir etken gibi görülmektedir.

Öte yandan, sağ elde tek sesli olarak başlayan fonomimi çalışmaları belli bir düzeye ulaştıktan sonra iki elin katılımıyla yapılacak iki sesli çalışmalar, çocukların sesleri zihinde tasavvur etmelerine, seslendirdikleri her sesi düşünerek vermelerine olanak sağlamaktadır. Aynı anda diğer koro üyelerinden gelen farklı bir ses, dinlemelerine, kendi seslerini düşünürken diğer seslerle uyum oluşturmaya dikkat etmelerine yol açmaktadır. Bu çalışmalar ne kadar süre kısıtlılığı içinde bulunulursa bulunulsun, eser seslendirmeye geçildiğinde çok hızlı ve müziğin gereklerini çok daha kolay kavramalarına yol açtığından zaman kazandırmaktadır. Koro çalışmalarında, çok sesli tınının sağlanması, eserlerdeki ses bütünlüğünün sağlanması vb konular şefin deneyimli ve alanda iyi bir uzman olmasını gerektirse de asıl olan farklı çalışma ve uygulamalarla öğrencilerin eserin tını özelliklerini kavramalarını ve eser çalışmalarının öncesinde tını oluşturmayı bilmelerine bağlıdır. Değer(2012:209), yaptığı çalışmada, “Çocuk korolarının eğitiminde eğitsel oyun kullanılıp kullanılmamasının, öğrencilerin müziksel işitme davranışlarını değiştirmede farklı etkilere sahip olduğu görülmüştür. Çocuk korolarının eğitiminde; yaygın olarak kullanılan yaklaşıma kıyasla, eğitsel oyun kullanımıyla geliştirilen yaklaşımın, öğrencilerin müziksel işitme davranışlarını değiştirmede daha etkili olduğu sonucuna varılmıştır.” Der. Bu araştırmanın da desteklediği gibi, özellikle çocuk korolarında yapılacak çalışmalarda, onların zevk alacakları, kolaylaştırıcı çalışmalara yer verilmesi gerekmekte, fonomimi çalışmaları da genellikle çocukların zevk aldıkları bir süreç olarak çalışmaların tını elde etme ve entonasyonu geliştirme amacını gerçekleştirmede kilit işlevi görmektedir.

Swan, bir koronun, sesini kullanma başarısına ulaşmadıkça, tını bütünlüğünü sağlamadıkça doğru söyleyemeyeceğini ifade etmiştir(Paine,1988:s:29) Tını bütünlüğü ise birbirini dinlemek, müziği ve sesleri düşünbilmekle mümkündür.

Problem

Araştırma, çocuk korolarında tını elde etmede Curwen el işaretleri kullanılmakta mıdır? Sorusu çerçevesinde ele alınmış, aşağıdaki alt problemler çerçevesinde sorun incelenmeye çalışılmıştır.

Alt Problemler

- 1.Koro şeflerinin Curwen el işaretleriyle ilgili görüşleri nelerdir?
 - 2.Curwen el işaretlerini koro çalışmalarında kullanmakta mıdır?
 - 3.Curwen el işaretlerinin koro tınısı elde etmeye etkisi olduğunu düşünmekte midirler?
- Sorularına cevap aranmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Fonomimi olarak bilinen ve bazılarınca Kodaly işaretleri olarak da tanıtılan Curwen El İşaretlerinin ülkemiz müzik eğitiminde kullanımına yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında, müzik eğitimcilerinin bu işaretleri ne ölçüde tanıdıkları, derslerinde kullanıp kullanmadıkları, kullanımı durumunda ne tür yararlarının olabileceği veya olduğu konuları irdelenmiştir.

Araştırma, birçok ülkede yaygın bir şekilde kullanılmakta olan el sinyallerinin müzik

eğitimindeki yararlarını ortaya koymayı ve bu işaretlerin ülkemizdeki kullanımının yaygınlaştırılmasını amaçlamaktadır. Buna bağlı olarak ülkemizde kullanımına yönelik ne tür sıkıntıların söz konusu olduğu da sorgulanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, ülkemizde çocuk koroları çalıştıran ve çeşitli şenlik ve festivallere katılan koro şeflerine özellikle tını elde etmede farklı yöntemleri tanıtmak ve yararlarını ortaya koymak amacıyla yapılmış olup, ülkemizde bu yöntemlerin kullanımının yaygınlaşmasına ve daha nitelikli çalışmalara yol açmasına aracı olması açısından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı tarafından 23 Nisan Çocuk Koroları Şenliğine katılan ve en az iki sesli bir eser seslendirmiş olan koro şefleriyle ve ulaşılabilen farklı illerde koro çalıştıran ve çoksesliliği deneyen koro şefleriyle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda, beş koro şefiyle görüşülerek, elde edilen verilerin yorumlanarak çeşitli sonuçlara ulaşılması planlanmış, bununla birlikte koro şeflerinin el işaretlerini kullanmıyor olmaları nedeniyle yeterli veriye ulaşılamamıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, betimsel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüş olmakla birlikte, el sinyallerinin etkilerini ortaya çıkarmak üzere yapılan deneysel bir boyuta da sahiptir. Müzik eğitimcilerinin bu işaretleri kullanıp kullanmadıkları ve el sinyallerinin müzik eğitimindeki kullanımına yönelik görüşleri tarama yöntemlerine dayalı olarak, görüşme yoluyla tespit edilmeye çalışılmıştır. El sinyallerinin öğrenciler üzerindeki etkileri ise bu işaretlerin kullanıldığı iki ve daha fazla süredir koroya devam eden öğrencilerin ses ve tını çalışmalarındaki başarıları doğrultusunda tespit edilmeye çalışılmıştır. Koro tınısına etkileri ise yine uzman görüşlerine başvurularak söz konusu koronun tını başarısını değerlendirmeleri yoluyla yapılmaya çalışılmıştır. AKÜ Çocuk Korosundaki çocukların koroya başladıklarında sesleri net bir şekilde tanıyıp seslendiremedikleri açık bir gerçektir, bu yüzden araştırmada bir ön test modeline gidilmemiştir. İşaretlerin temiz söylemeye olan etkisi ise bu araştırmanın konusu olmadığı için araştırılmamıştır. Bununla birlikte işaretlerin görsel algıya olan etkisi dolaylı bir şekilde araştırılmış olmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Koro şeflerinin Curwen el işaretleriyle ilgili görüşleri nelerdir? Sorusuna yanıt aramak üzere, çoksesli çocuk korusu çalıştıran koro şeflerine “Curwen El İşaretlerini tanıyor musunuz?” sorusu yöneltilmiş, koro şeflerinin söz konusu işaretleri tanımakla birlikte kullanımı konusunda yeterli bilgiye sahip olmadıkları, kullanımına yönelik çalışma yapmadıkları bilgisine ulaşılmıştır. Buradan, gerek eğitim fakültelerinde gerekse pedagojik formasyon eğitimi kapsamında verilen Özel Öğretim Yöntemleri derslerinde konuyla ilgili sadece bilgi verildiği, tanıtımının yapılmadığı ve nasıl kullanılacağı konusunda uygulamalı çalışmaların bulunmadığı anlaşılmıştır.

“Koro Çalışmalarınızda Curwen el işaretlerini kullanıyor musunuz?” sorusuna kullanmadıkları cevabını verdikleri görülmüştür. Buradan Kodaly Metodunda kullanılan öğretim teknikleri arasında da yer alan Curwen El İşaretlerinin ülkemizde tanınmadığı ve

kullanılmadığı sonucuna ulaşılmış, dünyanın pek çok ülkesinde, çocuklara sesleri tanıtmada ve iyi bir koro tınısı elde etmede kullanılan klasik bir yöntem olmasına rağmen ülkemizde bilinmediği ve kullanılmadığı görülmüştür. İşaretler kullanılmadığı için koro tınısı elde etmeye etkisi olduğunu düşünüp düşünmedikleri sorulmamış, kullanmadıkları bir yöntem hakkında fikir sahibi olamayacakları düşüncesine dayalı olarak “Kullanıyorsanız Curwen el işaretlerini koro tınısı elde etmede faydalı buluyor musunuz?” sorusu yöneltilmemiş ve görüşlerine başvurulmamıştır. Bununla birlikte bir uzman hareketli do sisteminin ülkemizde uygulanamayacağını belirttiği görülmüştür.

Curwen El İşaretleri, sol sesi ve işaretinden başlayarak, sol, mi, la, re, do ile pentatonik diziye ulaşılır. Bütün sesler verildikten sonra iki el birlikte kullanılarak iki grubun aynı anda farklı seslerle doğaçlama yapmaları mümkün olur. Koro şefinin burada toplulukla iletişim gücü ve bağı güçlenir. Birbirlerini hissetme ve kabul etme, koro üyelerini derin bir içsel algı ile dinlemeleri sağlanmış olur. Bu açıdan sadece koro tınısı elde etmede değil koro ile ilgili pek çok arzu edilen davranışı gerçekleştirmede son derece etkili bir yol olduğu düşünülmektedir.

Sonuç Ve Öneriler

Araştırmadan elde edilen veriler Kodaly Metodunda yer alan, temelde Sarah Glover tarafından oluşturulup John Curwen tarafından geliştirilen el işaretlerinin ülkemizde tanınmadığını ve kullanılmadığını ortaya koymuştur.

AKÜ Çocuk Korosunun yapmış olduğu çalışmalar ise bu işaretlerin çocuklara ses yüksekliklerini tanıtmada, sesler arasındaki bağlantıları kurmada önemli aşamalar kaydetmelerine yol açtığını göstermiştir. Özellikle iki sesli çalışmaların çoksesli eserleri seslendirme ve yorumlamada başarılarını arttırdığı görülmüştür. El işaretleri ile sesleri görsel ve işitsel olarak algılayan çocuklar, bu yolla dinlemelerine de kolaylık sağlamaktadır. Çok seslilikte sadece sesleri doğru vermek yetmemektedir; örneğin ayrı ayrı yapılan çalışmalar öğrenciler bir araya geldiğinde eğer dinlemeksizin söylüyor ve birbirlerini takip etmiyorlarsa tınıyı elde etmede yeterli olmamaktadır.

El işaretleriyle yapılan bu çalışmalar, sadece koro çalışmalarında değil okul müzik eğitiminde de kullanılmalı ve yaygınlaştırılmalıdır.

Kodaly Metodunda kullanılan hareketli do sistemine başvurmaksızın, el işaretlerinin kullanılabileceği tecrübe edilmiş, Kodaly Metodunun her koşula uygun düşen uygulamalarının bulunduğu unutulmamalıdır.

KAYNAKÇA

Apaydın,M.(2013). Çocuk Korolarını Değerlendirmede Kriterler Nelerdir? (Odaklanmış Görüşme: Nisan-Mayıs 2013)

Apaydın,M.,Türkmen,E.F.(2013) Çocuk Korolarının Seslendirme Başarımlarındaki Değişim ve Dönüşümler. IV.Hisarlı Ahmet Sempozyumu. Afyonkarahisar:ARG Mat.

Bennet, P.D.(1984).Sarah Glover:A forgotten Pioneer in music education. Jurnal of Research in Music Education,22(1), p:49-65, University of Texas, Arlington.

Değer,A.Ç.(2012). Çocuk Korolarının Eğitiminde Bir Yaklaşım Olarak Eğitsel Oyun Kullanımının Öğrencilerin Müziksel Erişi Düzeylerine Etkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniv. Eğitim Bil.Enst. Güzel San.Eğt.ABD.

Freeman,Tamika.La Shawn(2011). The Kodaly Approach: Its Effects On Elementary

Music . ME. LaGrange College.Georgia.

İlyasoğlu,E.(1995).Zaman İçinde Müzik-Başlangıcından Günümüze Örneklerle.(2.Baskı).İstanbul:Yapı Kredi Yay.

Paine,G. (1988) Five Centuries of Choral Music: Essays in Honor of Howard Swan.Pentragon Press.

Penny,L.L.(2012)The Kodaly Method and tonal Harmony- An Issue of Post-Secondary Pedagogical Compatibility. MA Degree thesis:Faculty of Arts School of Music University of Ottawa.Canada

(<https://musik4thesoul.wordpress.com/2012/04/08/educators-perspectives-the-kodaly-method/> 13.05.2015)

(<https://www.youtube.com/watch?v=5nh3U4aZzwY>. Erişim:09.06.2015)

(www.rakkav.com/biblemusic/.../chironomy.ht: Erişim:09.06.2015))

<http://www.earteacher.com/2013/03/25/solfege-hand-signs/> Erişim Tarihi:16.06.2015)

<http://www.tmea.org/assets/pdf/research/Cou1999.pdf> 17.05.2015

“KÜTAHYA TÜRKÜLERİNDE FARKLI TINILAR”

Doç.Dr.Emel Funda TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Okt. Özlem ELİTAŞ

Afyon Kocatepe Üniversitesi

ÖZET

Müzik tarihi boyunca her toplumun kendine has müzikal özellikleri olduğu ve beğenileri doğrultusunda tını arayışlarını sürdürdüğü, farklı renk ve tınıları müziğine katmaya istekli olduğu görülür. Çeşitli kültürlerle olan etkileşimin bir sonucu olarak kullandığı çalgılara yenileri eklenebilir, ezgilerde yeni ürünler ortaya çıkabilir. Bununla birlikte, kültürel değişimde tarih boyunca en zor değişen ve toplumun gerçek kimliğini yansıtan en önemli unsurlar dil ve müziktir. Kültürel öz olarak kabul edilen müzik, iletişim araçları ve sanayileşmenin getirdiği etkileşim sonucunda hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşamış, her toplumun bu etkileşimden nasibini aldığı görülmüştür.

Bu durumda, müzik adamlarına düşen, bu etkileşimi doğru bir şekilde yönetebilmek, kültürel asimilasyona uğramadan ama kültürel gelişimlerden de uzak kalmadan yoluna devam edebilmektir. Bu yolda kültürel ürünleri korumak ve aslına uygun olarak kayıt altına almanın yanında çeşitli imkanlar dahilinde işlemek ve yeni kuşakların beğenisine sunmak da önemli bir görev olarak görülmelidir. Yirminci yüzyılın elektronik cihazları, yirmi birinci yüzyılın bilgisayar teknolojisi elbette müzik sanatına çok büyük katkılarda bulunmuş ve bulunmaya da devam edecektir.

Bu araştırma, Kütahya Türkülerinin yerel unsurlarıyla, farklı bir kültüre ait olup, Tanzimat Döneminde kültürümüze hızla sokulup sonrasında uzun bir müddet sessiz kalan piyanonun, bu türkülerin seslendirmesinde nasıl bir etki bıraktığını ve yerel tınıların yanında farklı tınılarla olan seslendirmelerini incelemek üzere yapılmış olup bir proje kapsamında elde edilen veriler ışığında yapılan değerlendirmeleri içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kütahya Türküleri, Tını.

“VARIED TIMBRES IN KÜTAHYA FOLK SONGS”

Ass. Prof. Emel Funda TÜRKMEN

Lecturer Özlem ELİTAŞ

ABSTRACT

It is seen that every community have unique musical features and continue to timbre searches according their music liking, and it appears that are willing to add different timbres to their music through the music history. As a result of interactions with various cultures new ones can be added to the instruments used and that can occur new melodies. At the same time, language and music are the important elements that reflect community's real identity and the most difficult to change in cultural exchange through the history. The music, considered as cultural essence, has experienced rapid change and transformation as a result of interaction of communication and industrialization and it has been seen that each society has been affected. In this case musicians can manage that interaction on the right way, and continue without cultural

assimilation but not away from the cultural development. And also protecting cultural products, recording in original and introducing them to the new generation's liking are the other important tasks. Electronic devices of 20th century and computer technology of 21st century have made great contribution to the art of music and it will continue certainly.

This research has done for searching how local elements of Kütahya folk songs and the piano which belongs to different culture and then join our culture in the period of Tanzimat, then be ineffective for a long time, effect the vocalize these folk songs. And it also involves the assessments of data which has taken as a part of a project.

Key words: Kütahya Folk Songs, Timbre

GİRİŞ

Kütahya türküleri, sanatsal açıdan oldukça nitelikli olduğu bilinen ve çeşitli çalışmalarla da ses eğitimi açısından kullanılabilirliği kuşku götürmez öğelerdir. Türkülerin eğitim materyali olarak kullanımı yeni bir uygulama değildir. Bununla birlikte Türk halk müziğinin seçkin örneklerinin yeterince ses eğitimi materyali olarak kullanıldığını da söylemek son derece güçtür. Bir toplumun kendi kültürel ürünlerinin kendi söyleme üslubunu oluşturmada daha etkili olacağı bilinmektedir. Bu nedenle ses eğitiminde kendi sanat ürünlerinden yola çıkan bir yaklaşımın tercih edilmesi daha doğru ve pek çok eğitimcinin tercih ettiği bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses eğitimi, ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yer alan bir derstir ve bu derslerde kullanılan materyaller verilen ses eğitiminin amaçları doğrultusunda oluşturulmaktadır. Amaca göre belirlenen içerik ve yöntemler ses eğitiminin niteliğini de etkileyebilmektedir. “Halkımızın, çok sesli müzik kültürünü benimseyebilmesi ile evrensel müzikte yerimizi alabilmemiz, kökü ulusal kaynaklara dayanan üstün nitelikli yapıtlarımızın varlığına; onların (diğer müziklerle birlikte) bilinçli ellerde geniş kitlelere sürekli olarak sunulmasına; bunların gereklerinin yerine getirilmesine bağlıdır” (Sun, 1969: 6).

“Değişik ulusların ses eğitiminin uygulama alanı olarak kullanılan gereçlerine göz atıldığında, bu gereçlerin büyük bir bölümünün, uygulandığı toplumun malı olan halk şarkılarından ve bestecilerin çeşitli şarkılarından oluştuğunu ve yapılan eğitime hizmet edecek biçimde, seçilerek düzenlendiğini ve sıralandığını görüyoruz” (Egüz, 1978: 4).

Ülkemizdeki uygulamalara baktığımızda, ulusal müziklerimize ait örneklerin kullanımının yeterli olmadığı, hatta bazı uzmanların türkülerin kullanımına karşı oldukları bile görülebilir. Türkülerin seslendirim üslubunun geliştirilmesi ancak bu işin uzmanlarınca en iyi şekilde gerçekleştirileceğinden, türkülerin ses eğitiminde daha fazla yer bulmalarının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Ses sanatının ülkemize girişi ve gelişimi ise opera sanatıyla ilk karşılaşmamız ile başlatılabilir. Türk müziğinde ses çok önemli bir unsur olmakla birlikte, gerek Türk müziğinin konservatuarları sayılabilecek Mevlevi tekkelerinde, gerekse sarayda ses eğitimi kavramı yoktur. Sesin doğal bir yetenek olarak algılandığı ve geliştirilmesi için herhangi bir çalışma yapıldığına ilişkin bir kayda rastlanmadığı söylenebilir. 1797 yılında III.Selim tarafından batılı bir opera topluluğunun izlendiği bildirilmektedir. Bu opera temsilinin öncesinde ise düğünlerde pek çok defa çeşitli dans gösterilerinin sergilendiği ve bu sergilenen gösterilerin opera temsillerine bir hazırlık niteliği taşıdığı belirtilmektedir (Sevengil, 1969: 15,24).

Ülkemizde bireysel ses eğitimi ve şan derslerinin 1916 yılında Darülelhan'da “ses bilgisi”, 1923 yılında “musiki kıraatı” adıyla, 1924 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebinde, “musiki kıraatı” ve “vokal” adlı derslerle, 1927 yılında İstanbul konservatuarında “teganni” ve “koro” adlı derslerle, 1931 yılında “musiki kıraatı” adlı dersin 1936 yılında

Ankara’ da kurulan devlet konservatuvarında “anadal ses” adıyla okutulduğu belirtilmektedir. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı Gazi Eğitim Enstitüsünün 1941 yılı ders programında ise “şan”, “koro ve koro idaresi” adlı derslerin ses eğitimi kapsamında haftada birer saat olarak okutulduğu ve bu uygulamanın 1969 yılına kadar sürmüş olduğu kaydedilmiştir. 1969 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik programında, “ses eğitimi (şan)” adıyla haftada birer saat ve üç yıl verilen ses eğitimi derslerinin yanında haftada beş saat ve iki yıl okutulan “koro” dersleriyle, birinci sınıfta haftada dört saat, iki ve üçüncü sınıflarda haftada birer saat “çalgı ve şan dersi pratiği” derslerinin yürütüldüğü belirtilmektedir. 1979 yılına kadar sürdüğü kaydedilen uygulamaların Gazi Eğitim Enstitüsünün Yüksek öğretmen okuluna dönüştürülmesiyle anadal eğitimi içerisinde dört yıl için haftada iki saat “şan”, birinci ve ikinci sınıflar için haftada üçer saatlik “toplu ses eğitimi” ve ikinci üçüncü sınıflar için haftada üçer saatlik “seçmeli toplu müzik” dersleri ile ilk iki yıl haftada üçer saat olmak üzere “toplu konuşma ve ses eğitimi” adıyla başka bir yeni dersin okutulduğu bildirilmektedir (Töreyin, 1998: 24). Ayrıca Güzel Sanatlar Liselerinin 12. sınıflarında da 2009 yılından itibaren yeni öğretim programlarında Bireysel Ses Eğitimi adıyla uygulanmakta olan dersler verilmektedir.

Ses eğitimi kavramının Türk sanat yaşamına batı etkisiyle girmiş olması, bu alanda teknik, yol, yöntem vb. konularda başlangıçta ve günümüzde batının taklitçisi olmamıza neden olmuştur. Bunun sonucunda Türk diline hiç uymayan bir söyleyiş ortaya çıkmış, bir Türk ekolü veya Türkçe şarkı söyleme biçimi oluşturulamamıştır. Buna ilaveten, laboratuvar ortamında yapılan bazı araştırmalar, genel olmamakla birlikte, Türkçe’de en çok kullanılan bazı ünlülerin yeterince kullanılmadıklarını göstermiştir. Sazak (2001: 82) doktora tezinde, Türk fonetik yapısında kullanılan sesli fonemlerin, ses eğitimi derslerinde doğru artiküle edilip edilmediğini inceleyerek Türk fonetik yapısına uygun fonemlerin oluşmadığını saptamıştır. Türkçe söyleyişin geliştirilmesinin, Türkçe eserlere daha sık yer verilmesi ve güzel bir üslupla seslendirilmeleri yoluyla mümkün olabileceği düşünülmektedir. Oldukça zengin bir Türk halk ezgileri dağarcığına sahip olduğumuz düşünüldüğünde, en kestirme yolun türküleri, yapılarına ters düşmeden ve zarar vermeden, ses eğitimi derslerinde kullanmaya uygun bir duruma getirmekten geçtiği görülecektir.

Ses eğitimi, bireyselliğin ve konuşma dilinin ön planda olduğu bir alandır. Bu durum, derslerde öğrencilerin fiziksel yapısı ve özellikleri dikkate alınarak farklı materyallerin ve ana dilinin sanatsal ürünlerinin çeşitliliğini ve kullanımını gerektirmektedir. Bununla birlikte, Türk müziği çalgıları, ses eğitiminde kullanım kolaylığı ve yaygınlığına sahip olmadığından farklı bir tınıya sahip olup, Türk müziğinde sıkça kullanılmayan, ses eğitiminde ise kullanım ve eşlik kolaylığı sağlayan piyano, ses eğitimi derslerinde kullanılan bir çalgıdır. Farklı tınıya sahip bu çalgı ile seslendirilen türkülerin ses eğitiminde eğitim materyali olarak kullanılabilirliğine yönelik uzman görüşlerinin nasıl bir durum ortaya koyduğu merak edilmiş, bu doğrultuda araştırmanın problemi şu şekilde oluşturulmuştur:

Ses eğitimi uzmanlarının, ses eğitiminde Kütahya Türkülerinin farklı çalgıların(bağlama ve piyano) tınılarıyla seslendirilmesine ilişkin görüşleri nelerdir?

Yukarıda yer alan problem doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1.Ses eğitimi uzmanları, Ses Eğitimi Derslerinde eğitim materyali olarak kullandıkları eserler arasında Geleneksel Türk Müzikleri arasından seçilmiş örnekleri nitelik ve nicelik açısından yeterli buluyorlar mı?

2.Kütahya türküleri arasından seçilmiş örnekleri, bir Türk müziği çalgısı olan bağlama ve farklı bir tınıya sahip olan piyano ile seslendirilmiş türküleri, eğitim materyali olarak ulusal kültürümüzün geliştirilip gelecek kuşaklara aktarılması yolunda uygun buluyorlar mı?

ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın genel amacı, ses eğitimi ders materyallerine yenilerini kazandırmak, ses eğitiminde anadilin kullanılması gereğinden yola çıkarak kendi halk türkülerimizin kullanımını arttırmak ve Türk halk müziğinin seçkin örneklerinin, Türk müziği çalgıları dışında farklı bir tınısı olan piyano ile seslendirilmesini uygun bulup bulmadıklarını tespit etmek ve ses eğitimi açısından değerli olduğu düşünülen Kütahya türkülerinin sadece ülkemizde değil, başka kültürlerce de tanınarak kullanımını sağlamaktır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma; Kütahya türkülerinin ses eğitimi derslerinde ders materyali olarak kullanılmasına kaynak teşkil etmesi, Türk müzik kültürünün en önemli unsuru olan halk türkülerimizin eğitim müziği alanında kullanılması yoluyla gelecek kuşaklara aktarımının sağlanması, türkülerimizin başka tınılara sahip çalgılarca seslendirildiğinde nasıl karşılandığının tespit edilmesi, ses eğitimi derslerine yeni materyallerin kazandırılması, konu ve içerik olarak daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması, nedenlerinden dolayı önemlidir.

ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

Araştırmada; Araştırma yöntemlerinin, bu araştırmanın amacına, konusuna uygun olduğu,

Tarama yöntemiyle elde edilen kaynak ve bilgilerin araştırmayı desteklemede yeterli olduğu,

Araştırma probleminin tanımlanmasında görüşüne başvurulmuş kişilerden sağlanan bilgilerin gerçeği yansıttığı ve alanlarında uzman oldukları,

Araştırmada kullanılan “görüşme” tekniğinin bu araştırma için uygun veri toplama tekniği olduğu,

Araştırma süresince, uzmanların “görüşme” sorularına verecekleri cevapların doğru ve içten olacağı temel sayıltılarından hareket edilmiştir.

ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma; Kütahya türkülleri arasından seçilmiş, piyano eşliği yapılmış, çoksesliliğe elverişli olan 10 türkü ile, projede seslendirilen türkülleri dinleyerek görüşlerini açıklayan üç uzman ile ve Bilimsel Araştırma Projeleri biriminin sağladığı maddi olanak ve ayrılan süre ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırma, betimsel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüştür. Birinci aşamasında Kütahya Türkülleri ve ses eğitimi konularında literatür taraması yapılmış, ses eğitimi alanında özellikle halk türküllerinin kullanımı konusunda yeterli materyal bulunmadığı, var olan materyallerin ise piyano eşliklerinin olmaması nedeniyle seslendirilmesinde çeşitli sıkıntılar olduğu anlaşılmıştır. Özellikle piyano eşlikli ve otantik söyleyiş biçimi dikkate alınarak yapılmış bir çalışmaya rastlanmamış olması çalışmanın gereğini bir kez daha ortaya koymuş, bu alana yönelik yapılacak çalışmaların artırılması gereği anlaşılmıştır. İkinci aşamada ses eğitimi açısından ses genişliği, aralık yapısı, inici çıkıcı olmaları, piyano ile eşlik etmeye uygun olmaları (Makamsal Yapıları), seslendiriliş zorluk dereceleri vb. özellikleri incelenmiş, seslendirilmesinin faydalı olacağı önceden yapılmış bir araştırmaya da desteklenen

türkülerin piyano eşliklerinin yine bu alanın uzmanlarınca eşliklendirilmesi çalışmalarına başlanmıştır.

Araştırma, piyano eşlikleri hazırlanan türkülerin seslendirilmesi amacıyla ses eğitimi alanında uzman bir araştırmacının türkülerin otantik yapısını bozmadan seslendirmek üzere çalışmalara başlaması ile sürdürülmüş, aynı zamanda piyano eşlikleri yine bir uzman tarafından seslendirme hazırlıklarına başlamıştır. Uzmanların hazırlık çalışmalarının sona ermesinin ardından stüdyo kayıtları başlamış, CD ortamına kaydedilen türkülerin çoğaltılması işlemine geçilmiştir.

Yapılan kayıtlar, alt problemlerde belirtilen hususlardaki görüşleri alınmak üzere üç ses eğitimi uzmanına sunulmuş, uzmanların görüşlerinden elde edilen bulgular alınmış, yorumlanmış ve proje sonuçlandırılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

”Geleneksel halk müziklerinin, farklı çalgı tınlarıyla seslendirilmesini nasıl karşılıyorsunuz?” sorusuna verdikleri cevaplara bakıldığında olumlu karşılayanların sayısının 17, kısmen olumlu karşılayanların sayısının 3 olduğu görülmüş, buradan olumlu karşılayan öğrencilerin oldukça büyük bir kesimi oluşturduğu bilgisine ulaşılmıştır. Olumsuz karşıladığı görüşünde olan yoktur.

Türk halk müziğinde kullanılan çalgı tınlarının otantik özelliklerinin aynen korunması konusunda düşüncelerine başvurulmuş öğrencilerin 11’i çalgı tınlarının otantik özelliklerinin korunması gerektiğini düşündüklerini, 9 öğrenci kısmen korunması gerektiği görüşünde olduklarını bildirdikleri görülmüştür. Buradan öğrencilerin Türk Halk müziğinde kullanılan çalgıların otantik tını özelliklerinin korunması gerektiği görüşünde oldukları söylenebilir.

Türk halk müziğinin günümüz koşullarında yeniden ele alınarak, akademik bir biçimde işlenmesini ulusal kültürümüzün gelişimi açısından olumlu karşılayan öğrencilerin sayısı 16, kısmen olumlu karşılayan öğrencilerin sayısı ise 4’tür. Buna göre genel olarak öğrencilerin Türk halk müziğinin günümüz koşullarında yeniden ele alınarak, akademik bir biçimde işlenmesini ulusal kültürümüzün gelişimi açısından olumlu karşıladıkları bilgisine ulaşılmıştır.

Dinlemiş oldukları halk türkülerini farklı bir tınıya sahip olan piyano eşliğinde seslendirmeyi olumlu karşılayanların sayısı 17, kısmen olumlu karşılayanların sayısı 2, olumsuz karşılayanların sayısı ise 1’dir. Buradan, halk türkülerini farklı bir tınıya sahip olan piyano eşliğinde seslendirmeyi olumlu karşılayanların yanı sıra olumsuz karşılayanların da olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Halk müziğimizin uluslar arası boyutta dinlenilir olmasında farklı tınılardaki çalgılarla seslendirilmesine olan yaklaşımları konusunda 16 öğrencinin olumlu karşıladığı, 4 öğrencinin ise kısmen olumlu bulduğu görüşü tespit edilmiştir. Buradan öğrencilerin genel olarak Halk Türkülerinin farklı tınılara sahip çalgılarla seslendirilmesini olumlu karşıladıklarını söylemek mümkündür.

“Ses eğitimi uzmanları, Ses Eğitimi Derslerinde eğitim materyali olarak kullandıkları eserler arasında Geleneksel Türk Müzikleri arasından seçilmiş örnekleri nitelik ve nicelik açısından yeterli buluyorlar mı?”

Tablo 1. Uzmanların “Ses Eğitimi Derslerinizde Eğitim Materyali Olarak Kullandığınız Eserler Arasında Geleneksel Türk Müziklerimizden Seçilmiş Örneklere Yer Veriyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Soru-Görüş	Tablo 1. Ses Eğitimi Derslerinizde eğitim materyali olarak kullandığınız eserler arasında Geleneksel Türk Müziklerimizden seçilmiş örneklere yer veriyor musunuz?
1.	Evet derslerimde geleneksel Türk müziğinden seçilmiş materyallere yer veriyorum.
2.	Evet, Geleneksel Türk müziklerinden örneklere yer veriyorum. Ama halk müziklerimizin daha uygun olduklarını düşünüyorum. Sanat müziği eserlerine de yer verilebileceğini, bununla ilgili çalışmalar yapılmasının gerektiğini düşünüyorum.
3.	Ses eğitimi derslerinde ses alıştırma çalışmalarının yanı sıra, muhakkak Geleneksel Türk Müziği eserlerinden örnekler üzerinde durmaya çalışıyorum. Özellikle içerisinde geniş ses aralıklarını barındıran ve Geleneksel Türk Halk Müziği’nde sıkça kullandığımız, hançere kullanımını geliştiren motiflerin yer aldığı eserlere yer veriyorum.

Yukarıdaki tablodan görüleceği üzere uzmanlar özellikle halk müziklerimizi derslerinde kullanılmaya daha uygun bulduklarını belirtmişler, Geleneksel Türk müziğimizden seçilmiş örneklere yer verdiklerini belirtmişlerdir.

Tablo 2. 2005 Yılında Yapılan Araştırmada, Uzmanların “Bireysel Ses Eğitimi Derslerinizde Eğitim Materyalleri Olarak Kullandığınız Eserler Arasında Geleneksel Türk Müzikleri’imizden Seçilmiş Örneklere Yer Veriyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Soru-Görüş	Çizelge 3.11.1. Bireysel ses eğitimi derslerinizde eğitim materyalleri olarak kullandığınız eserler arasında Geleneksel Türk Müzikleri’imizden seçilmiş örneklere yer veriyor musunuz? (Türkmen, 2006: 140).
1	Yer veriyorum. Aria antiklerle başlıyor sonrasında türkü ve sanat müziği eserlerine de yer veriyorum.
2	Yer veriyorum.Elimden geldiğince,elimde olan eserlerle yer veriyorum
3	Evet
4	Öğrencinin gelişme seviyesine göre Türkçe parçalarla başlayarak liedlerin Türkçe uyarlamalarıyla devam ediyorum. Sonra Türkçe öğrendiği liedin yabancı sözlerle, yabancı vokallerle söylenişini çalıştırıyorum. Aria antıklere geçmiyorum. Kısa bir süreç olduğu için geriye kalanları bireysel çalgı derslerinde (ana çalgı şan) veriyorum. Saip EGÜZ’ün kitaplarındakilerinin hepsini de söyletmiyorum, makamsal olmayanlarını seçiyorum.
5	Yer veriyorum
6	Evet yer veriyoruz. Saip EGÜZ’ün düzenlediği türküler ve okul şarkılarını kullanıyorum..
7	Yer veriyorum.

8	Yer veriyoruz, programda var.
9	Evet özellikle halk müziklerimizden seçilmiş örneklerle yer veriyoruz.Öğrencilerin seviyelerine göre kullanılabilecek olanları aşama aşama veriyorum.
10	Her ulus müzik eğitimini geleneksel ulusal müziklerine dayandırmak ister. Çünkü, çevreden evrene prensibi doğrultusunda, önce kulağımıza yakın olan müziklerden yola çıkmak tabii ki istenen yada eğitim öğretim ilkeleri açısından doğru olmalıdır. Bizim müziklerimizin farklı bir sisteme dayanıyor olması, yani tonal sistem dışında bir sisteme dayanıyor olmasının getirdiği farklı bazı ayrılıklar, ayrıcalıklar olabilir. Ancak dediğim gibi kulağımız devamlı bu ses sisteminde yazılmış yada yakılmış ezgilere yakın olduğu için biz Türk toplumunun bireyleri olarak burada fazla bir sıkıntı yaşamıyoruz.Biz düzenlenmiş halk türkülerini ve Türk sanat müziğinden yani geleneksel müziklerimizden örnekleri bir çerçeveye dayandırarak çalışmak istiyoruz. Çünkü bu eğitim materyallerinin büyük bir çoğu piyano eşlikli düzenlenmiştir. Bunları kullanıyoruz. Bu arada gayet tabii ki halk çalgıları eşliğinde düzenlenmiş türküler de seslendiriyoruz...

Burada uzmanlara yöneltilen soru 2006 yılında yapılmış doktora tez çalışmasında da on uzmana yöneltilmiş aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır. Bu iki tabloya göre uzmanların Geleneksel Türk müziklerimizden örneklerle yer verdikleri ve özellikle halk müziğimize ait eserleri kullandıkları anlaşılmıştır. Aradan geçen yaklaşık dokuz yıllık süreçte de durumun değişmediği görülmektedir.

Tablo 3. Uzmanların “Ses Eğitiminde Eğitim Materyali Olarak Kullanmakta Olduğunuz, Eşlik Düzenlemeleri Yapılmış Geleneksel Türk Müziği Örnekleriyle Çağdaş Türk Bestecilerinin Özgün Yapıtlarını Nitelik, Nicelik Ve Çeşitlilik Açısından Yeterli Buluyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Soru-Görüş	Tablo 3.Ses Eğitiminde eğitim materyali olarak kullanmakta olduğunuz, eşlik düzenlemeleri yapılmış geleneksel Türk müziği örnekleriyle çağdaş Türk bestecilerinin özgün yapıtlarını nitelik, nicelik ve çeşitlilik açısından yeterli buluyor musunuz?
1.	Daha çok materyal olması kuskusuz daha iyi olacaktır. Geçmiş yıllara oranla daha iyi ama yeni materyallere ihtiyaç vardır.
2.	Tabii ki yeterli değil. Bu kadar zengin bir kültürün tamamı uygun bir şekilde kullanılabilecek şekilde düzenlenmiş olsa kültürümüz çok daha fazla kazanırdı. Yapılanların nitelik açısından yeterli olduğunu ama nicelik ve çeşitlilik açısından son derece yetersiz olduğunu düşünüyorum.
3.	Öncelikle yapılan eşlik düzenlemelerinin eserlere uygunluğu ve kendi iç dünyasına ne kadar müdahale edilip edilmediği konusunun üzerinde durmanın daha doğru olduğu görüşündeyim. Öyle ki, bazı düzenlemeler eseri farklı bir dünyaya taşıyarak adeta söz icrasını bile etkileyebilmektedir. Geleneksel Türk Müziği’nin genel bir karaktere sahip olduğunu düşünürsek en çok dikkat edilmesi gereken husus söz icrasının unutulmaması gerçeğidir. Zira Türk Müziği sazdan çok sese ,dolayısıyla söze dayalı bir müziktir. Kullanılan ses perdeleri göz ardı edilmeyip,makam seyrini etkilemeyen eşlikler yazılması ve üzerinde hassas bir şekilde durulması gerektiğine inanıyorum. Günümüzde bu tür hususlara dikkat edilerek yapılan eser düzenlemeleri mevcuttur. Fakat çeşitlilik açısından yeterli olmadığı görüşündeyim. Çağdaş Türk bestecilerinin özgün yapıtlarını daha nitelikli bulduğumu söyleyebilirim. Ses eğitimi derslerinde bu tür eserlere de yer vererek ses icrasının farklı bir pencereden bakılmasının da doğru olduğunu düşünmekteyim

Uzmanlar, geçmiş yıllara göre daha iyi bir duruma gelindiğini ama yeni materyallere ihtiyaç duyulduğunu belirtmişler, kültürümüzün zenginliğini ortaya koyan eserlerin bir an önce bu alana kazandırılması gerektiği yolunda görüşler ortaya koymuşlardır.

Tablo 4. 2005 Yılında Yapılan Araştırmada, Uzmanların “Bireysel Ses Eğitiminde Eğitim Materyali Olarak Kullanmakta Olduğunuz, Eşlik Düzenlemeleri Yapılmış, Geleneksel Türk Müziği Örnekleriyle Çağdaş Türk Bestecileri’nin Özgün Yapıtlarını, Ses Eğitimi Derslerinde Hedeflenen Davranışları Gerçekleştirmede, Nitelik, Nicelik ve Çeşitlilik Bakımından Yeterli Buluyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Çizelge 3.11.2. Bireysel ses eğitiminde eğitim materyali olarak kullanmakta olduğunuz, eşlik düzenlemeleri yapılmış, Geleneksel Türk Müziği örnekleriyle Çağdaş Türk Bestecileri’nin özgün yapıtlarını, ses eğitimi derslerinde hedeflenen davranışları gerçekleştirmede, nitelik, nicelik ve çeşitlilik bakımından yeterli buluyor musunuz? (Türkmen, 2006: 141)						
Uzmanlar	Nitelik		Nicelik		Çeşitlilik	
	Yeterli	Yetersiz	Yeterli	Yetersiz	Yeterli	Yetersiz
1	X		X		X	
2	X			X		X
3		X		X		X
4		X		X		X
5	X		X		X	
6		X		X		X
7		X		X	X	
8		X		X		X
9	X		X		X	
10	X			X	X	

“Uzmanların beşi nitelik açısından yeterli beşi yetersiz bulunduğunu, nicelik açısından üçü yeterli, yedisi yetersiz; çeşitlilik açısından ise beşi yeterli, beşi yetersiz bulduklarını dile getirmişlerdir “(Türkmen, 2006: 141).

Bu iki tablo karşılaştırıldığında çok büyük bir değişikliğin olmadığı söylenebilir. Hala yapılan çalışmaların yeterli sayıya ulaşmadığı anlaşılmaktadır.

“Kütahya türküleri arasından seçilmiş örnekleri, bir Türk müziği çalgısı olan bağlama ve farklı bir tınıya sahip olan piyano ile seslendirilmiş türküleri, eğitim materyali olarak ulusal kültürümüzün geliştirilip gelecek kuşaklara aktarılması yolunda uygun buluyorlar mı?” sorusu çerçevesinde elde edilen bulgular ise şu şekilde tespit edilmiştir:

Tablo 5. Uzmanların, "Kütahya Türküleri Arasından Seçilmiş, Türk Kültüründe Sıça Kullanılmayan Farklı Bir Tınıdaki Piyano İçin Eşlik Düzenlemeleri Yapılmış Ve Alanın Uzmanları Tarafından Seslendirilmiş Bu Türkülerin, Eğitim Materyali Olarak Ulusal Kültürümüzün Geliştirilip Gelecek Kuşaklara Aktarılması Yolunda Uygun Olduğunu Düşünüyor Musunuz?" Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Soru-Görüş	Tablo 5..Kütahya türküleri arasından seçilmiş, eşlik düzenlemeleri yapılmış ve alanın uzmanları tarafından seslendirilmiş bu türkülerin, eğitim materyali olarak ulusal kültürümüzün geliştirilip gelecek kuşaklara aktarılması yolunda uygun olduğunu düşünüyor musunuz?
1.	Kesinlikle evet
2.	Elbette uygun olduğunu düşünüyorum.
3.	Türk Müzik kültürünün geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması öncelikle doğru ve ciddi şekilde yapılan çalışmalarla, icralarla mümkün olacaktır. Kütahya türkülerinin hem ezgisel hem de sözel olarak içinde çeşitlilik barındıran, sanatsal eserler olduğunu göz önünde bulunduracak olursak, ses eğitimi derslerinde eğitim materyali olarak kullanılması uygun olacaktır. Kütahya türkülerine yapılan eşlik düzenlemelerinin ve seslendirmelerin eserlere uygunluğu düşünüldüğünde, ulusal müzik kültürümüze çokça katkı sağlayacağı âşikârdır.

Görüşlerine başvuru alan uzmanlar, Kütahya türküleri arasından seçilmiş, farklı bir tınıya sahip piyano için eşlik düzenlemeleri yapılmış ve alanın uzmanları tarafından seslendirilmiş bu türkülerin, eğitim materyali olarak ulusal kültürümüzün geliştirilip gelecek kuşaklara aktarılması yolunda uygun olduğunu düşündüklerini belirtmişlerdir. Buna göre Kütahya türkülerinin ses eğitimi alanında kullanılmaya uygun olduğu söylenebilir.

Geleneksel veya Çağdaş Türk müziğine özgü vokal yapıtların seslendirilmesinde ulusal bir söyleyiş biçiminin oluşması konusundaki görüşlerini aktaran katılımcılardan biri; "Aslında geleneksel olarak ulusal bir söyleyiş biçiminin henüz uygulandığını düşünmemekle birlikte pek de kolay olmayacağına inanmaktayım. Anadolu'nun hemen her yöresinde farklı yöresel ağız ve üslup örnekleri yer almaktadır. Uzman icracılar bu yöreleri icra ederken bütün bu farklılıkları göz önünde bulundurmamak durumundadır. Kütahya türkülerinde olduğu gibi icracı, yöredeki okuyuş üslubunu da icrasında yansıtmalıdır. Tabii ki yöredeki mahalli icracılar gibi örnekleyebilmesi mümkün değildir. Bunun gerçekleşebilmesi için ses icracısının o yörenin kültürünü benimsemiş olması hatta o yörede yaşaması gerekmektedir. Ses icracısından bu ve benzeri beklentilerde bulunmak pek de doğru değildir, yöresel farklılıkları genel hatlarıyla örneklemesi yeterli olacaktır. Bu bilgiler doğrultusunda düşünüldüğünde, ulusal bir söyleyiş biçiminin uygulanması ancak Geleneksel Türk Müziği'ni çok iyi tanıyarak ve uygulayarak gerçekleştirilebilir." Açıklamasını yapmış, buradan özellikle türkülerimizin çok geniş bir coğrafyadan halkın sesi oldukları, yakın yörelerde bile farklılıklar varken ve bu farklılıklar türkülerin yapısına yansırken tek bir söyleyiş biçiminin oluşturulamayacağı görüşünü ortaya koyduğu görülmektedir.

Tablo 6. Uzmanların, “Örnekleme Oluşturan ve İncelemenize Sunulan Bu Türküleri Ve CD’yi Ses Eğitimi Derslerinde Eğitim Materyali Olarak Repertuara Almayı Uygun Buluyor Musunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Soru-Görüş	Tablo 6. Örnekleme oluşturan ve incelemenize sunulan bu türküleri ve CD’yi ses eğitimi derslerinde eğitim materyali olarak repertuara almayı uygun buluyor musunuz?
1.	Evet .uygun buluyorum.
2.	Evet kullanabileceğimi düşünüyorum.
3.	Ses eğitimi derslerinde Kütahya türkülerine her zaman yer verilmesi gerektiğini düşünmekteyim. Seçilen bu nitelikli ve uygun eserler, eğitim materyali olarak kullanılmalı ve THM repertuarı derslerinde de öğretilmelidir.

Görüşlerine başvurulmuş uzmanların incelemelerine sunulan türküleri ve CD’yi ses eğitimi derslerinde eğitim materyali olarak repertuara almayı uygun buldukları sonucuna ulaşılmıştır. Buradan hazırlanan CD’nin ve içerisine alınan türkülerin ses eğitimi derslerinde eğitim materyali olarak kullanılabileceği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Egüz, S. (1978). Okul Şarkılarıyla Ses Eğitimine Giriş.
- Sazak, N. (2001). Ses Eğitimi Tekniklerinin Artikülasyon Mekaniğine ve Türkçe Fonetik Uyumluğunun İncelenmesi. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Sevengil, R. A. (1969). Opera ile İlk Temaslarımız. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yay.M.E.Basımevi,2.Basım.
- Sun, M. (1969). Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
- Töreyin, A.M. (1998). Türkiye Türkçesi Dil Bilgisi Yapısının Şan Eğitimi Amaç, İlke ve Teknikleri Açısından İncelenmesi. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.(Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- Türkmen,E.F.(2006) Kütahya Türkülerinin Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Eğitim Materyalleri Olarak Kullanılabilirliğinin İncelenmesi.Yayınlanmamış Doktora Tezi.Ankara:Gazi Üniv.Eğitim Bil.Enst.Güzel San.Eğt.ABD.

“TELLİ ÇALGILARDA SES TABLASI TİTREŞİMLERİNİN TINI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ –UD ÖRNEĞİ”

Emir DEĞİRMENLİ

Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı

emirdegirmenli@gmail.com

ÖZET

Doğadaki seslerin tamamı titreşimlerin bir sonucudur. Çalgılar dahil tüm ses kaynaklarının kendilerine özgü titreşim özellikleri vardır. Böylece elde edilen sesin frekansı, şiddeti ve en önemlisi karakteristik tınısı, ses kaynağı tarafından belirlenmiş olur. Bu çalışmada, telli çalgıların ses tablası titreşimlerinin tını üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Deney için seçilen ud çalgısının tabla titreşimleri “Chladni” ve “Tapping” metodlarıyla belirlenmiştir. Ayrıca tını analizinde kullanmak üzere “ses spektrum” ve “ses zarfı” ölçümleri yapılmıştır. Tablanın titreşim özelliklerinin değiştirilmesi amacıyla mıknatıslar kullanılmıştır. Ses tablasının belirli bölgelerine tutturulan mıknatısların yerleri değiştirilerek analiz işlemleri tekrarlanmıştır. Elde edilen veriler ışığında, ses tablası titreşim özellikleri ile çalgının spektral yapısı ve ses zarfı özellikleri arasındaki ilişkiler ortaya konmuştur. Böylece telli çalgıların mekanik titreşimlerine bağlı ses oluşum süreci ve tını oluşumunun ayrıntıları belirlenmiştir. Bu tür bir çalışma ilk kez Türk müziği çalgılarından ud üzerinde yapılarak, özellikle ülkemizdeki çalgı yapımı alanında faydalı olması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Telli çalgılar, ud, ses tınısı, titreşim analizi, ses analizi

“THE EFFECTS OF SOUNDBOARD VIBRATIONS IN STRINGED INSTRUMENTS ON TIMBRE – THE SAMPLE OF OUD”

ABSTRACT

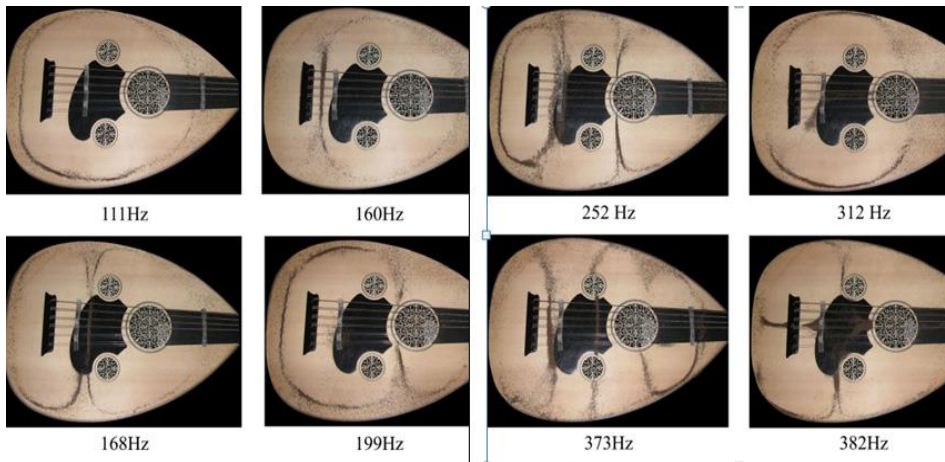
All of the sounds in nature is a result of vibration. All audio sources including instruments have their own vibration characteristics. Thus, the frequency of obtained sound, volume, and most importantly its characteristic timbre, is determined by the sound source. In this study, the effects of soundboard vibrations in string instruments on timbre have been investigated. Soundboard vibration of the oud selected for the experiment was determined by the methods of "Chladni" and "Tapping". Also for use in timbre analysis, "sound spectrum" and "sound envelope" measurements were made. With the aim of changing the vibrational characteristics of the soundboard, magnets were used. By changing the locations of the magnets attached to the specific areas of soundboard, analysis processes were repeated. In light of the obtained data, the relationship between spectral features of the instrument and sound envelope features was revealed through soundboard vibration features. Thus, sound production process depending on the mechanical vibration of the strings and the details of the production of timbre were determined. Such a study was made by a Turkish music instruments for the first time and presented to the knowledge of instrument makers and the performers.

Keywords: Stringed instrument, oud, timbre of sound, vibration analysis, sound analysis

1.GİRİŞ

Çalgılardan elde edilen sesleri tanımlayan önemli özellikler; perde, gürlük ve tınıdır. Perde ve gürlük kavramları her ne kadar işitmeyle ilgili öznel parametreler olsalar da, frekans ve ses şiddeti gibi sesin fiziksel özellikleriyle kolayca ilişkilendirilmektedir. Ancak tınıyı bu kadar basit bir şekilde ifade etmek oldukça zordur. Özellikle çalgı seslerinin tınısal algılama sürecinde birçok parametre değerlendirilmektedir. Bunlar sesin harmonik yapısı, zamana göre şiddet değişimini gösteren ses zarfı ve ses oluşum sürecinin özellikle başında görünen transient evresidir (Sethares, 2005). Çalgı yapımcıları kullandıkları malzeme ve tasarımlarla ses tablası, gövde ve gövde içindeki havanın titreşim özelliklerini değiştirerek aslında bu ses parametreleri değiştirmektedir. İcracılar ise mızrap açısı, hızı ve vuruş bölgesini değiştirerek tel titreşimleri kontrol etmekte, böylece çalgının tınısında belirli oranda değişiklikler yapmaktadır. Ancak çalgı yapımcısının ve icracıların tını üzerinde yaptıkları bu değişimlerin nedenleri genellikle deneme yanılma yöntemiyle oluşan bilgilere dayanmaktadır. Özellikle çalgı yapımı gibi alanlarda bu yolla elde edilen bilgiler kimi zaman yapımcıyı yanıltmakta ve istenilen ses tınısının elde edilememesine neden olmaktadır. Bu çalışmada hedeflenen, telli çalgılarda ses oluşum sürecini ve bu süreç sonunda elde edilen sesin çalgının titreşim özelliklerine bağlı olarak nasıl değiştiğini ortaya koymaktır. Böylece telli çalgılardaki oldukça karmaşık olan ses oluşumunu, çalgının yaptığı mekanik titreşimlerle ilişkilendirerek, üretim sürecini daha kontrol edilebilir bir hale getirmek mümkün olacaktır.

Çalgılar dahil doğadaki tüm cisimlerin doğal frekans adı verilen özel titreşim şekilleri vardır. Bunlar titreşim modları olarak isimlendirilmekte, yapıldığı malzemenin özelliğine ve tasarımına bağlı olarak çeşitli frekans, şekil, aktiflik ve sönüm değerlerinde ortaya çıkmaktadır (Resim 1.1). Günümüzde titreşim modlarının ses oluşumu üzerindeki etkilerinin olduğu bilindiğinden havacılık, savunma, makina gibi önemli sanayi dallarında modal analiz yöntemleriyle bu titreşimler ve ses oluşumu üzerindeki etkileri araştırılmaktadır. Bu testler, kullanılacak malzeme ve yeni tasarımların oluşturulmasında, ayrıca var olan akustik problemlerin tespiti ve giderilmesinde kullanılmaktadır. Çalgıların akustik araştırmalarında da titreşim testlerinin kullanılması, çalgıdan elde edilen sesin oluşum sürecinin anlaşılması açısından faydalı olacağı açıktır. Özellikle çalgı yapımında bu ölçüm yöntemleriyle belirlenen tasarımlar ve seçilen malzemeler, çalgıdan istenilen sesin elde edilmesinde daha tutarlı sonuçlar ortaya koyacaktır.



Resim 1.1. Ud ses tablası doğal titreşim şekillerinden örnek resimler (Değirmenli, 2014)

Bu çalışmada ilk olarak ud çalgısının ses oluşumunda en etkili bölümü olan ses tablasının titreşim modlarının frekansları ve şekilleri deneysel olarak belirlenmiştir. Bu mod şekillerine göre belirlenen bölgelere miknatıslar yerleştirilerek titreşim modlarının aktifliklerin değişmesi sağlanmıştır. Yapılan her değişimde ses tablasının modal analizi ve çalgıdan elde edilen kromatik seslerin spektral yapıları incelenmiştir. Elde edilen veriler ışığında ses tablasının titreşim modları ile çalgıdan elde edilen sesin tınısını belirleyen parametreler arasındaki ilişki araştırılmıştır. Yapılan literatür taramasında Türk müziği telli çalgılarında udun ses tablası titreşimlerinin, çalgının ses karakteri üzerindeki etkilerini içeren güncel bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ancak çalgıların tınları ve titreşim analizleri bazında çalışmalara ulaşmak mümkündür.

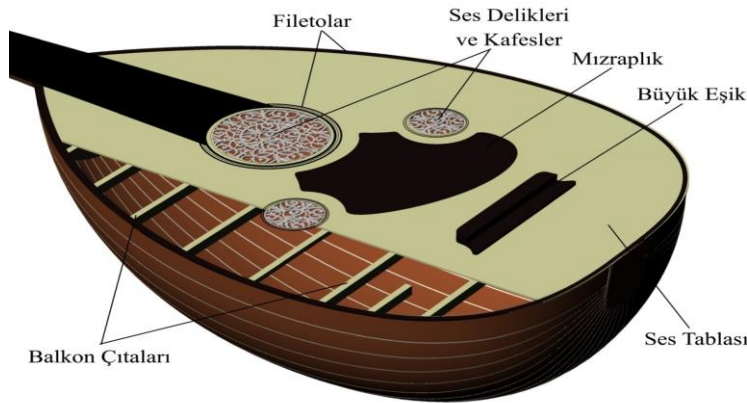
Bu bağlamda yapılmış güncel çalışmaların birinde kanun ve ud çalgılarının seslerinin frekans aralıkları, harmonik yapıları, formantları, ses basınç düzeyleri ve yönelim özellikleri araştırılmıştır (Gökbudak,2011). Diğer bir çalışmada ise dört farklı kalınlığa inceltelen kanun ses tablasının çalgının sesi üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Her tabla kalınlığı için tellerden elde edilen seslerin şiddet değişimleri ve harmonik yapıları incelenmiştir (Yılmaz ve Belenli, 2011). Konuyla ilgili başka bir çalışmada bağlamanın akustik özelliklerinin anlaşılması amacıyla seslerin frekans ve titreşim süresi analizleri yapılmıştır. Ayrıca bağlamanın akustik özelliklerinin geliştirilmesi için ses tablasının balkonlarla ve yeni ses delikleriyle inşa edilmesine dayanan yeni bir yaklaşım önerilmiştir (Erdiş, 2006). Bir diğer çalışmada ise klasik kemençenin ses tablasının titreşim şekillerini “Laser Interferometri” görüntüleme tekniğiyle ortaya koymuştur. Ayrıca ses tablasının bilgisayar ortamında hazırlanan üç boyutlu modelinin, “Sonlu Eleman Analiziyle” titreşim özellikleri belirlenmiş ve bu değerler ölçüm sonuçlarıyla karşılaştırılmıştır (Bakarezos, Gymnopoulos, Brezas, Orfanos, Maravelakis, Papadopoulos, Tatarakis, Antoniadis ve Papadogiannis, 2006). Başka bir çalışmada ilk olarak bağlamayı oluşturan bölümler, kullanılan ağaç malzemeler ve yapım sürecinde kullanılan yöntemler anlatılmıştır. Sonrasında üç farklı tını isteğindeki bağlamanın üretimi için bağlama yapımcısı tarafından kullanılan malzeme ve yapım tekniğindeki farklılığa değinilmiş, bağlamalardan elde edilen seslerdeki tını farklılıkları frekans analizi ile görsel hale getirilmiştir (Bozkır, 2002). Bir diğer çalışmada ise tanbur çalgısının gövde ve tel titreşim özellikleri incelenerek çalgının akustik özellikleri ortaya konmuştur (Erkut, Tolonen, Karjalainen ve Valimaki,1999). Başka bir çalışmada Uludağ Köknarı, Doğu Ladini ve Red Wood ağaçlarının her birinden üç farklı kalınlıkta üretilen ses tablası tanbura takılarak ses kayıtları alınmıştır. Bu kayıtlara fourier analizi uygulanarak seslerin tınları araştırılmış, ayrıca çalgının ses tablasının titreşim bölgeleri tespit edilmiştir (Taçoğlu, 1997). Elde edilen bir diğer çalışmada ise, ud çalgısına oldukça benzer yapıdaki lavtanın ses tablasının serbest halde ve çalgının gövdesine bağlandıktan sonraki titreşim özellikleri incelenmiştir (Firth 1977).

1.1 Telli Çalgılarda Ses Oluşum Süreci

Türk müziği telli çalgılarının çeşitleri oldukça fazla olmasına rağmen, ses oluşum süreçleri birbirleriyle benzerlik gösterir. Bu nedenle çalışmada ud çalgısı seçilmiş ve buradan elde edilen sonuçların tüm telli çalgılar için uygulanabilir olması hedeflenmiştir. Ayrıca çalışmada ses oluşumunda en önemli bölüm olan ses tablası ve gövde içerisinde hapsedilmiş havanın titreşim özellikleri incelenmiştir.

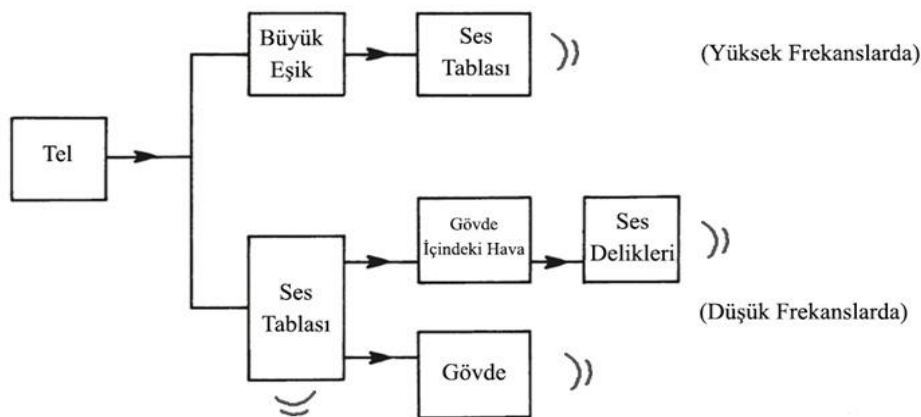
Telli çalgılardan elde edilen seslerin içinde, telden kulağımıza doğrudan gelen sesin oranı yok denecek kadar azdır. Çünkü telin yüzeyi oldukça küçük ve hava ile etkileşimi zayıftır. Bu nedenle çalgılarda, telde oluşan titreşimlerin aktarılabilceği geniş yüzeyli ses tablaları ve içerisinde hava hapsedilmiş ses kutuları vardır (Şekil 1.1). İşitme sistemimiz tarafından algılanan sesler bu bölümlerin titreşimleri sonucunda rahat duyulabilecek düzeye ulaşmakta ve

çalgıya özgü tınıya sahip olmaktadır.



Şekil 1.1 Udun ses kutusu ve ses tablasını oluşturan elemanlar (Değirmenli, 2014)

Ud ses tablasının genel yapısı ve yapı elemanları şekil 1.1’de gösterilmiştir. Ses oluşumunun ilk aşması telin mızrap etkisiyle uyarılması sonucunda ortaya çıkan tel titreşimlerdir. Bu titreşimler büyük eşik ile ses tablasına, buradan gövdeye ve gövde içindeki havaya aktarılmaktadır. Ayrıca şekil 1.2’deki ses oluşum diyagramı incelendiğinde bu titreşimlerin oluşan ses üzerindeki etkinliklerinin frekansa bağlı olduğu görülmektedir. Düşük frekanslarda gövde içindeki havanın ses delikleri aracılığıyla yaptığı titreşimler ile gövde titreşimleri etkili olurken, yüksek frekanslarda ses tablasından doğrudan yayılan ses önem kazanmaktadır. (Fletcher ve Rossing, 1991)



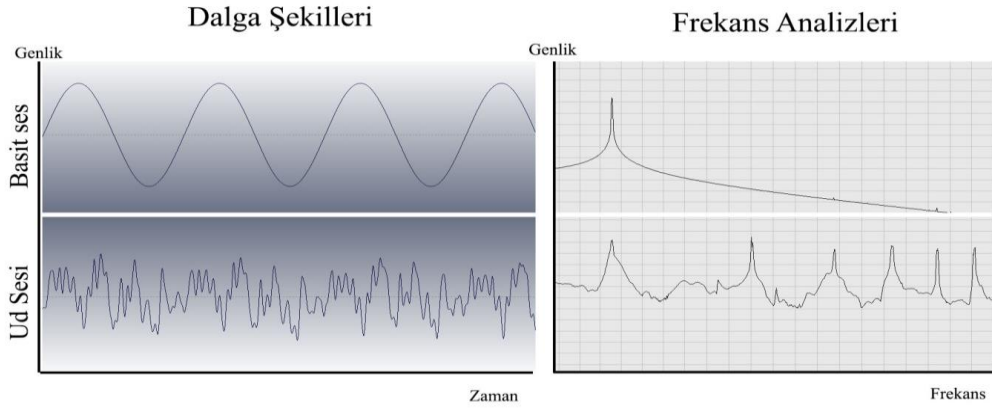
Şekil 1.2. Telli çalgılarda ses oluşum diyagramı

1.2 Telli Çalgılarda Ses Tınısının Belirlenmesi

Telli çalgılarda kullanılan telin asıl görevi belirli frekanslarda titreşim oluşturmaktır. Telin, tını oluşum sürecinde icracı ile çalgı arasında bir köprü oluşturmaya rağmen etkisi sınırlıdır. Buna en iyi örnek, ud icracılarının kanunda kullanılan teli kendi çalgılarına taktıklarında, tınıda sınırlı bir değişim gözlemlenmesidir. Duyulan ses kanun değil yine ud sesidir. Çalgıya özgü tınıyı belirleyen şey, çalgının ebatları, yapımında kullanılan malzemenin fiziksel ve mekanik özellikleri, tercih edilen kalınlık ve tasarımıdır. Buna bağlı olarak her çalgının kendine özgü doğal titreşim özellikleri ortaya çıkmaktadır. Bu mekanik titreşimler

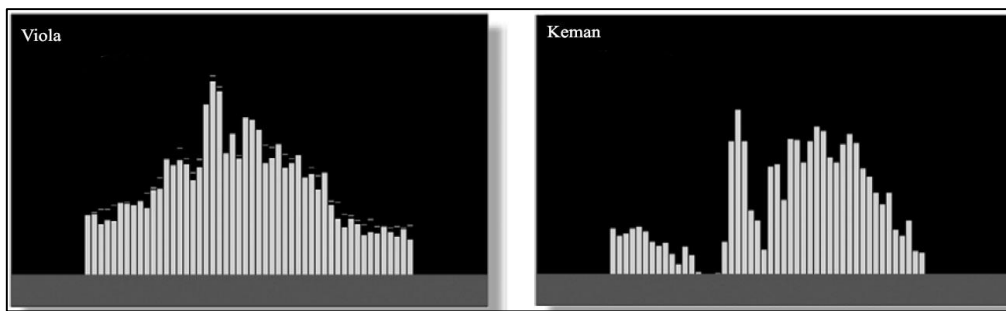
telden gelen frekansları şekillendirerek sesin harmonik yapısı, ses zarfı ve transient evresindeki inharmonik bileşenler üzerinde etkili olmaktadır.

Telli çalgılardan elde edilen sesler tek bir frekanstan değil birbirlerinin tam katları olacak şekilde frekans demetinden oluşurlar (Şekil 1.3). Bu yapıyı oluşturan harmoniklerin birbirlerine göre genliklerindeki farklılıklar tını algılamasında oldukça önemlidir.

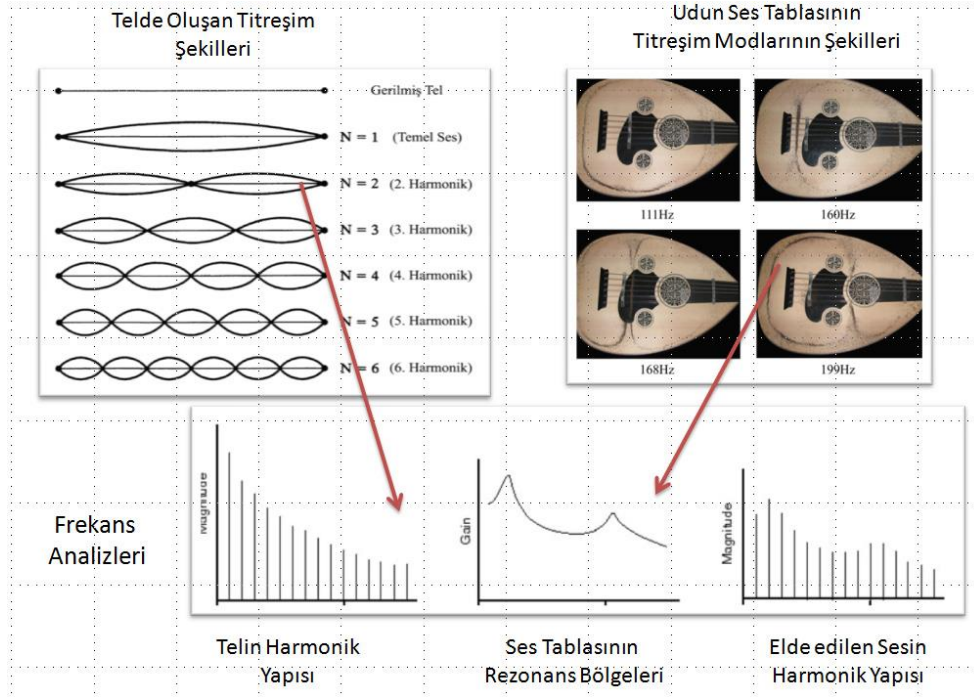


Şekil 1.3. Müzikal sesin frekans analizi sonucunda görülen harmonik yapı

Harmoniklerin oluşumu telin yaptığı titreşimlerin sonucudur. Ancak bu titreşimler çalgının gövdesinin bir filtre gibi görev yapması sonucunda bazı değişimlere uğrar böylece çalgıya özgü tını oluşur (Şekil 1.4). Hangi bölgedeki harmoniklerin yükseltileceği ve hangilerinin baskılanacağını belirleyen ise titreşim modlarının aktiflikleri ve birbirlerine göre fazlarıdır (Şekil 1.5). Eşik bölgesinden çalgıya vurulduğunda çıkan sesin analizine dayanan yöntemlerle çalgıların frekans cevabı elde edilebilir. Bu çalgının hangi frekanslara nasıl davranacağına ilişkin bilgileri içeren bir ölçümdür. Geleneksel olarak çalgı yapımcılarının çalgının ses tablasına eşik bölgesinden vurarak çıkan sesi işitme sistemleriyle analiz etmesiyle benzerdir.



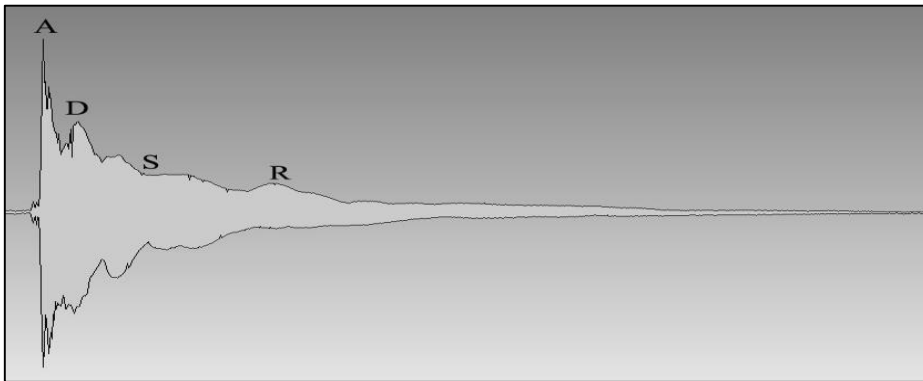
Şekil 1.4. Viyola ve kemanın farklı harmonik yapıları (Huber ve Runstein, 2009)



Şekil 1.5. Telli çalgılarda tını oluşum süreci

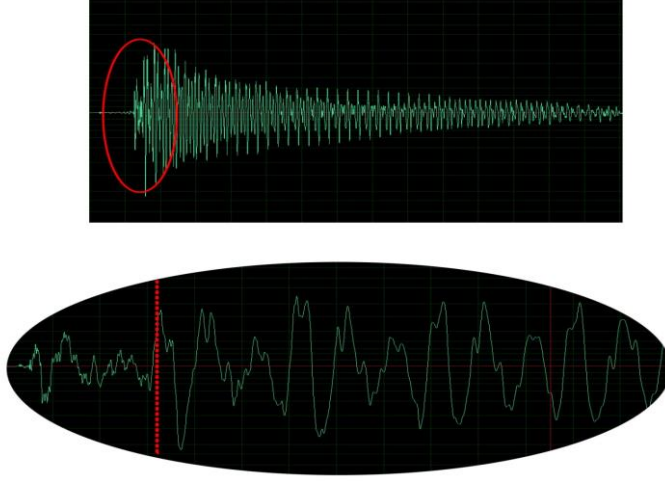
Sesin oluşumundan sönümüne kadar geçen süredeki şiddet değişimleri ses zarfı ile tanımlanır. Özellikle nefesli çalgılarda sesin harmonik yapısı sabit tutularak sadece ses zarfında yapılan değişimler sonucunda icracıların çalgıları tanımakta zorlandıkları gözlenmiştir (Sethares, 2005). Seslerin zarf yapıları telli çalgılarda da hem tınıyı hem de icra karakterini etkilemektedir. Çalgı sesinin oluşumundan sönümüne kadar geçen bu süreler çalgının titreşim özelliklerine doğrudan bağlıdır. Genellikle titreşim modları bulundukları frekans bölgesine denk gelen harmonikleri güçlendirmekle birlikte sönümlerini hızlandırmaktadır. Ayrıca güçlü titreşim özelliğine sahip modların frekans değerleriyle çakışan perdelerde kemandaki kurt sesine benzer bozulmalar oluşmaktadır.

Ses zarfının çeşitli evreleri bulunmaktadır (Şekil 1.6). Bunlar, sesin başlangıçtan seviye olarak en üst düzeye çıktığı Atak (Attack "A"), sesin en üst noktadan uzama seviyesine düştüğü Düşüş (Decay "D"), sesin uzayarak devam ettiği Uzama (Sustain "S") ve seviyesinin azalıp kaybolduğu Serbest Bırakma (Release "R") bölümleridir (Kartal, 2011: 40).



Şekil 1.6. Ses zarfının evreleri

Bunlardan özellikle atak evresi tını oluşumunda önemlidir. Çünkü çalgının ses tablası ve gövdesinin karakteristik titreşimleri bu evrede görülür. Şekil 1.7’de atak evresindeki inharmonik yapı görülmektedir.

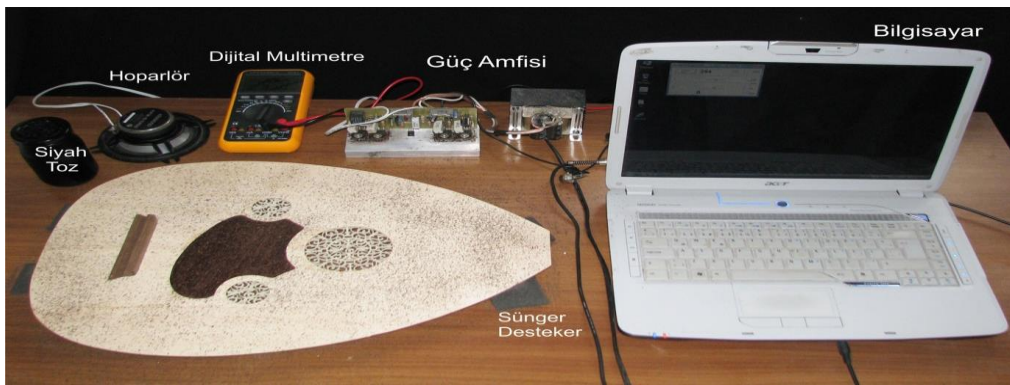


Şekil 1.6. atak evresi başlangıcındaki inharmonik yapı

2. ANALİZLER

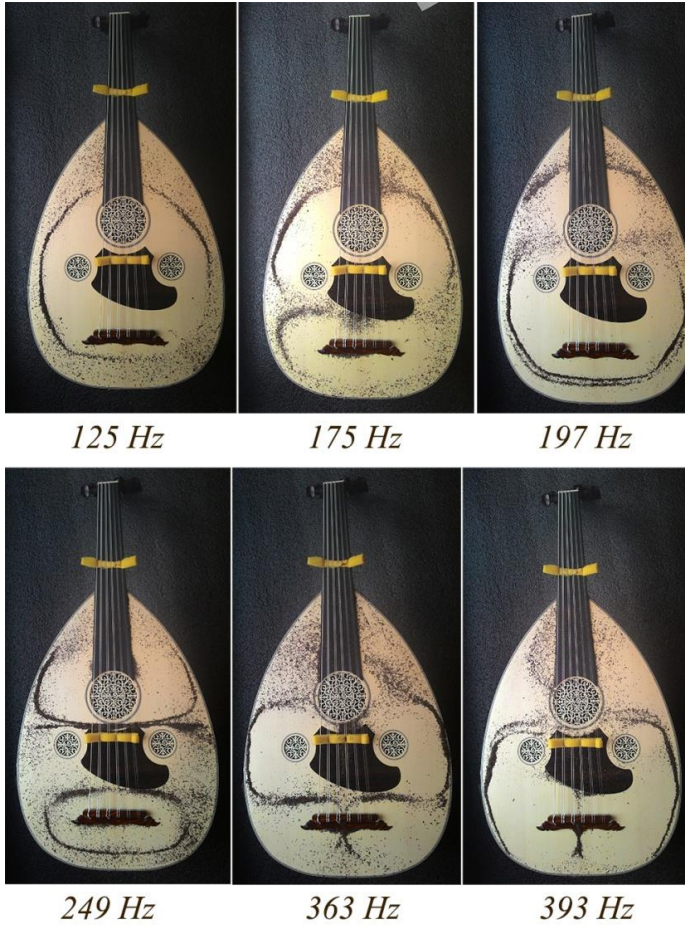
Bu çalışmada Telli Çalgıların ses tablası titreşimlerinin çalgının sesi üzerindeki etkilerinin anlaşılması amacıyla ud çalgısı üzerinde çeşitli titreşim ve akustik testler uygulanmıştır. Ölçümlerde kullanılan ud araştırmacı tarafından 2015 yılında, gövde ağacı pelesenk, ses tablası Borçka ladini olarak üretilmiştir.

İlk olarak ses tablasının titreşim desenlerinin ve frekanslarının belirlenmesi amacıyla “Chladni Metodu” kullanılmıştır. Chladni Metodu, Ernst Chladni tarafından bulunduğu için onun adını taşımaktadır. Bu metot çalgıların yüzeylerindeki titreşim modlarının şekillerinin hem görsel hale getirmesinde hem de bu titreşimlerin hangi frekans değerlerinde oluştuklarının anlaşılması amacıyla kullanılmaktadır. Düzenekte bilgisayar, “Dgen” sinyal üretici bilgisayar yazılımı, kondansatörlü güç amfisi (100 watt), hoparlör (4 inch – 8 ohm – 26 watt), multimetre ve sünger desteklerden faydalanılmıştır (Resim 2.1).



Resim 2.1. Chladni metodu ölçüm düzeneği (Değirmenli, 2014)

Uygulamada ilk olarak ölçümü yapılacak ses tablası yere paralel hale getirildikten sonra titreşimleri görsel hale getirebilmek için tabla üzerine siyah toz serpilmiştir. Dgen bilgisayar programı ile ilgilenilen frekans aralığında değiştirilen sinüs sinyali, bilgisayarın kulaklık çıkışından alınarak amfi yardımıyla yükseltilerek hoparlöre gönderilmiş, bu süreçte sinyalin frekans değeri multimetre ekranından kontrol edilmiştir. Yüzeyden yaklaşık 2 cm yukarıda tutulan hoparlörün havada yarattığı basınç değişimleri sonucunda ses tablasının yüzeyinde bir miktar titreşim gözlemlenmekte ancak verilen sesin frekansı tablanın titreşim frekanslarına (rezonans frekanslarına) eşitlendiğinde yüzeydeki hareket şiddetlenmektedir. Bu yüksek genlikli titreşimler, tablaya serpilmiş tozun yer değiştirmesine neden olduğundan titreşim yapan yüzeylerde toz tutunamayarak hareketsiz bölgelerde toplanmaktadır. Böylece hem tablanın titreşim şekilleri ortaya çıkmakta hem de bu titreşimlere denk gelen frekans değerleri bulunmaktadır (Değirmenli, 2014). Çalışmada ölçümü yapılan udun ses tablası titreşimleri Resim 2.2’de görülmektedir.



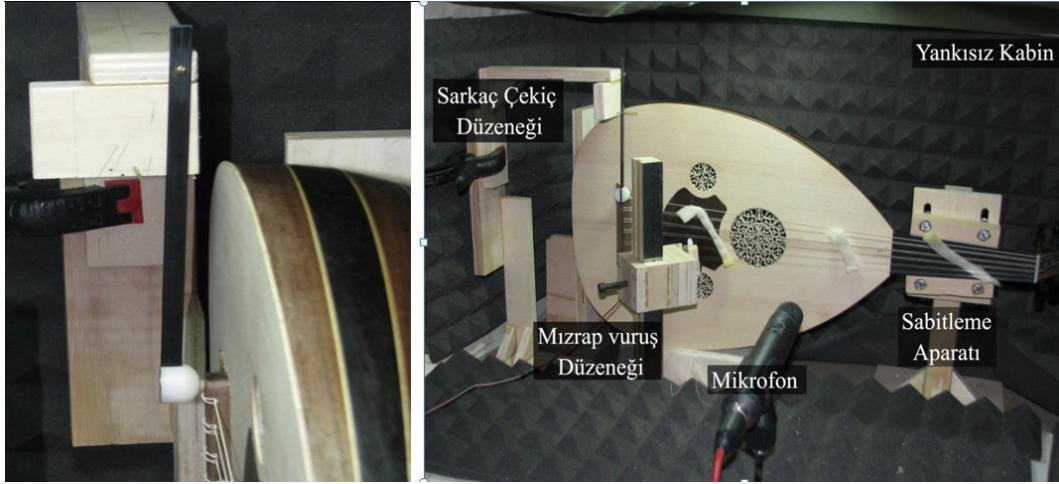
Resim 2.2 Ud ses tablasının titreşim modlarının desenleri ve frekans değerleri

Chladni metoduyla elde edilen Resim 2.2’deki titreşim şekillerinden 125 Hz’de oluşan desen, gövde içindeki havanın ilk titreşim modu olan Helmholtz rezonansından kaynaklanmaktadır. Diğer modlar ses tablasının yaptığı mekanik titreşimlerin bir sonucudur. Tablaya bağlanacak mknatis yerleri, bu modların şekillerinin merkezlerinde olacak şekilde ayarlanmıştır (Resim 2.3).



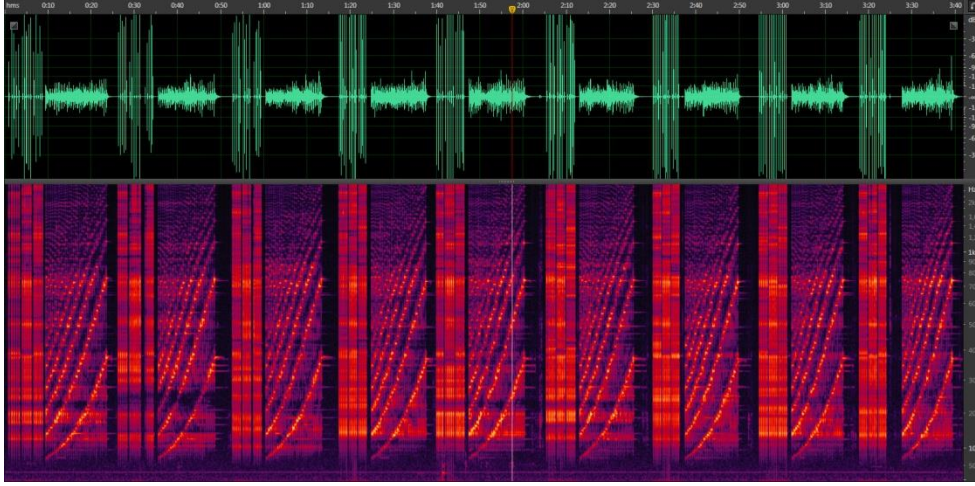
Resim 2.3. Ses tablasına yerleştirilecek mıknatısların yerleri

Çalgının titreşim özelliklerinin değiştirilmesi amacıyla ses tablasının üzerinde belirlenen noktalara 82.4 g ağırlığında mıknatıs yerleştirilmiştir. Tablanın titreşim özelliklerindeki değişim “Tapping Metodu” kullanılarak tespit edilmiştir. Bu metot ses tablasına vurularak elde edilen sesin kaydedilmesi ve bu sesin Fourier analizi ile incelenmesine dayanır. Çalgı yapımcılarının geleneksel üretim yöntemi olan, ağaç malzemeye veya çalgıların parçalarına vurarak çıkan sesi dinleme yöntemiyle benzerdir. Bu metotla elde edilen seslerin spektral analizleri, titreşim modlarının frekansları, etkinlikleri ve sönüm değerleri hakkında bilgi verir. Düzenekte bilgisayar, Audirol UA-25 ses kartı, Rod M3 mikrofon, Adobe Audition yazılımı, yankısız kabin, sünger destekler, çalgıyı sabitleme aparatı, sarkaç çekiç sistemi kullanılmıştır. Kayıtlar mono, 44100 Hz örnekleme frekansında ve 32 bit olarak alınmıştır.



Resim 2.4. Tapping metodu ölçüm düzeneği

Bu çalışmanın ilk amacı, ud ses tablası titreşim özelliklerinin çalgının ses karakteri üzerindeki etkilerinin araştırılmasıdır. Bu amaçla mıknatıs yerleri belirlendikten sonra her bir bölge için eşige sarkaç yardımıyla vurulmuş ve ardından çalgı kromatik olarak icra edilmiştir. Bu işlem ilk olarak mıknatıs olmadan, sonrasında sırasıyla mıknatıslar yerlerine yerleştirilerek tekrarlanmıştır (şekil 2.1).

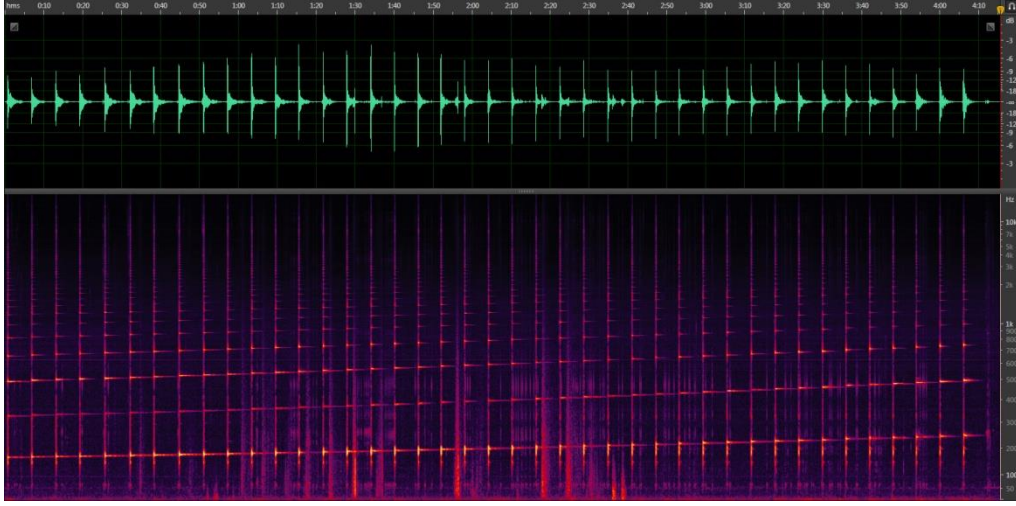


Şekil 2.1. Her mıknaş bölgesinde tabla ve telden elde edilen seslerin spektrogramları

Telli çalgıların tınlarını belirleyen bir diğer önemli konu ses zarflarıdır. Bu konu sadece tını değil icra tarzını ve dinamiklerini belirlemesi açısından önemlidir. titreşim modlarının sesin zamana göre şiddet değişimi üzerindeki etkilerinin anlaşılması için udun üçüncü telinin üzerinde 5mm aralıklarla perde baskıları yapılmıştır. Bu ölçümde şiddet değişimlerinin etkilenmemesi için icracı yerine bilgisayar kontrollü bir mızrap vuruş düzeneği kullanılmıştır. Servo motor ve kontrol ünitesi kullanılarak geliştirilen bu sistem sayesinde tele hep aynı hız ve açıyla vurulması sağlanmıştır (Resim 2.5). Bu ölçümden elde edilen veriler Şekil 2.2’de görülmektedir



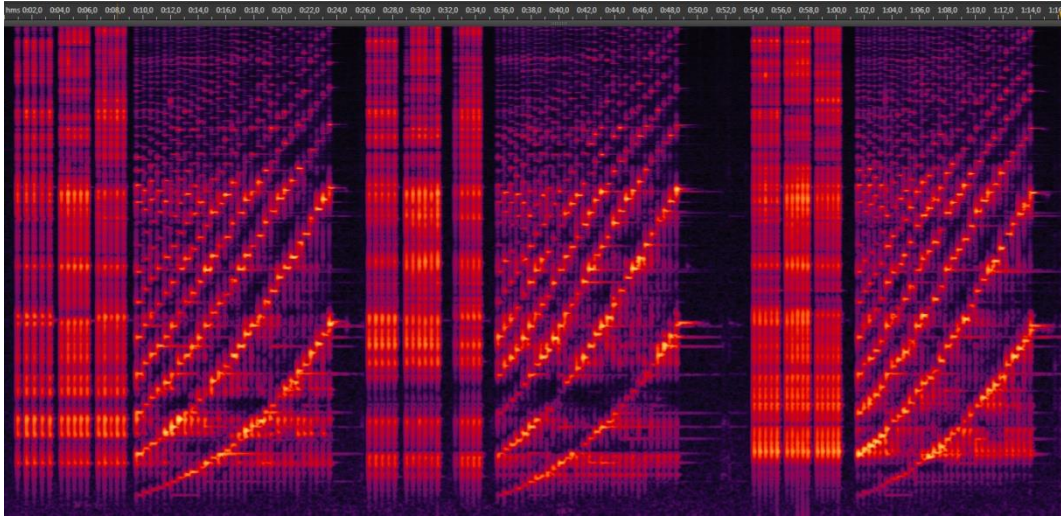
Resim 2.5. Bilgisayar kontrollü mızrap vuruş sistemi



Şekil 2.2 Tek tel üzerinde perdelerdeki şiddet değişimi

3.BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde bulgular ve yorumlarına yer verilmiştir. Analizler sonucunda elde edilen verilerin spectral yapıları incelendiğinde sesin harmonik yapısının, çalgının ses tablasının titreşim özelliklerine bağlı olarak nasıl değiştiği görülmektedir. Daha ayrıntılı inceleme için ses tablasının mıknaatsız olduğu ve mıknaatın 2. ve 4. bölgeye yerleştirildiği kayıtların spectral grafiği detaylandırılmıştır (şekil 3.1).



Şekil 3.1 Mıknaatıs olmadan, mıknaatıs 2. ve 4. bölgedeyken alınan kayıtların spektrogramı

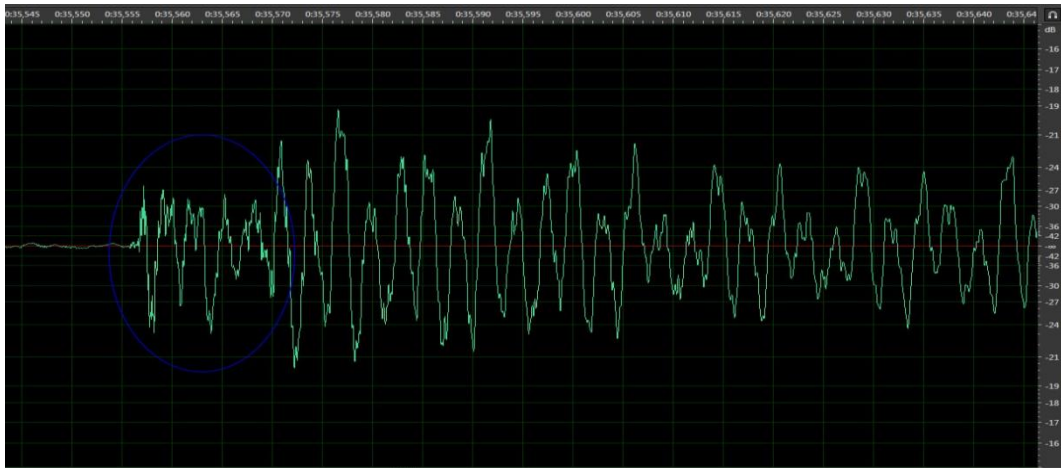
Şekil 3.1’de ilk olarak eşik noktasından ses tablasına vurulduğunda elde edilen seslerin, sonrasında ise telden gelen seslerin analizleri görülmektedir. Grafikte turuncuya yaklaşan

renkler yüksek, mora yaklaşan renkler ise düşük ses seviyelerini temsil etmektedir. Buna göre, tablanın titreşim modlarının genliklerinin yüksek olduğu doğal frekans bölgelerine denk gelen temel ses veya harmoniklerin daha fazla yükselttiği görülmüştür. Titreşim modlarının harmonik yapı üzerindeki bu önemli etkisi, tını üzerindeki belirleyiciliğinin de göstergesidir. Yani titreşim modlarının aktiflikleri, frekansları ve sönüm değerleri doğrudan çalgının karakteristik tınısını belirlemektedir.

Telde oluşan titreşimler çok az miktarda sapmaların olmasına rağmen harmonik olarak kabul edilir yani temel ses üzerinden birbirlerinin tam katları olarak devam ederler. Ancak çalgıdan elde edilen sesin spektrumu incelendiğinde bu harmoniklerin dışında inharmonik pikleri de görmek mümkündür. Şekil 3.2’de tele vurularak elde edilen harmonik yapıdaki sesin yeşil renkteki, ses tablasına vurulduğunda elde edilen sesin kırmızı renkteki frekans analiz eğrileri görülmektedir. Grafik incelendiğinde telden elde edilen sesteki inharmonik yapı görülmektedir. Yani güçlü harmonik piklerin yanlarında daha zayıf başka pikler de bulunmaktadır. Ayrıca bunların eşige vurularak elde edilen sesin kırmızı eğrisiyle uyumlu olduğu görülmektedir. Yani sadece tele vurularak gerçekleştirilen icra esnasında, eşige parmakla vurulduğunda çıkan tap sesi benzeri inharmonik bir ses de duyulmaktadır. Bu karakteristik ses icra esnasında şiddetli biçimde duyulmasa da işleme sistemimiz tını değerlendirme sürecinde bu sesteki de faydalanmaktadır. Özellikle transient evresinde oluşan bu inharmonik etkileri, dalganın atak evresindeki dalga şeklindeki periyotluğun bozulmasıyla görmek mümkündür (şekil 3.3).



Şekil 3.2 tabla ve telden elde edilen seslerin spektrum analizi



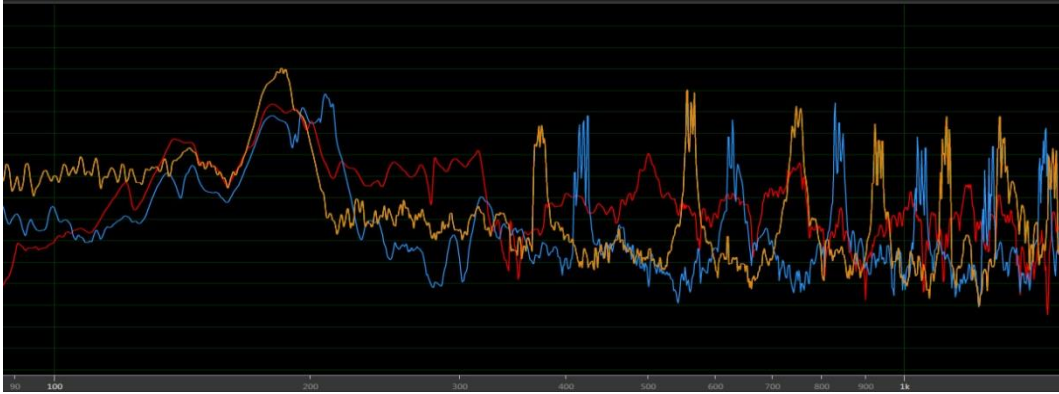
Şekil 3.3 Transient evresindeki inharmonik yapı

Ses zarfının incelenmesi amacıyla yapılan tek tel üzerindeki perde değişimlerinden elde edilen ölçümlerde ise belirli bölgelerdeki perdelerin toplu halde yükseldiği belirli bölgelerde ise düştüğü görülmektedir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. Tek tel üzerindeki perdelerdeki şiddet dalgalanmaları

Bu bölgeler frekans analizinde incelendiğinde Şekil 3.5’deki grafik elde edilmiştir. Burada kırmızı eğri eşiğe vurulduğunda elde edilen sesin, turuncu güçlü bölgeden alınan seslerin ve mavi ise zayıf olan bölgeden alınan seslerin analizi sonucunda elde edilmiştir. Buna göre, udun güçlü modlarının bulunduğu 180-200 Hz bölgesine denk gelen seslerin diğerlerine göre daha çok yükseldiği görülmektedir. Mavi ile gösterilen daha zayıf olan sesler ise bu alandan daha uzaktır.



Şekil 3.5. Ses tablasının ve tek tel üzerindeki güçlü ve zayıf perdelerin spektrum analizi

Titreşim modlarının telden gelen temel sesleri ve harmonikleri yükseltmeleri, çalgıdan rahat duyulabilecek düzeyde ses elde edilebilmesi açısından önemlidir. Ancak modların gereğinden güçlü olmaları durumunda bunların doğal frekanslarıyla çakışan perdelerde bazı problemler görülmektedir. Bu problemlerin en yaygını yaylılarda görülen kurt sesidir. Ancak sadece yaylılarda değil mızraplı çalgılarda da bu tür güçlü modlar istenmeyen sonuçlar doğurabilmektedir. Şekil 3.6’da aynı tel üzerindeki üç perdenin zamana göre şiddet değişimi görülmektedir. Merkezdeki perde, güçlü bir ses tablası titreşim modunun frekansı ile

çakıştırılmıştır. Görüldüğü gibi diğerlerinden güçlü olmasına rağmen hızlı sönülmenmiştir. Bu durumdaki perdelerde ses genellikle patlama şeklinde duyulup kısa sürmektedir.



Şekil 3.6. Ses tablasının güçlü titreşim modlarıyla çakışma durumunda(orta) sesin zamana göre değişimi

Ses tablasının titreşim modlarıyla çakışmalarında patlama şeklinde oluşan ses problemleri yanında, yine moda yakın olma durumunda karşılaşılan bir problem daha gözlenmiştir. Bu durumda temel sesin yaptığı pik çatallanarak uyumsuz bir ses çıkmaktadır. Şekil 3.7’de yeşil eğri telden elde edilen harmonik sesi, kırmızı ise ses tablasının titreşim eğrisidir. görüldüğü gibi ses tablasının titreşimleri, telin temel sesinin hem yakınında hem de güçlü olduğunda çatallanmaya sebep vererek seste rahatsız edici bir durum oluşturmaktadır.



Şekil 3.7 Ses tablasının güçlü titreşim modu etkisiyle temel sesteki bozulma

4.SONUÇ

Yapılan çalışmanın sonucunda ses tablasının titreşim modlarının çalgının ses karakteri üzerinde çok önemli etkileri olduğu ortaya konmuştur. Özellikle tınının belirlenmesinde önemli yer tutan sesin harmonik yapısı, ses tablasının titreşim modlarından doğrudan etkilenmektedir. Modların doğal frekanslarına denk gelen temel ses ve harmoniklerin diğerlerine göre daha fazla yükseltilerek çalgıya özgü harmonik yapıyı oluşturduğu görülmüştür.

Çalgıların ses karakterinin belirlenmesinde önemli olan ses zarfı ve transient evrelerinin de titreşim modlarıyla ilişkileri ortaya konmuştur. Ses zarfının, titreşim modlarının frekans ve aktifliklerinden doğrudan etkilendiği, bu modlara çok yakın olduğunda sesin şiddetli ancak kısa süreli olduğu gözlenmiştir. Titreşim modlarının çok güçlü olduğu durumlarda ise, sesin patlamasına ve sesteki harmonik yapıyı bozarak istenmeyen seslerin oluşmasına sebep

verdikleri saptanmıştır. Ayrıca ses zarfının başlangıcındaki atak zamanında görülen transient evresindeki inharmonik yapının, ses tablası ve gövde içindeki havanın titreşimlerinden kaynaklandığı görülmüştür.

Telli Çalgıların titreşim modları, genlik, frekans ve sönüm gibi fiziksel niceliklerle ölçülebildiğinden, çalgının yapımında kullanılan malzeme ve tasarıma bağlı olarak kontrol edilebilmektedir. Bu nedenle titreşim modlarıyla çalgının tınısı arasındaki ilişkinin belirlenmesi, çalgıdan istenilen sesin daha yüksek doğrulukla elde edilebilmesi anlamına gelmektedir. Böylece çalgı yapımında genellikle deneme yanılma yoluyla ilerleyen gelişim süreci, daha kontrollü deneylerle sürdürülerek, emek ve malzemenin daha verimli kullanılması sağlanacaktır.

KAYNAKLAR

Bakarezos, M.,Gymnopoulos, S., Brezas, S., Orfanos, Y., Maravelakis, E., Papadopoulos, C. I., Tatarakis, M.,Antoniadis A., and Papadogiannis N. A. (2006, July). *Vibration analysis of the top plates of traditional greek string musical instrument*. Paper presented at the Thirteenth International Congress on sound and vibration, Vienna, Austria.

Bozkır, B. (2002). *Bağlamada malzeme-tını ilişkisi ve dinamik analizler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Değirmenli, E. (2014). *Akustik ölçüm teknikleri kullanılarak üretilen ud ses tablasının titreşim özelliklerinin kontrolü üzerine yeni bir yöntem önerisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Erdiş, E. (2006). *Bağlamanın akustik açıdan incelenmesi ve geliştirilmesine ilişkin yeni yaklaşımlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Erkut, C., Tolonen, T., Karjalainen M. and Valimaki (1999, July). *Acoustical analysis of tanbur a Turkish long-necked lute*. Paper presented at The 6th International Congress on Sound and Vibration, Copenhagen, Denmark.

Firth, I. (1977, May). Acoustical experiments on the lute belly. *The Galpin Society Journal*.

Rossing, T. D. and Fletcher, N. H. (1991). *The Physics of Musical Instruments*. New York: Springer-Verlag New York Inc.

Kartal, E. (2012), *Türk Müziği Enstrümanlarının Frekans Aralıkları*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Sethares, W. A. (2005). *Tuning, timbre, spectrum, scale*. (Second Edition). United States of America: Springer-Verlag London Limited.

Taçoğlu, A. (1997). *Tanburda kullanılan ses tablalarında rezonans özelliklerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, S. ve Belenli, İ. (2011). *Kanunda ses tablası kalınlığının tını üzerine etkisinin analizi*. 9. Ulusal Akustik Kongresinde sunuldu, Ankara.

Zeren, Ayhan (2009), *Müzik Fiziği*, 4. bs. İstanbul: Pan Yayıncılık.

“ÇAĞDAŞ GİTAR MÜZİĞİ BESTECİSİ NİKİTA KOSHKİN’İN MÜZİĞİNDE TİNİSAL ARAYIŞLAR”

Arş. Gör. Emre ÜNLENEN

Anadolu Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

emreunlenen@anadolu.edu.tr

ÖZET

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan yeni tınısal arayışlar, çağdaş enstrümantal müziğin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Claude Debussy ile başlayan, özellikle Igor Stravinsky ve Arnold Schoenberg’in devam ettirdiği bu arayışlar, 19. yüzyıl Alman Romantik Müziği’nin kalıplaşmış ve sembolik karakterlere sahip orkestrasyon tekniklerine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Stravinsky’nin Bahar Ayını isimli bale eserinde solist olarak kullanılan Fagot, Mib Klarinet, Do Trompet ve Timpani gibi solist olarak görülmeye alışılmadık enstrümanlar bestecinin yeni tınısal arayışlarının örneklerini oluştururlar. Bu sıra dışı enstrüman kombinasyonu yeni bir müzik dilinin doğuşunu simgeler. Benzer örneklerle, Romantik Dönem müziğinin baskın yaylı enstrüman kullanımı yerini nefesli ve vurmali enstrümanlara bırakarak istenilen müzikal üslubu elde edebilmek için farklı etki ve tınların kullanılmasına imkân sağlamıştır.

Andrés Segovia’nın çalışmaları sayesinde gitarın akademik müzik içerisinde yer bulması ve dönemin önemli orkestra bestecilerinin gitar için eserler yazmasıyla, 20. yüzyıl müziği yapıtaşları gitar müziğinde 1950 yılı sonrasında görülmeye başlanmıştır. Bu çalışmada gitarist - besteci olan Nikita Koshkin’in müziğinde kullandığı ve gitar repertuvarına kazandırdığı farklı tınısal yaklaşımlar irdelenecek ve analiz edilecektir. Koshkin gitarın alışlagelmiş lirik müziğine daha karamsar bir ifade kazandırmıştır. Trampet efekti, bartok pizzikatosu, karmaşık harmonikler ve perküsyonist efektler Koshkin’in müziğinde oldukça sık rastlanan tınısal arayış odaklı tekniklerdir. Bu tür efektlerin kullanıldığı eserlere Prince’s Toys, Usher Waltz, Piece with Clock, Pan ve Rain örnek gösterilebilir.

Anahtar Kelimeler: Tını, Gitar, Çağdaş Müzik, Nikita Koshkin

"AN ANALYSIS ON THE SEARCHES FOR NEW TIMBRE ELEMENTS IN THE MUSIC OF NIKITA KOSHKIN AS A CONTEMPORARY GUITAR MUSIC COMPOSER"

ABSTRACT

The searches for new timbre materials in the first quarter of the 20th Century have an immense important on the formation of the contemporary instrumental music. Starting with Claude Debussy, especially the creative searches done by Igor Stravinsky and Arnold Schoenberg, are formed against to the symbolic characteristics of the orchestration techniques in 19. Century German Music Tradition. The instruments such as Bassoon, E flat Clarinet, C Trumpet and Timpani which are not likely seen as soloist before, are used as soloist instruments in the Rite of Spring, a ballet work by Stravinsky. The aim of the combining this strange combination is to show a new musical language is already born. Within similar examples, the dominated string instrument usage of the Romantic Music gave its place to the usage of wind and percussion instruments which lead composers to create a new musical language by using unusual effects and timbre usage.

Thorough the oppressive actions of Andrés Segovia, the classical guitar took its place

in the academic music world and the well-known orchestral composers started to compose for guitar. Thanks to Segovia's effort, the contemporary music materials started to be seen in guitar field after 1950's. In this study, the timbre and effect usage in the music of Nikita Koshkin will be determined and analyzed. Koshkin has changed the lyrical mood of the traditional classical music into a dark, depressed expression. To do this, he used unusual contemporary guitar techniques such as trampet techniques, Bartok pizzicato, complex harmonics and percussive effects. The works of him such as Prince's Toys, Usher Waltz, Piece with Clock, Pan and Rain can be given as examples of searches for new timbre materials.

Key Words: Timbre, Guitar, Contemporary Music, Nikita Kohkin

1. Nikita Koshkin'in Genel Biyografisi

1956 yılında Moskova'da doğan gitarist ve besteci Nikita Koshkin çağdaş gitar müziği dağarcığının önemli temsilcilerinden biri olarak kabul görmektedir. Genç yaşta bestelediği ve seslendirdiği eserleriyle gitar toplumunun ilgiyle takip ettiği bir figür hâline gelmiştir. Avrupa'da ilk kez 1989 yılında, Hollanda – Amsterdam'daki Concertgebouw Konser Salonu'nda, "Konser Portreleri" adlı projesiyle sahne alan gitarist - besteci, 2001 yılında yaşadığı sakatlığa kadar tüm Avrupa, Amerika ve Güney Afrika'da aktif konser turneleriyle solistlik kariyerini sürdürmüştür.

Koshkin, akademik ve solistik çalışmalarından ziyade kompozitörlüğü ile ün yapmıştır. Henüz 22 yaşındayken, Moskova'ya konser vermek için gelen ünlü Çek Gitarist Vladimir Mikulka'ya eserlerini dinletme imkânı bulmuştur. Bestecinin "Toccata" adlı eserini beğenen Mikulka, Koshkin'den bu esere bir prelüd yazmasını istemiş, Londra'daki bir sonraki konserinde Koshkin'in "*The Fall of the Birds*" (Türkçe çevirisiyle *Kuşların Düşüşü*, 1978 baharında Kanada'da gerçekleşen toplu kuş ölümlerinden esinlenilmiş.³²) Andante quasi Passacaglia e Toccata adlı eserinin ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. Alışlageldik gitar müziğinin ötesinde, gitarın teknik olanaklarını zorlayan ve bestecinin kendine has müzikal üslubunu yansıtan bu eser beğeni toplamıştır. Bu sayede Mikulka ile Koshkin arasındaki işbirliği yeni eser siparişleriyle devam etmiştir.

Mikulka, bir sonraki siparişi olan "*The Prince's Toys*" (*Prens'in Oyuncakları*) süitini 1980 yılında Paris'de ilk kez seslendirmiş ve Classical Guitar adlı dergi bu konseri seksenlerin en iyi konseri olarak duyurmuştur. Koshkin'in eserleri bu başarılarının bir getirisi olarak Sovyetler Birliği'nde basıma hazırlanmış ancak kendisinin Rus bestecilerin eserlerini eleştirdiği bir söyleşisinin Moskovsky Komsomolets adlı gazetede yayınlanmasından sonra, bestecinin eserlerinin Sovyetler Birliği'nde seslendirilmesi yasaklanmıştır. Bu sebepten Koshkin'in tüm eserleri kendi ülkesi dışında farklı yayımcılar tarafından basılmıştır. Bu yayımcılar: Gendai Guitar (Tokyo-Japonya), Editions Lemoine (Paris-Fransa), Chorus (Helsinki-Finlandiya), Edition Orphee (Kolumbus-ABD), Edition Margaux (Berlin-Almanya), Cambridge Music Works (Cambridge-İngiltere), Corda Music Publications, Aston Music (İngiltere), Papagrigoreou-Nakas (Atina-Yunanistan), Doberman-Yppan (Kanada) ve AMA Verlag (Almanya)'dır.

Ünlü gitarist John Williams'ın 1993'te yayımlanan *The Seville Concert* adlı CD'sinde Koshkin'in *Usher Waltz* adlı eserine yer vermesi ve bu kaydın gittikçe popülerleşmesiyle birlikte, bestecinin gitarla ilgilenen kitlelerce tanınmasına yol açmıştır.

Sadece gitar ve gitarlı oda müziği eserleri üzerine çalışmayı tercih eden besteci, gitar

³² 5 Mayıs 2012'de, Ankara'da Nikita Koshkin ile gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır.

müziğinin ve çalgının tekniksel olanaklarının gelişmesini hedeflemekte ve 20. yüzyıl müziği içerisinde yer edinmesini amaçlamaktadır. Gitar müziğinin tüm alanlarında eserler yazmıştır, solo eserlerinin haricinde özellikle 20. yüzyıl gitar oda müziği repertuvarına büyük katkılar sağlamıştır. Sonat formunda yazdığı gitar – flüt, gitar – şan, gitar – çello ve gitar – klavsen eserleriyle, gitar ikilisi, gitar üçlüsü ve gitar dörtlüsü için yazdığı ve düzenlediği eserleriyle, yaylı dörtlü ve gitar için yazdığı senfonik yapıtlı eserleriyle, ayrıca da gitar orkestrası eserleri ve düzenlemeleriyle verimli bir gelişim sergilemiştir. Gitar repertuvarının eksik formlarından biri olan konçerto için de farklı projelere imza atmıştır. Kendi bestelediği altı gitar konçertosu haricinde, klasik dönemin ünlü gitar bestecileri olan Fernando Sor, Mauro Giuliani ve Ferdinando Carulli'nin solo ve oda müziği eserlerinin üzerine dönemin müzik biçimlerine uygun orkestra eşlikleri yazarak gitar repertuvarına yenilikler getirmiştir.

Nikita Koshkin dünya çapında birçok festivale jüri başkanı, jüri üyesi ve gitar eğitmeni olarak davet edilmektedir. Besteci 2001 yılından bu yana Moskova Maimonides Devlet Sanat Akademisi Klasik Gitar Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Aynı kurumda 2005 yılında yardımcı doçent ve 2009 yılında da doçent unvanına terfi etmiştir.

2. Nikita Koshkin'in Müziğinin Genel Özellikleri

Stravinsky, Shostakovich ve Prokofiev gibi 20. yüzyıl müziğini şekillendiren ünlü Rus bestecilerinden etkilenmiş olan Koshkin, bestelediği eseriyle yenilikçi bir dil anlayışı benimsemiştir. Özellikle 19. yüzyıl sonrası önem kazanan solo enstrümana özel virtüöz eserler yazılması, nasıl piyanoda Lizst'i kemanda Paganini'yi, romantik gitarda Tarrega ve Villa-Lobos'u öne çıkarmaktaysa, çağdaş gitar repertuvarında Koshkin'in ismi de aynı şekilde öne çıkmıştır.

Chris Kilvington'un 1992'de yaptığı röportajda, Koshkin kendi müziğini şöyle tanımlamaktadır:

“Armoni anlayışım oldukça geleneksel olmakla birlikte Prokofiev ve Shostakovich'in tonal armoni anlayışından esinlendim. Sanılanın aksine tonal armonide oldukça özgürsünüz ... Do majörü ele alalım, sadece yedi basamağınız yok; on iki eşit basamağa sahipsiniz ve her basamak birbirinden bağımsız. Benim armoni anlayışım, klasik kurallardan ziyade melodi ve armoninin ihtiyacı olan his arasındaki ses uyumuna dayanmaktadır ... Kromatizm ile ritim ve melodiyi daha akışkan bir hale getirebilirsiniz” (Kilvington,1992).

Kendi açıklamalarından yola çıkarak, bestecinin kullandığı teknikler düşünüldüğünde, müziğinin eklektik bir görünüm sergilediği söylenebilir. Hem Alban Berg gibi 12 Ton Sistemi ile lirizmin bir arada kullanıldığı bir bestecilik özelliğini, hem de Prokofiev ve Shostakovich gibi klasik form anlayışına obsesif bir bağlılıkla, kromatik dizinin eşit role sahip olduğu ancak diatonik temelli bir bestecilik anlayışıyla bağdaştırır. Besteci, melodinin ön planda tutulduğu ve onun ihtiyacına göre armoninin kromatik olarak şekillendiği eserler yazmıştır. Eserleri form açısından incelendiğinde çok farklı bir yapı ortaya çıkar. Usher Waltz, Merlin's Dream ve Guitar Quintet gibi birbirinden farklı teknik ve yapısal özelliklere sahip eserlerinin hepsi de yeni klasikçi bir form anlayışı içerisinde oluşturulmuştur. Ancak besteci klasik formların sonuna eklediği kodalar ile post-modernist bir teknik olarak, müzikal fikrin başkalaşım geçirerek başka bir fikre dönüşmesini sağlar³³. Bu başkalaşımların oluşmasında kullandığı ani karşıtlıklar, Koshkin'in idol olarak gösterdiği, Rus dehası Prokofiev'in müziğinde de sıklıkla kullandığı temel araçlardan biridir.

³³ 5 Mayıs 2012'de, Ankara'da Nikita Koshkin ile gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır.

Koshkin'in müziğinin genel özellikleri, Shostakovich ve Prokofiev'in müzik özellikleriyle büyük benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Bu özellikler şunlardır:

1. Bölmelere ayrılmış form yapıları
2. Birçok tematik yapının bir arada kullanılması
3. Gitarın kullanımındaki geniş ses aralığı ve renk yelpazesi
4. Duyguların aşırı uç alanlarda ifade edilmesi, müzikteki ve orkestrasyondaki aşırı yoğunluk
5. Diğer bestecilerden alıntılar yapması
6. Müziğinde basit melodik malzemelerin kullanımı
7. Yeni klasikçi akımının form ve ritmik yapılarında kullanımı
8. Yenilikçi ve buluşçu arayışlar
9. Müziğindeki tocatta benzeri motorsal ritmik yapılarla müzikteki devinimin sağlanması

3. Müziğinde Kullanılan Teknikler

Tınısallık çağdaş müzikin önemli bir yapıtaşdır. Alman romantizminin genel özelliklerinden birisi olan orkestrasyondaki baskın yaylı kullanımına tepki olarak Debussy'den, Mahler'e, Schoenberg'den Stravinsky'ye ve Prokofiev'den Shostakovich'e besteciler daha önce solist olarak kullanılmayan enstrümanlara alışlagelmişin dışında görevler vererek anlatımlarını zenginleştirmek istediler. Bu yeni arayışların önemli bir nedeni de 1910 sonrasında Doğu Avrupa ve Rus halk müziği elementlerinin eserlerde tematik amaçlarla kullanılmaya başlanmasıdır (Palisca, Grout, 2001). Örnek olarak gösterilebilecek Stravinsky'nin *Le Sacre Du Printemps (Bahar Ayini)* balesinin ana teması Litvanya Evlilik Şarkıları adlı bir antolojik halk şarkıları kitapçığına dayanmaktadır (Taruskin, 2009). Tema Fagotun en üst ses aralığında yer almaktadır. Müzik eğitimi olmayan köylü seslerini taklit eden sıra dışı ses yükseklikleri kullanılmıştır (Ünlenen, 2014).

Nikita Koshkin'de çağdaş müziğin bir temsilcisi olarak müziklerinde daima farklı tekniklere yer vererek, gitarın alışlagelmiş lirik müziğine daha karamsar bir ifade kazandırmıştır. Özellikle eserlerini bestelerken yararlandığı çocuk masalları ve bu masal karakterlerin ya da olayların betimleniş şekli Koshkin'in müzikal üslubunu anlamaya çalışırken önem kazanmaktadır³⁴. Eserlerinde genellikle kullandığı yeni klasikçi form yapıları, formun kendisini tamamlamasından sonra, post-modernist bir koduyla müzikal yoğunluğun gösterildiği bir doruğa taşınır ve bu yoğunluğun çözümüyle sonra erer. Bazen bu yoğunluğu kurgulayabilmek için ve bazen masal karakterlerini betimlemek için kullanılan tekniksel efektlerin kullanıldığı eserlere *Prince's Toys*, *Usher Waltz*, *Piece with Clock*, *Pan* ve *Rain* örnek gösterilebilir. Trampet efekti, Bartok pizzikatosu, karmaşık harmonikler ve perküsyonist efektler Koshkin'in müziğinde oldukça sık rastlanan tınısal arayış odaklı tekniklerdir.

3.1. Eş zamanlı Pizzicato – Arco Kullanımı

Pizzicato tekniğinde sağ elin dış yan yüzeyi tellerin eşik yanındaki başlangıç noktasına yerleştirilir ve tel titreşimleri önemli oranda azaltılarak, tınısal anlamda daha boğuk bir ses elde

³⁴ 5 Mayıs 2012'de, Ankara'da Nikita Koshkin ile gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır.

edilir. Arco tekniği ise sesleri normal çalma olarak da bilinmekte ve pizzicato tekniğinin zıttı olarak daha açık bir ifade sergilemektedir. Bu iki teknik de gitar müziğinin tüm dönemlerinde ayrı ayrı kullanılmış olmasına rağmen Koshkin'in *The Fall of Birds* isimli eserinin *Andante quasi Passacaglia* bölümünün hemen başında eş zamanlı olarak kullanılmıştır. Besteci bu iki tekniği farklı portelerde sunarak, tınısal anlamda farklı iki bileşeni birlikte çalınmasını istemiştir. (Görsel 1)

48 To Vladimir Mikulka

Andante quasi Passacaglia e Toccata
THE FALL OF BIRDS
鳥たちの墜落

⑤ = Re

Andante Nikita Koshkin (b. 1956)

Ordinato

Pizzicato

p

mp

mp espre.

♩.2

C.3 C.2

(Görsel 1, Nikita Koshkin, *The Fall of Birds*, *Andante quasi Passacaglia*, 1. – 16. ölçüler arası)

3.2. Trampet Tekniği

Trampet Tekniği iki telin üst üste bindirilmesiyle tellerin salınım esnasında birbirlerine çarpmasının sağlanması ve elde edilen bu efeklin ritmik bir araç olarak kullanılmasıdır. Bu sayede oluşan tını klavyede çalınan notalarla değiştirilebilmektedir. Trampet Efekti ilk olarak Francisco Tarrega tarafından 19. yüzyılda kullanılmıştır. Koshkin, ünlü gitarist V্লাidimir Mikulka tarafından sipariş edilen *The Prince's Toys Suite*'inin (Prens Oyuncakları Suiti) IV. bölümü olan *Toy Soldiers (Oyuncak Askerler)* bölümünde bu tekniği kullanmıştır. Bestecinin bu tekniği kullanmasındaki temel neden eserin konusuna uygun olarak farklı tınlar aracılığıyla karakterleri betimlemesi ve marş benzeri bir askeri atmosferi oluşturmak istemesidir. (Görsel 2)

Marciale

m i m i m i m i m i m i m

① *f*
② *tamburo militare*

① *x*
② *x*

naturale

loco *ff* sul pont. tromba

(Görsel 2, Nikita Koshkin, *The Prince's Toys*, IV. Bölüm – *Toy Soldiers*, 1. – 8. ölçüler arası)

Besteci pizzicato – arco tekniklerini bir arada kullandığı gibi, bu eserde de trampet tekniğini arco olarak çalınması gereken bir melodiyle eş zamanlı kullanmıştır. (Görsel 3)

③

pp *amipamipamipamip mip mip mipamip amipamip mip mip mipamip mip amip*

(:x) *tamb m.*

③

mf *mf*

(:x) *tamb. m.*

③

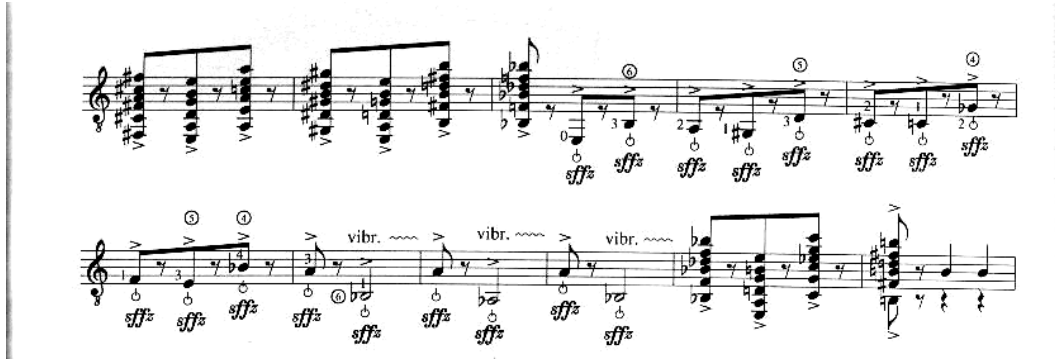
mf *dim.*

(Görsel 3, Nikita Koshkin, *The Prince's Toys, IV. Bölüm – Toy Soldiers*, 58. – 63. ölçüler arası)

3.3. Bartok Pizzicato

Bartok Pizzicato'su tellerin sert bir şekilde gitar gövdesinin aksi yönüne doğru çekilerek gerçekleştirilen bir tekniktir. Meydana gelen tını gitarın normal ses renginin agresif bir şekilde kırılarak ya da bozularak çıkması olarak tanımlanabilir.

Daha önce bahsedildiği gibi Nikita Koshkin'in genel bestecilik özelliklerinden biri olan form içerisinde oluşturulan müzikal yoğunluğa sahip tepe noktaları bu tekniğin kullanıldığı önemli alanlardır. Bestecinin en bilinen eseri olan *Usher Waltz*, Edgar Allen Poe'nun *The Fall of the House of Usher* (*Usher Evi'nin Yıkılışı*) isimli öyküsünü konu alır ve bu tekniğin yoğun biçimde kullanıldığı bir eserdir. Programatik yapısıyla evin yıkılışının betimlendiği bölmede besteci Bartok pizzicatoları ile çalınan notaları artarda kullanmıştır (Görsel 4). Dans karakteri taşıyan eserin belirli bir noktadan sonra estetik algıdan uzaklaşarak bu kadar sert ve zalim bir zıtlıkla bezenmesi, bestecinin müziğindeki post modern yapıtaşlarına yönelik açık bir örnek olarak gösterilebilir.



(Görsel 4, Nikita Koshkin, *Usher Waltz*, 270. – 281. ölçüler arası)

3.4. Gitarın Perküsyon Amaçlı Kullanımı

Bestecinin 2005 yılında Atina'daki Megaron Konser Salonu'nun siparişi üzerine bestelediği ve Elena Papandreou'nun ilk seslendirilişini gerçekleştirdiği *Megaron Concerto* adlı eserinin ilk bölümünün gelişme bölümünde gitar telli bir enstrüman olarak değil vurmalı bir çalgı olarak kullanılmaktadır. Anadolu coğrafyasına ait bir çalgı olan bendirin taklit edildiği bu bölme boyunca, minimalist bir gelişim sergileyen ritmik figür gitarda seslendirilirken, yaylı orkestra başkalaşım geçiren bu ritim döngüsüne eşlik etmektedir. Gitarın farklı noktalarına vurularak çıkartılan değişik kalınlıktaki seslerle gitar enstrümanının melodik ve armonik özelliklerinin haricinde perküsyon amaçlı kullanıldığı tınısal bir arayıştan söz edilebilir.

3.5. Hazırlanmış Gitar (Teller üzerinde obje kullanımı)

Özellikle John Cage ile özleşmiş "Prepared Piano" (Hazırlanmış Piyano) kavramı, piyano telleri üzerine bilinçli olarak yerleştirilen objelerle, seslerin manipülasyonu şeklinde ifade edilebilir. 1940 ve sonrasında çağdaş müzik repertuarında önemli bir yer edinen bu yaklaşım gitar müziğinde de görülmektedir. Koshkin'in ilk dönem eserlerinden biri olan *Piece with Clocks*, minimalist özelliklere sahip, blok fikirlerin arka arkaya kullanıldığı ve eski sarkaçlı saatlerin çıkardığı sesleri betimleyen bir eserdir. Eserin hemen başında harmonik seslerle çıkartılan tik-tak sesleri duyulmaktadır. Andante bölümünden hemen önce dördüncü, beşinci ve altıncı tellere yerleştirilmiş bir kibritle oluşturulan çan sesi,

sarkaçlı saatin 12.00'ı vurmasını betimlemek için on iki defa çalınmaktadır. Oluşturulan müzikal atmosfer tik-tak sesi ve saatin çan seslerinin eş zamanlı seslendirilmesi şeklindedir. (Görsel 5)

*) Исполнять пальцами а и т, предварительно закрыв
 ① струну и ② струну пальцем і. За это время вставить между ④, ⑤,
 ⑥ струнами шпикку так, чтобы ⑤ была над шпиккой, а ④ и ⑥
 под ней. Шпикка должна находиться между XI и XII позициями
 (обозначено $\#$)

Венчающие ударов

dim. ppp

**) Вынуть шпикку

Andante (♩ = 90)

(Görsel 5, Nikita Koshkin, *Piece with Clocks*, birinci sayfa)

4. Sonuç

Nikita Koshkin'in müziği kullandığı birçok farklı bestecilik tekniğiyle eklektik bir yapıya sahiptir. Özellikle ilk dönem eserleri incelendiğinde, kendisinden önce yaşamış birçok besteciye ve sanatsal akıma atıflar yaptığı gözlemlenebilir. Çağdaş dönemin önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilen enstrümantal müzikte enstrümanların sınırlarının zorlanması ve geliştirilmesi fikri, çağdaş gitar müziği için Nikita Koshkin'le anlam kazanmaktadır. Her eserinde kullandığı farklı tekniklerle, gitarın ifade kapasitesini önemli ölçüde güçlendirmiş ve kendisine has üslubuyla gitar müziği dağarcığına önemli katkılar sağlamıştır. Eserlerinde alışıldık teknikler kullandığı gibi, istediği müzikal renkleri yansıtabilmek için yeni teknikler de oluşturmuştur. Pizzicato – Arco tekniklerinin eş zamanlı kullanımı, trampet tekniği ile melodik bir yapının eş zamanlı kullanımı, bartok pizzicatosu, gitarın perküsyon amaçlı kullanımı ve enstrümana ait olmayan objelerin teller üzerinde kullanılmasıyla oluşan hazırlanmış gitar müziği bu tekniklerin başlıcalarıdır.

Bestelediği eserler sadece sanat eseri olarak nitelendirilmemeli aynı zamanda 20. yüzyıl

boyunca büyük bir ilerleme gerçekleştirilen gitar icracılığı için müzikte ifadeyi güçlendirici önemli pedagojik eserler olarak görülmelidir. Gerek tekniksel zorluk dereceleri gerekse beklenen fikirleri ifade edebilmek için gereken ustalık özellikleriyle her gitar öğrencisinin tanışması gereken eserlerdir.

KAYNAKÇA

- Kilvington, Chris. (1992), Interview with Nikita Koshkin , Cambridge International Guitar Festival, Cambridge.
- Koshkin, Nikita. (1978), *The Fall of Birds Andante quasi passacaglia e Toccata*, Edition Margaux, Berlin.
- Koshkin, Nikita. (1979), *Prince's Toys*, Edition Margaux, Berlin.
- Koshkin, Nikita. (1984), *Usher Waltz*, Edition Margaux, Berlin.
- Koshkin, Nikita. (1980), *Piece with Clocks*, Edition Margaux, Berlin.
- “Sergey Prokofiev”, Oxford Music Online (2014), Erişim tarihi: 10 Mart 2014
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/22402>
- “Dmitri Shostakovich”, Oxford Music Online (2014), Erişim tarihi: 10 Mart 2014
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e9398>
- Palisca, C. V., Grout, D. J. (2001) A History of Western Music, Sixth Edition, New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Taruskin, R. (2009). Aristocratic Maximalism. Music in the Early Twentieth Century (s. 170-190). içinde New York: Oxford University Press.
- Ünlenen, Emre. (2014), “ Ultimate Evolution of the Ballet Music A General Analysis on *the Rite of Spring* a Ballet Work By Igor Stravinsky”

Görsel Listesi

- Görsel 1: Nikita Koshkin, *The Fall of Birds, Andante quasi Passacaglia*, 1. – 16. ölçüler arası
- Görsel 2: Nikita Koshkin, *The Prince's Toys, IV. Bölüm – Toy Soldiers*, 1. – 8. ölçüler arası
- Görsel 3: Nikita Koshkin, *The Prince's Toys, IV. Bölüm – Toy Soldiers*, 58. – 63. ölçüler arası
- Görsel 4: Nikita Koshkin, *Usher Waltz*, 270. – 281. ölçüler arası
- Görsel 5, Nikita Koshkin, *Piece with Clocks*, birinci sayfa

“KONSER VE STÜDYO KAYITLARI ARASINDAKİ TİNISAL FARKLILIKLAR VE DİNLEME PRATİKLERİ”

Arş. Gör. Erdinç ÖZTAN

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

erdincoztan@outlook.com

Arş. Gör. Bahar SARIBOĞA

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

baharsariboga@hotmail.com

Yrd. Doç. Çiler AKINCI

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ciler.akinci@deu.edu.tr

ÖZET

Kayıtlı müzik özellikle 1930’lu yıllardan sonra farklı bir boyut kazanmıştır. O yıllarda yapılan radyo yayınlarının bir kısmı, daha sonra tekrar yayınlanması amacıyla kayıt altına alınmış, stüdyo kaydına ek olarak performans kaydını da gündeme getirmiştir. Sonraki süreçte icranın stüdyo ortamındaki kaydının yanı sıra konser performans kayıtları da piyasada yerini bulmaya başlamıştır. Konser ortamında kayda alınan ses ile stüdyo ortamında kaydedilen sesin tınısal farklılıklarının yanı sıra, kayıt sürecinin ardından başlayan, editing, mixing ve mastering aşamalarında da farklılıklar bulunmaktadır. Bildiride bu farklılıkları göstermek amacıyla Claude Debussy’nin “*Syrinx*” adlı flüt solosunun stüdyoda ve konser salonunda kayıtları alınmış, ses analiz yöntemleriyle tınısal farklılıklarına değinilmiştir. Bunun yanısıra kayıttan sonraki aşamalarda ortaya çıkan teknik ve tınısal farklılıklar ve bu farklılıkların dinleme pratikleri üzerindeki etkileri sorgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler:Stüdyo Kaydı,Konser Kaydı, Tını, Dinleme Pratikleri

“TIMBRAL DIFFERENCES BETWEEN LIVE AND STUDIO RECORDING AND LISTENING PRACTICES”

Researching Asistant: Erdinç ÖZTAN

Faculty of Fine Arts of Dokuz Eylül University

erdincoztan@outlook.com

Researching Asistant: Bahar SARIBOGA

State Conservatory of Dokuz Eylül University

baharsariboga@hotmail.com

Assistant Proffessor: Çiler AKINCI

State Conservatory of Dokuz Eylül University

Ciler.akinci@deu.edu.tr

ABSTRACT

Especially in 1930’s recorded music reached a new level. In those years, some of the

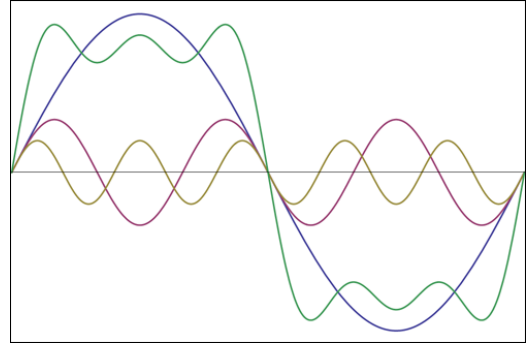
radio broadcasts recorded with the purpose of broadcasting again. After that, in addition to studio recording, live recording became a current issue. In the next phase, right along with studio recordings, live recordings also showed up on the market. There are timbral differences between live and studio recordings and in addition to that, there are also some differences in the other stages of post production too, like editing, mixing and mastering. To show these differences, the flute solo of Claude Debussy's artwork "Syrinx" was recorded in studio and concert hall, after that, these recordings were used to show these timbral differences with audio analysis techniques. Beside that, the timbral and technical differences shows up in the next stages of recording and the effect of these differences on the listening practises will be questioned.

Key Words: Studio Recording, Live Recording, Timbre, Listening Practices

Ses Fiziği Temelleri

Ses, özetle kulağımızın atmosferik basınç değişimlerine verdiği tepkidir. Bu tarz bir basınç değişimi yaratmak için titreşime ihtiyacımız vardır. Titreşim birbirinden bağımsız iki sistemin birbirini tetiklemesiyle oluşur. Örnek vermek gerekirse bir gitaristin gitar tellerine vurması titreşim oluşumunu tetikler. Kulağımız saniyede 20 ile 20000 titreşimi algılayabilecek kapasitedir. Bir objenin saniyedeki titreşim sayısı bize o titreşim sonucu oluşan sesin frekansını vermektedir (*d' Escrivan/2012*). Örnek olarak saniyede 440 kez titreyen bir objenin frekansı 440 Hz olup bize La notasını vermektedir.

Titreşimin çevrimlerini bir grafikte zaman ekseninde gösterirsek, bir "dalga formu" elde ederiz. Dalga formu titreşimin genlik ve çevrim verilerinin tamamını zaman ekseninde barındıran bir grafikdir. Bir dalga formunun en yalın haline "Sinüs dalga formu" adı verilir. Sinüs dalga formu, zaman ekseninde tek bir frekansın dalga formunu bize vermektedir, yalnızca dijital olarak elde edilebilir ve doğada oluşmamaktadır. Doğada oluşan seslerin tamamında "harmonik" adını verdiğimiz üst seslerde vardır. Az önce verilen 440 Hz örneğine geri dönersek, bu 440 Hz'in doğada oluşması halinde, dalga formunun üzerinde simetrik bir şekilde dizilen ($440\text{Hz} \times 2$, $440\text{Hz} \times 3$, $440\text{Hz} \times 4...$) harmonik sesleri de olacaktır. *Şekil 1*'de görülebileceği gibi; sinüs dalga formu şeklinde olan kök sesin üzerine (*Mavi Dalga Formu*) eklenen harmonik sesler (*Sarı ve Mor Dalga formları*) nihai dalga formunu oluşturmaktadır (*Yeşil Dalga formu*). Bu harmoniklerin genlik oranları bize sesin tınısını vermektedir. Aynı perdede aynı notayı veren iki çalgının seslerinin birbirinden farklı olması harmonik genlik oranlarının birbirlerinden farklı olmasından kaynaklanmaktadır.

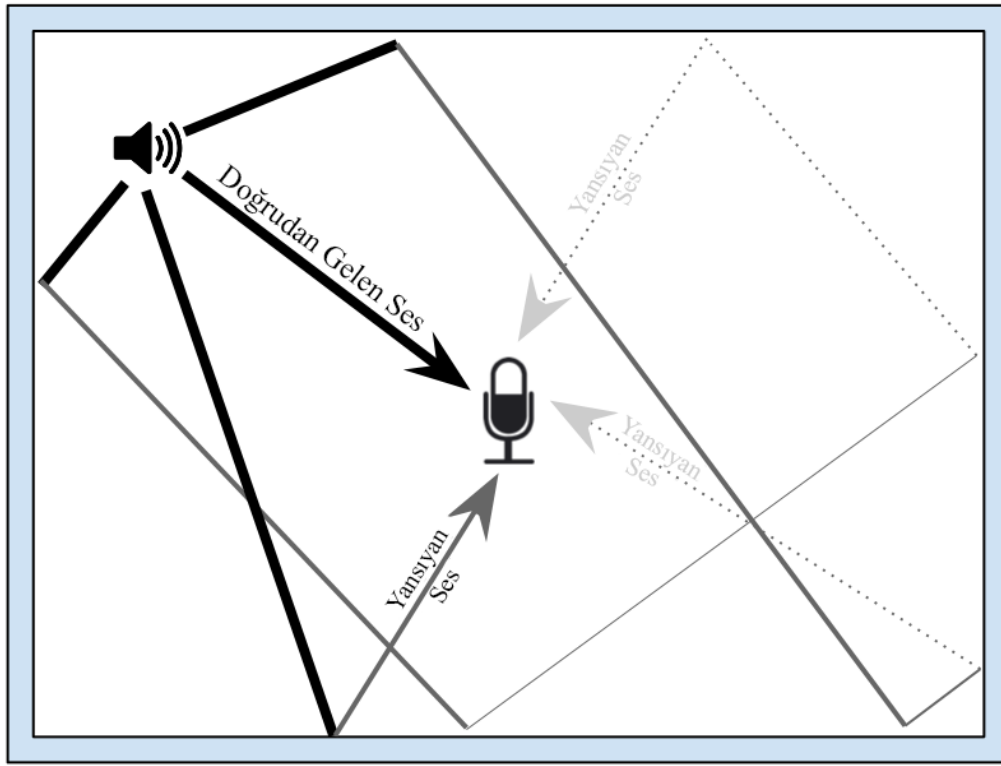


Şekil 1 Sinüs Dalga Formu ve Harmonikler

Akustik Temeller

Sesin hava partikülleri üzerindeki hareketi sırasında çarpıp yansıma yapacağı yüzeylerin var olması da tını üzerinde etkiler yaratmaktadır. Sesin özellikle kapalı bir hacim içerisinde oluşması, ses enerjisi yok olana kadar bu hacmin yüzeyleri arasında yansıması anlamına gelmektedir. Kapalı bir hacimde sesin 60 dB düşene kadar geçen süreye yansıma süresi adı verilir (Everest/2001). Ses dalgası çarptığı her yüzeyde çarptığı yüzeyin akustik özelliklerine göre tını değiştirmektedir. Yansıma süresi her mekanda farklılık gösterir fakat bu süre içerisinde sesin tınısı üzerinde ciddi değişimler oluşacaktır. Şüphesiz bu tını değişimi kapalı alanda alınan bir ses kaydını da etkileyecektir.

ÖLÇÜM METODU



Şekil 2 Akustik Etki ve Tını Değişimi

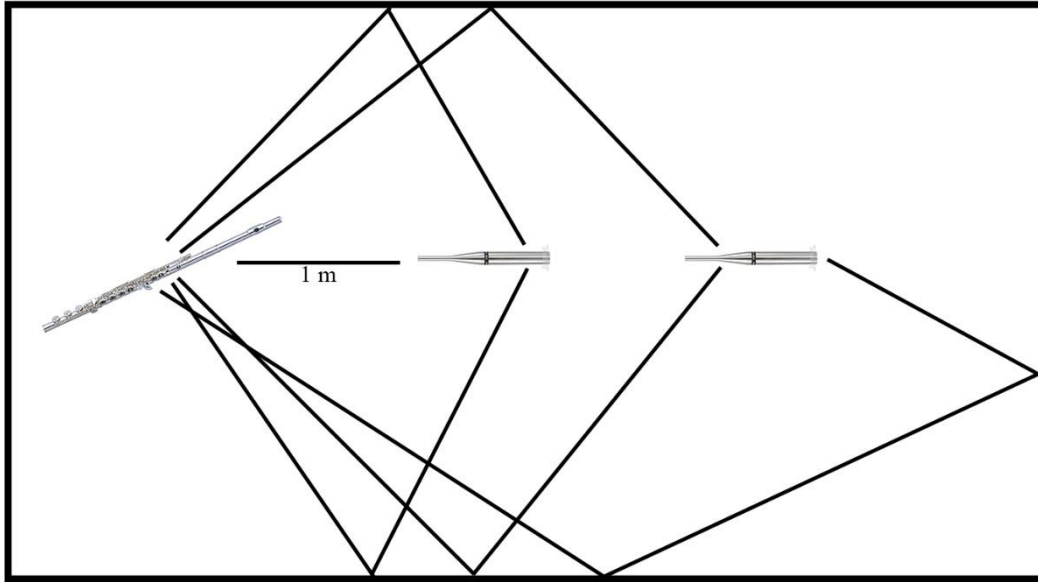
Çalışmada konser ve stüdyo kaydındaki tınısal farklılıkları göstermek için stüdyo ortamında ve konser salonunda ölçümler alınmıştır. Kayıtların ve analizlerin, performans olgusunu da yansıtabilmesi için ölçüm TSE-EN-ISO 3382-1 standardında belirtilen ölçüm sinyalleriyle değil, müzikal bir performans ile yapıldı. Performans için Claude Debussy'nin Syrnix isimli flüt solosu seçildi. Kayıtlar Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesindeki Prof. Dr. Gültekin Oransay Ses Kayıt Stüdyosu'nda ve Orhan Barlas Konser Salonu'nda yapıldı.



Şekil 3 Orhan Barlas Ölçüm



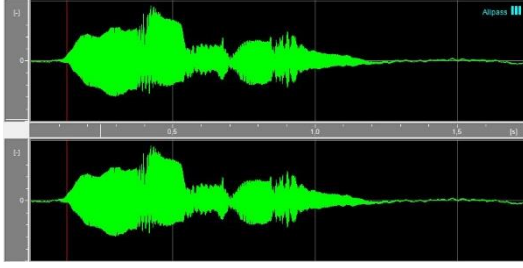
Şekil 4 Orhan Barlas Ölçüm



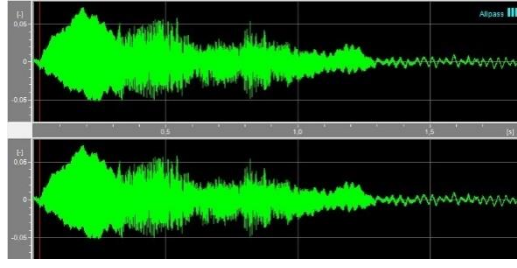
Şekil 5 Ölçüm Metodu

Ölçümler iki adet omni yönsel özelliğine sahip ölçüm mikrofonlarıyla alındı. Bu mikrofonlardan bir tanesi referans noktası oluşturması için, icracıdan bir metre uzağa kondu; ikinci mikrofon ise ölçüm alınan mekanın merkezine yerleştirildi. Her iki mekanda da alınan ölçümler bir metre uzaklıkta bulunan referans noktalarına göre oranlanarak analize alındı. Analiz için “*Dirac Room Acoustics Software*” ve “*Adobe Audition*” kullanıldı. Bütün ses kayıtları 48000 hz 16 bit değerinde yapıldı.

ÖLÇÜM ANALİZLERİ



Şekil 6 Stüdyo Dalga Formu

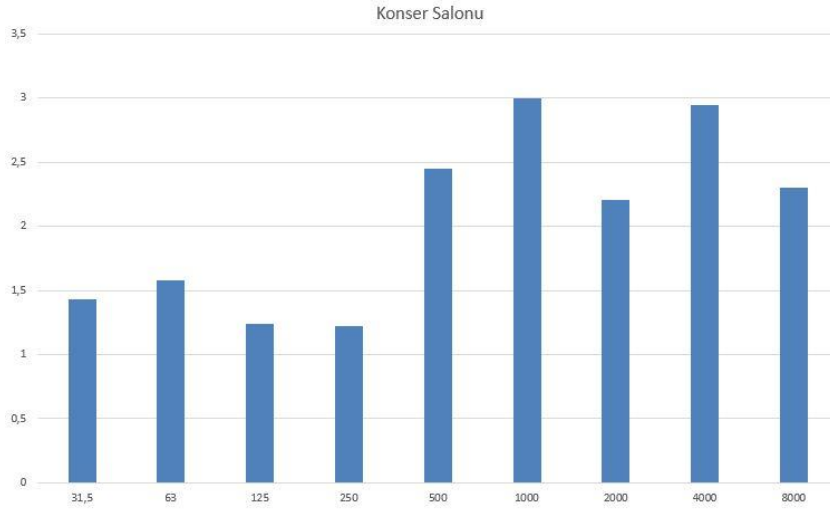


Şekil 7 Konser Salonu Dalga Formu

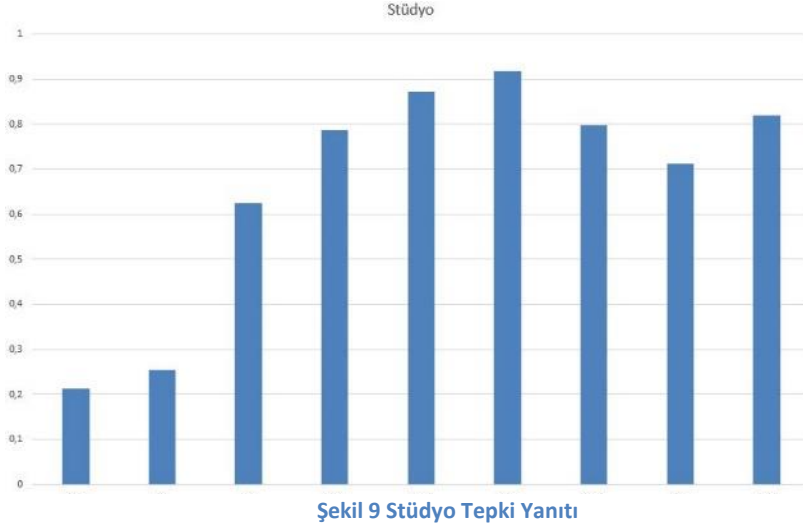
Şekil 6 ve Şekil 7’de görünen dalga formları eserin aynı noktasından alınmıştır. İlk bakışta dalga formlarından da görülebileceği gibi, konser salonunda kayıt alınan sesin, hacim etkisiyle salınımlarının yüksek olması ses geçişlerinin birbiri üzerine binmesine sebep olmuştur. Bu durum notaların net duyulmamasına sebep olabilir. Stüdyoda alınan kayıta dalga formunun görüntüsünden duyumun daha net olacağı sonucunu çıkarmak mümkündür. Aynı şekilde notalar arasında görülen net bir genlik farkı vardır. Bu durum icracının performansı ya da salonun akustik parametreleriyle alakalı olabilir. Bu farkın salonun akustik parametreleriyle alakalı olması durumunda, icracının vurgusal olarak performansını dinleyiciye ve kayda tam olarak aktaramadığı sonucunu çıkarabiliriz. Ancak yansımaların doğru tasarlanması halinde bu yansımalar ses üzerinde olumlu etkiler yaratabilir.

Yansıma Süresi ve Tınsal Farklılıklar

Kaydedilen ses kayıtları üzerinden Dirac aracılığıyla yapılan analizler oktav bantlar üzerinden frekansların yansıma süreleri ve mekanların akustik tepkisini ortaya çıkarmaktadır.



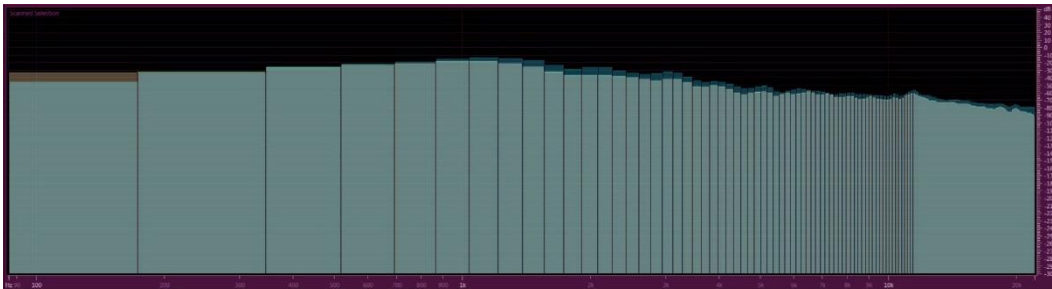
Şekil 8 Konser Salonu Tepki Yanıtı



Şekil 8 ve 9’da da görülebileceği gibi oktav bantlar üzerindeki yansıma süreleri iki mekanda da ciddi farklılıklar göstermektedir. Stüdyo ortamındaki kayıttan alınan değerler yüksek oranda çalgının gerçek tınısal rengine daha yakındır (Çalgının tam tınısını anlayabilmek için anekoik odada kaydının alınması gerekmektedir). Seslerin oktav bantlar üzerindeki salınım değerleri elbette her mekanda farklılık göstermektedir. Örnekte görülen değerler de kayıt alınan mekanların kendine has değerlerini vermektedir, ancak salınım değerlerinin uzaması geniş hacim etkisini göstermektedir. Bu geniş hacim etkisinin bütün konser salonları için geçerli olacağını söylemek yanlış olmaz ve bu ortamda kayda alınan tüm seslere etkiyeceği yadsınamaz bir gerçektir.

Frekans Analizi

Adobe Audition yazılımı aracılığıyla eserin tamamının ortalama frekans analizi yapılmıştır. Egride koyu mavi ile görünen farklılıklar konser salonunun değerlerini, kırmızı ile görünen farklılıklar stüdyonun farklılıklarını ortaya koymaktadır. Şekil 10’da da görülebileceği gibi bazı frekans değerlerinde 10 dB’ye kadar farklılıklar görülmektedir.



Şekil 10 Frekans Analizi

STÜDYO VE KONSER KAYDI SIRASINDA KARŞILAŞILAN FARKLILIKLAR

Bir konser kaydı teknik anlamda stüdyo kaydına göre çok daha büyük zorluklar içermektedir. Kanal kayıt mantığına göre kayda alınan bir çalgı dış etkenlerden yalıtılmalıdır. Bu yalıtım kayıt üzerinde müdahale oranını en üst seviyeye çıkarmaktadır. Bir konser ortamında kayda alınan sesi dış etkenlerden yalıtım imkansızdır. Bu durum her ne kadar kanal kayıt alınsa da, kayıt sırasında ve sonraki aşamalarda mühendise ciddi zorluklar çıkarmaktadır. Aynı şekilde bir konser ortamında oluşabilecek psikolojik ve dış etkenler, icracının ve mühendisin performansını etkileyebilir. İcranın yetersiz performansta olması kaydın kalitesini ciddi oranda etkileyecektir. Ayrıca kaydın, akustik performansı düşük bir salonda yapılması da kaydın kötü tınlamasına sebep olacaktır. Özetlemek gerekirse konser kaydının iyi olabilmesi için aşağıda sağlanan koşulların sağlanması gerekmektedir.

- Konser salonunun kayda etkisine göre doğru ve kaliteli ekipman seçimi
- İcra performansının yeterli olması
- Salonun akustik performansının yeterli olması
- Teknik ekip ve kayıt mühendisinin konser kaydı konusunda tecrübeli olması

Bu bağlamda stüdyo ortamındaki bir kayıt bize şunları kazandırır;

- Ses üzerindeki müdahale imkanı fazladır.
- Editing ve mixing aşamasında artıları vardır.
- “*Correct Tune*” imkanı sağlar.
- Müzisyene ve mühendise hata payı bırakır.
- Sinyal yolu üzerinde kullanılabilecek ekipmanlar daha fazladır.
- “*Flex time*” imkanı sağlar.
- Akustik artıları vardır.

Bir konser kaydının oluşturabileceği olumsuzluklar da şöyle sıralanabilir;

- Ses üzerindeki müdahale imkanı düşüktür.
- Kanallar arasında ses sızıntısı olacağı için editing ve mixing enstrümanlarını kısıtlar.
- “*Correct Tune*” yapılamaz.
- Kayıt mühendisinin ve icracının hata payı yoktur.
- Sinyal yolu üzerinde kullanılabilecek ekipmanlar sınırlıdır.
- “*Flex time*” yapılamaz.
- Performansın icra edildiği salonun akustik artıları olmayabilir.

NEDEN KONSER KAYDI DİNLEMEK İSTERİZ?

Her ne kadar bu sorunun kesin bir cevabını vermek mümkün olmasa da, konser kayıtlarının genel anlamda tınıya etkiyecek kusurları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat tüm bu kusurlarına rağmen stüdyo kayıtlarından ziyade konser kayıtlarını dinlemek isteyen insanların sayısı oldukça fazladır. Bu durum ilk bakışta “*Acaba teknik üstünlük tınıyı daha iyi hale getirmeye yetmez mi?*” sorusunu akla getirirse de, işin içinde bir takım romantik sebepler olabileceğini düşünmekteyiz. Müziğe ve müzisyene yüklenen değer her ne kadar teknik kusurları da olsa, konser kaydını değerli hale getirebilir. Özellikle 2000’li yıllardan sonra teknolojinin de gelişmesiyle ses üzerinde müdahale imkanları çok artmıştır. Bu durum stüdyo kaydının dinleyici açısından samimiyetsiz olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur ve yine bu sebepten gerçek ve önemli olan, müzisyenin performans sırasında yaptığıdır. Başka bir deyişle konser ortamı müzisyenin hesap verme yeridir.

Konser bir ritüeldir ve atmosferik artıları vardır. Konser kaydı dinleyen bir kişinin bu

ritüeli hissetmesi muhtemeldir. Aynı şekilde bu ritüel içerisinde icracı ile iletişim vardır. Bireyin değer yüklediği bir olguyla iletişim içinde olduğu ortamda kendini iyi hissetmesi muhtemeldir ve bu durum da konser kaydını değerli hale getirebilir.

KAYNAKÇA

1. F.Alton Everest (2001). Master Handbook of Acoustics (Edition : 4).
<http://books.google.com.tr/books?id=61pp9iUvNZ8C&q=Master+Handbook+of+Acoustics+F.+Alton+Everest+4th+edition&dq=Master+Handbook+of+Acoustics+F.+Alton+Everest+4th+edition&hl=tr&sa=X&ei=fOFtVNxoHdf3aorHgdgD&ved=0CBwQ6AEwAA>
2. Julio d' Escrivan Rincón (2012). Music Technology.
https://books.google.com.tr/books?id=pBr49Av4KVEC&printsec=frontcover&dq=cambridge+introductions+to+music&hl=tr&sa=X&ei=7eeOVa_UBcOuswG5pbzABg&redir_esc=y#v=onepage&q=cambridge%20introductions%20to%20music&f=false

“FARKLI BİR TINI: “TUVA TÜRKLERİ VE HÖÖMEY GELENEĞİ”

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Lsn.Öğr.

ÖZET

Bu çalışmada Tuva Türkleri’ nin müzikleri araştırılmış ve “höömey” geleneği tınısal farklılık yönünden irdelenmiştir.

Tuvalar, Güney Sibirya’da yaşayan çeşitli kaynaklarda adları *Uryanghaylar*, *Soyotlar*, *Soyonlar* ve *Tannu-Tuvalar* olarak geçen küçük bir Türk kavimidir. Kendilerini *Tıva/Dıva* olarak adlandıran bu topluluk, Çin kaynaklarına göre de *Duo-ba(tuba)* olarak geçen halkın torunlarıdır.

Bugün Rusya Federasyonu’na bağlı özerk Tuva Cumhuriyeti dışında Tuvalara Moğolistan’ın batısı ile kuzeybatısında, Çin’in kuzeybatısındaki Sincan bölgesinde aynı zamanda Kazakistan’ın doğusu Altay bölgesinde rastlanmaktadır. Dil ve edebiyat örnekleri masallar, halk şiirleri, bilmece, şarkı ve ağıtlardan oluşmaktadır. Özellikle bu türlerin her birinde kutsal kabul edilen doğa ve tabiat olayları, ruhlar, destansı ve mistik anlatımlar ile kendilerini bu alanda belli seviyelere ulaştırdıkları görülebilmektedir.

Öyle ki, gerek dini inançları gerekse yaşam biçimlerinin etkisi ile şekillendirdikleri düşünülebilen müzikleri de oldukça ilgi çekicidir. Tuvaların müzikal anlamda -özellikle Amerika başta olmak üzere- pek çok ülke tarafından merak edilerek incelenmesinin sebebi batılılar tarafından “*Throat Singing – Overtone Singing*” denilen en iyi gırtlak şarkısı sanatçılarının Tuva’ya ait ve özgü olmasından kaynaklanmaktadır.

Genel adıyla “*Höömey*” olarak adlandırılan bu gırtlak şarkılarının elbette farklı stil ve tarzlarda icraları mevcuttur. *Höömey* geleneğindeki en temel ve merak edilen özellik ise, son derecede farklı bir tınısal özelliği içinde barındırmasıdır.

Tuva müziğinin bir diğer önemli parçasını da icra edilen enstrümanları oluşturmaktadır. Gerek solo gerekse “*höömey*” eşliğinde kullanılan enstrümanları da *İgil*, *Toşpuluur*, *Bızançı* ve *Khomus* olarak sıralayabiliriz. Dünya üzerinde yavaş yavaş merak uyandırmaya ve layık olduğu değeri görmeye başladığı görülebilen bu mistik müziğin en iyi icracıları arasında ise *Kongarool Ondar*, *Huun-huur-tu*, *Hanggai* gibi isimler yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Türk, Tuva, Tını

“A DIFFERENT TONE: “TUVA TURKS AND THE TRADITION OF XÖÖMEİ”

Ezginur KÜÇÜKDÜRÜM

Anadolu University School of Music and Drama Musicology Department

ABSTRACT

In this study, the music of Tuva Turks is searched and the “xöömei” tradition is probed in terms of tone differences.

Tuva’s, are small Turkic clan who live in the South of Siberia and are named as *Uryanghays*, *Soyots*, *Soyons* and *Tannu-Tuvas* in various sources. This society, calling themselves *Tıva/Dıva* are the descendants of *Duo-ba(Tuba)* clan according to sources of China.

Today, expect the Republic of Tuva, they can be seen in the west and northwest of

Mongolia, and in Xinjiang region, which is in the northwest of China and also in Altai region, which is in the east of Kazakhstan. When we look at their language and literature, we can see folk tales and poetry, riddles, songs and dirges. It is seen that they reach a certain level in literature and language with these types by epically and mystically expressing natural events and spirits.

In fact, their music, thought to be formed by the effect of their both religious belief and life style, is very interesting. The reason why Tuvas music is examined by many countries, especially the U.S.A is that the best ‘*Throat Singing – Overtone Singing*’ (as western people call) singers are from Tuva.

These overtone songs, generally called ‘*Xöömei*’ are surely performed in different styles. The basic and the most intriguing characteristic is that it embodies an extremely different feature of tone.

Another important part of Tuva music is the instruments. We can rank the instruments-used solo or in company with ‘*xöömei*’- as Igil, Doshpuluur, Byzaanchy and Xomus. *Kongorool Onder, Huun-huur-tu, Hanggai* are among the best performers of this mystical music which slowly begins to take interest of the world and see the value that it deserves.

Keywords: Music, Turk, Tuva, Tone

KİMLİK NEDİR?

Türk Dil Kurumunun *Türkçe Sözlük*’ünde kimlik: 1- Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü. 2- Kişinin kim olduğunu tanıtan belge, hüviyet. 3- Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü şeklinde tanımlanmaktadır (TDK 2005:1182).

Kimliğin tarih ve coğrafi mekân ile olan bağı onun sadece bunlarla sınırlı olduğu anlamına gelmemelidir. Çünkü kimliğin şekillenmesinde harici birçok etki vardır ve bunlardan biri bireysel psikoloji ve diğeri ise içinde bulunulan sosyal ortamdır. Kimlik kavramı üzerine psikolojik ve sosyolojik bağlamda yapılan değerlendirmeler, kimliğin hem bireysel hem de milli olarak ele alınmasına da olanak tanımaktadır. Kimliği kendini tasavvur etme, ilişki kurma, tanınma biçimi ve kişiler arası ilişkilerle oluşan bir öz bilinç olarak tanımlarken psikolojik bir sürecin inşasına gönderme yapılabilir. Anlamlar, değer yargıları, inançlar, yaşam biçimi ve etnik aidiyet üzerinden oluşan bilinç olarak tanımlarken de onun yani kimliğin tarihsel ve toplumsal bir inşa olduğuna göndermede bulunulabilir. Bu yüzden bireysel ve kolektif kimliklerin zaman içerisinde oluşan oluşturulan tanımlama olarak ortaya çıktığı ve bunda toplumsal bir varlık olmamızın çok önemli olduğu görülür.

Kültür ve Milli Kimlik İlişkisi

Kültür, tarihsel olarak herhangi bir toplumun, çeşitli sosyal etkileşimler yoluyla nesilden nesile aktardığı maddi ve manevi yaşayış biçimlerinin bir bütünüdür. Aynı zamanda sebebi ve sonucu açısından kişiye ve topluma aidiyetlik duygusu ile özel bir kimlik kazandıran birliktelik hissi, yaşanan çevreyi ve şartları kendi hedefleri doğrultusunda değiştirme arzu ve iradesi veren değer norm ve sosyal kontrol unsurlarının belirlediği bir sistemdir. Diğer ifade ile de bir toplumu karakterize eden o toplumu başka toplumlardan ayıran ortak anlamlarının bütünüdür. Nesilden nesile aktarılır ve o toplumun karakteristik özelliği olarak tanımlanır. Kültür, kendisine has bir sistem halinde, ait olduğu toplumun yaşam biçimini belirler ve ona bir dinamizm kazandırır. Kültürün en önemli özelliği farklı şekillerde öğrenilir olmasıdır. Bu özelliği sayesinde kuşaktan kuşağa aktarılır ve zaman içerisinde ihtiyaçlara göre kendisini yeniler. Bu yenilenme bazen kendi iç dinamikleri ile meydana gelirken bazen de başka

kültürlerden etkileşim yolu ile olur. (MACİT, 2014)

TÜRK KİMLİĞİ

Türk Kimliğinin Unsurları

Kimlik kavramının anlam çerçevesini belirledikten sonra şimdi Türk kimliği üzerinde durabiliriz. Türk kelimesi günümüzde belirli karakteristik özellikler gösteren, aynı dili konuşan, tarihi geçmişlerinde belirli özellikler kazanmış olan insanların ortak ismidir. Bu kavram, hemen her devirde daha altta ayrı isimler ile anılan küçük kitlelerin üzerinde birleştirici büyük bir yapı kazanmıştır. Bu noktada gerek geçmişteki tarihi süreçte gerekse günümüzde sadece Türkiye’de değil dünyanın değişik birçok bölgesinde aynı dili konuşan aynı karakteristik özellikleri gösteren Azeri, Türkmen, Özbek, Kazak, Kırgız, Uygur, Tatar, Saka vb. isimlerin üzerinde genel ve birleştirici bir ad olarak yer almıştır (Baykara 2009:9-10). Bu da “Türk” isminin belirli bir topluluğa mahsus bir ad değil, toplulukların oluşturduğu siyasi bütünlüğü tanımlayıcı bir isim olduğunu ortaya koymaktadır.

Türk Kimliği: Kavramsal Bir Değerlendirme

Türk kimliğinin oluşumu Türk kültürünün gelişimi ile paralellik göstermektedir. Türk kimliğinin ortaya çıkışı ile ilgili tarihsel sürece bakıldığında da bunun çok eski dönemlere kadar götürülebileceği görülmektedir. Bu nedenle de Türk kimliğinin oluşumunu anlamak için ilk olarak Türk adının ortaya çıkışına bakmak gerekir.

Saadettin Gömeç’e göre, Türk adının ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili olarak kesin bir şey söyleyebilmek çok zordur. Ancak belirli belgeler ışığında, Orta Asya Türk tarihinin en önemli vesikalarından sayılan Çin yıllıklarında Hunların bir “Chü-ch’ü” veya “T’u-chüeh” boyundan bahsedilmektedir. Bu ismin eski bir Hun unvanı olması, genellikle yargıçlık görevinde bulunan kişiler tarafından kullanılması ve Türk adına karşılık gelmesi muhtemeldir. Bu isim daha sonra bir kabile ismi olmuş ve büyük bir insan topluluğunu ifade eder hale gelmiştir. Bunun yanı sıra yine Çin kaynaklarında MÖ VII. yüzyıllarda isimleri geçen “Ti” veya “Tikler” ile “T’ie-le” ve “Ting-ling” **etnonimleri** mevcuttur ki, bunları da Türkler ile birleştirenler, Hsiungnu’ların (Hunların) ataları olarak kabul edenler de bulunmaktadır (Gömeç, 2012: 11-12).

Türk kelimesi de ilk olarak miladın VI. yüzyılında ortaya çıkmış bir kelimedir. Çinliler bu yıllarda bu adı “Tü-küe” şeklinde yazdıklarından, kelimenin “törük – türük” den geçerek Türk şeklini almış olduğu kabul edilmektedir. Bu haliyle Çincedeki “Tü-küe” şekli Türk’ün bilinen en eski yazılışdır. Bununla birlikte daha eski tarihlere Latin yazarlarından Plinus’daki “Tyrcae”, Hind destanlarındaki “Turuşka” imlaları da Türk’ü hatırlatmaktadır.

TARİHSEL VE COĞRAFİ YÖNDEN TUVA’LAR

Tuva’lar Güney Sibirya’da yaşayan çeşitli kaynaklarda adları Uryanghaylar, Soyotlar, Soyonlar ve Tannu-Tuvalar olarak geçen küçük bir Türk kavimidir. Kendilerini Tıva/Dıva olarak adlandıran bu topluluk Çin kaynaklarına göre Duo-ba(tuba) olarak geçen halkın torunlarıdır.

Prof. Dr. Ahmet Caferoğlu, “Türk Kavimleri” adlı kitabının Sibirya Türkleri bölümünde Tuvalardan şu şekilde bahsetmektedir: İlmi araştırma ve eserlerde, umumiyetle Soyon yahut Soyot etnonimi terviç edilmişken, bunlar kendilerine, Tuva, Tuba, Tıva kavim adını vermeyi daha yerinde bulmuşlardır. Son Sovyet Rusya iç idare taksimatında yerleri Muhtar Tuba eyaleti haline getirilince, ister istemez Soyon yerine Tuba yahut Tuva kavim adı

da kullanılmaya başlamıştır. Altay Türkleri grubuna dahil Kara-Orman Tatarları da aynı adı taşımaktadırlar. Fakat soy bakımından birbirinden farklıdırlar. Taşındıkları son kabile adını Çin tarihlerinde geçen (To-pa) adıyla müşterek sayanlar da vardır. Bu yüzden menşeleri hakkında çeşitli fikirler ileri sürülmüştür. Samoyet ve Yenisey-Ostyak'ları karmasından türedikleri fikri yaygındır.

Tuvaların etnik oluşumunda, Türk olduğu kadar Samoyed, Kett ve Moğol unsurlarının katkısı vardır (Golden 2006:496).

Türklerin Güney Sibirya' ya ilk gelişleri Moğol hükümdarı Timuçin zamanında yani 12. Yüzyılın ikinci yarısındadır (Menges 1963:75).

Etnik köken itibariyle Güney Samoyedlerden oldukları tahmin edilen Tuvaların kesin olarak Türkleşmeleri ise 19. Yüzyılın ortalarına rastlamaktadır (Menges 1959 b:91, 1963:79)

Menges'e göre bugünkü Tuvalar, Çin' de 581-618 yılları arasında hüküm süren Sue hanedanı zamanında Kırgızların doğusunda, Baykal gölünün güneyinde ve Uygurların kuzeyinde yaşamış olan ve Çin kaynaklarında Du-bo(tuba) olarak geçen halkın torunlarıdır (Menges 1959 b:90).

Çin tarihi konusunda uzman olan W. Eberhard, Tova(toba) Devletini kuran 119 topluluğun Türk soyundan gelenler olduğunu belirtir.

Günümüzde Tuva(Tıva), Tofa(Karagas), Tuba(Altay Türklerinin bir kolu) şekilleriyle karşılaştığımız adlar hep aynı kökene dayanmaktadır. Ünlü Türk bilimci N.F Katanov da aynı soydan geldiklerini eserlerinde belirtmektedir.

Prof. Dr. Orhan Gedikli, "Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi"'nin 2013 Aralık sayısında Tuva' ya yapmış olduğu gezisinin bir kısmında şunlardan bahseder: Orta Asya' nın en eski yerli halklarından biri olan Tuva Türkleri' nin kökeni M.Ö. VIII. Asra kadar dayanmaktadır. Yani bu bölge Türkistan' ın kalbi sayılabilir. Tarihi süreçte Hun, Gök-türk, Kırgız, Moğol, Mançu, Çin ve Rus hâkimiyetinde yaşayan Tuva Türkleri 1911 yılında isyan ederek bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir.

Tuva Cumhuriyeti dışında Tuvalar' a Moğolistan' ın batısı ile kuzeybatısında ve Çin' in kuzeybatısındaki Şincan(Xinjiang) bölgesinde rastlanmaktadır (Menges 1959 b: 91-92).

Yüzyıllar boyunca Türklerin yerleşim gösterdikleri ve ana vatanları olarak kabul edilen Orta Asya'nın eksenini iki nehir oluşturmaktadır; Orhun ve Yenisey Nehirleri. Moğolistan'daki Orhun vadisinin kuzeyinde bulunan Yenisey Nehri pek çok Türk ve Moğol devletine ev sahipliği yapmış önemli bir yerleşim bölgesidir. Dünya' nın en büyük 5. Nehri olarak kabul görmüş bu nehir Orta Asya'dan Kuzey denizine dökülür ve 6000 kilometrelik yolculuğu Kuzey Kutbuna doğru sona erer. Bu nehrin kıyılarında kurulmuş şehir Kızıl, Tuva Özerk Cumhuriyeti' nin başkentidir. Güney Sibirya'daki Sayan Dağları ve bozkırlarla çevrili bu alan Orta Asya'nın önemli halklarından Tuvalıların yurdudur. Aynı zamanda batıda Ural Dağları, doğuda Pasifik Okyanusu'nun tam ortasında kalan yer başkent Kızıl, Orta Asya'nın coğrafi merkezi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca başkent Kızıl' ın 70 kilometrelik kuzeyindeki Turan Yaylası çok önemli bir arkeolojik alandır.

Tuva; Altay, Hakasya ve Buryatya ile komşudur. Güney Sibirya'nın merkezi olan bu coğrafya Rusya Federasyonuna bağlı özerk yönetimler olan topraklardır. 1921-1944 yılları arasında Tuva Halk Cumhuriyeti adıyla bağımsız bir devlet olan Tuva 1944'te yapılan kurultay sonucu SSCB'ye katılmıştır. 11 Ekim 1944-10 Ekim 1961 yılları arasında Tuva Özerk Bölgesi olarak değişen adları daha sonra Tuva Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti olarak 1990'lara değin sürmüş ve ÖSSC içinde yaşamışlardır. Birliğin dağılmasının ardından 1992 yılında Tuva Özerk Cumhuriyeti adıyla son halini almıştır.

Tuva Özerk Cumhuriyeti'nde nüfusun yüzde 85'ini "Tuva Türkleri" oluşturmaktadır. Yüz ölçümü Türkiye'nin 5'de 1'i büyüklüğünde olan Tuva'nın nüfusu 300.000 civarındadır. Başka halklarla çok az karışan Tuvalar bu yüzden homojen bir topluluk olarak kalmayı başarmışlardır.

YAŞAM TARZLARI

Tarih boyunca farklı devlet ve kültürlerin boyunduruğu altında yaşam göstermeye çalışan Tuva'lılar tüm şartlara rağmen kendi kültürlerini, gelenek ve göreneklerini korumayı ve devam ettirmeyi başarmış ender Türk Kavimlerinden diyebiliriz. Ugradıkları etnik ve politik sorunlar sebebiyle göçebe ve yarı göçebe yaşantılarının kazandırdıklarını; yerini alan yerleşik yaşamla birlikte sürdürmüşlerdir. Bugün bulundukları bölgelerin zor coğrafi yapısı ve ağır iklim şartları sebebi ile de avcılık, hayvancılık ile geçimlerini sağlamaktadırlar. Ülkenin çoğunluğu dağlar, ormanlar ve bozkırlardan oluşur. Kışları sert ve karasal iklim geçirmesi sebebi ile halk çobanlık, avcılık, balıkçılık ve tarım ile ilgilenirken yaz aylarında yurt adını verdikleri çadırlarda yaylacılık yapılıır. Ren geyiği ve saf kan Tuva atı yetiştiriciliği geçmişten günümüze kadar bozulmadan devam eden geleneklerindendir. Şifalı kaplıcalara sahip bu toprakların önemli zenginliklerinden bir diğeri ise kömür, demir ve altın madenleridir.

"Tuvalılar için gerçek zenginlik ise insana sonsuzluk hissi veren bozkırlarda ve Yenisey nehri kıyılarında özgürce at koşturmaktır" (Yeşiltepe 2013)

Tarih boyunca süregelen bu yaşam tarzlarının bir etkeni olarak da dini inançları Şamanizm ve Budizm üzerinde şekillenmiştir. İki farklı inanç sisteminin sorunsuz, uyum ve birliktelikle birbiri içinde şekillendiği Tuva' da Şaman geleneği devam ettirilmektedir. Her ne kadar nüfusun büyük çoğunluğu Tibet Budizm'i ne mensup olsa da Tuvalılar atalarının inancı Şamanizm'e büyük saygı duymaktadırlar. Özellikle Güney Sibiry Şamanizm'in ilk çağlardan itibaren en güçlü ve yaygın olduğu coğrafyadır. Yaşam gösterdikleri coğrafi bölgelerin yaşam tarzlarını ve inanç sistemlerini epey etkilediğini belirtebiliriz. Bu inanç sistemine göre tabiatta bulunan tüm canlıların, yeryüzü ve gökyüzünün, dağların, denizlerin birer ruhu ve "iye"leri yani sahibi vardır. İnsanlar bu ruhlara saygı göstermeli, sevmeli, doğayla iç içe, uyum ve birlik içinde yaşamalıdır. Şamanlar rahiplerine "kam" adını vermektedir. Yaptıkları ayin ve törenlerle ruhları çağırır onları süt ile beslerler hatta Şamanlar doğadaki cansız varlıkların da ruhları olduğunu savunurlar. Şamanizm; Orta Asya, Sibiry ve Kuzey Amerika' da yerel topluluklar arasında oldukça yaygın bir inançtır fakat her coğrafyada farklı ritüeller ile uygulanmaktadır.

"Şamanlık kimi araştırmacılara göre bir din değildir. Pek çok dinin tarif ettiği türden bir tanrı kavramı, kitap biçiminde bir öğretisi yoktur. Yine bu bakış açısına göre bir inanç da değildir. Şaman için buna inanıyor ya da inanmıyor demek doğru bir ifade olmaz ama belki şu yerinde bir tabir; şaman inanmaz, deneyim yaşar" (Yeşiltepe 2013)

Tuva Özerk Cumhuriyeti'nde Şamanizm ve Budizm'in yanı sıra çok az sayıda Tuva Türkü Hristiyanlık ve Müslümanlığı kabul etmektedir. Yine de Türkiye ve diğer Müslüman Devletler sebebi ile bu sayı değişim göstermektedir.

Tuva' da resmi birincil dil olarak Tuvaca kullanılmaktadır. Bu dil yapı bakımından eski Türkçeyle benzerlikler göstermekte ve Türkçenin Sibiry koluna dahil olmaktadır. Kiril asıllı alfabe kullanılmaktadır. Her ne kadar eğitim Rus dilinde yapılıyor olsa da Tuva Türkçesi konuşanların sayısı oldukça yüksektir. Dil ve edebiyat örnekleri masallar, halk şiirleri, bilmece, şarkı ve ağıtlardan oluşmaktadır. Özellikle bu türlerin her birinde kutsal kabul edilen doğa ve tabiat olayları, ruhlar, destansı, mistik anlatımlar ile kendilerini bu alanda belli seviyelere ulaştırdıkları görülebilmektedir.

TUVA ENSTRUMANLARI



Byzanchy: Görüntüsü adeta bir kemençeyi andıran, bacaklar üzerinde icrası gerçekleştirilen dört telli yaylı bir enstrümandır.



Chadagan: Görünüm itibari ile kanuna benzetilebilecek bu enstrüman, rezonatör üzerine gerilmiş tellerin verilmek istenen duyum ve stillere göre parmaklar ile çekilmesi ya da vurulması ile çalınmaktadır.



Doshpuluur: Kucak ve göğüs hizasında tutularak, tellerin parmaklarla çekilerek çalındığı üç telli bir enstrümandır.



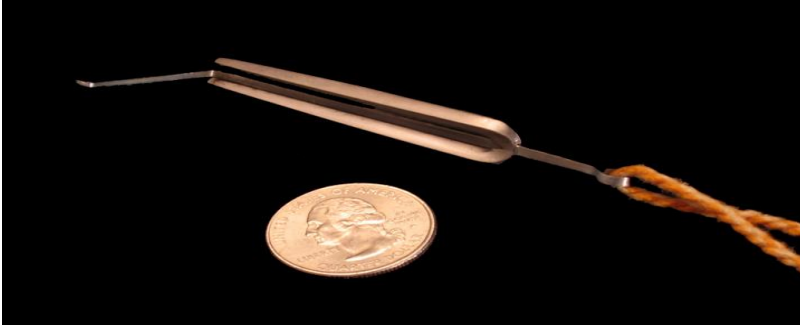
İgil: Bacaklar ve kucak üzerinde icra edilen bu enstrüman Byzanchy ile benzerlik göstermek ancak sadece iki tele sahip olmaktadır.



Limbi: Yan flüt formunda bir üflemeli çalgıdır.



Murgu: Çalış ve tutuş stili itibariyle ney formunda bir üflemeli çalgıdır.



Xomus: Farklı etnik grup ve tarzlarda “ağız harpı”, “kopus” gibi isimler ile anılan bu enstrüman ağız içine yerleştirilip, titreştirilmesi ile çalınmaktadır.

HÖÖMEY “GIRTLAKSI ŞARKI”

Gırtlaksı şarkı diye isimlendirebileceğimiz “höömey” kimi kişilere göre garip ve hatta doğal görünmeyen yapısı ile sıra dışı bir geleneği temsil etmektedir. Bir kişinin aynı anda 2 ve hatta bazen 3 sesle şarkı söylüyor olması çok büyüleyici ve dokunaklı bir müzikal etkiyi oluşturur. Derin ve uzun süreli bas sesin arkasında saydam diyebileceğimiz bir melodik yapı ortaya çıkar.

Genellikle gerilme ve derinden tınlayan pes sese bağlı doğal 2. Sesin kombinasyonuyla şekillenir.

Tuva geleneğinde bir şarkıcı en az 5 gırtlaksı şarkı söyleme şeklini bilir. Gırtlaktan söylemenin ulusal formlarında (Moğol, Tuva, Altay, Başkır) sesin çıkarılmasında da belirgin farklılıklar vardır.

Gırtlaktan söyleme Moğol ya da Türk dillerini konuşan hakların tümü tarafından bilinir.

Gırtlaktan söylemenin Moğolistan steplerinde ve Sayan dağlarından Ural dağlarına kadar yayılması, eski Moğolların etkisiyle ilişkili olduğu çok olasıdır.

Moğol unsurlar Ural dağlarındaki Başkırları önemli ölçüde etkilemiştir. Uzmanların görüşüne göre Tuvalar aslen Sami dil grubuna aittir.

Gırtlaktan şarkı söyleme stiline kökenine ilişkin ikinci olası neden ise, bu geleneğin çoban ortamında yayılmış olmasıdır. Gırtlaktan söyleme otlak arazide sığır yetiştiriciliği ile nitelenen alanlara özgüdür.

Günümüzde gırtlaktan söylemenin bir estetik fonksiyonu vardır. Bu, ruhsal durumların, koşulların ya da duyguların belirli müzik araçlarıyla ifade edilmesiyle ilgilidir.

Tuvalı tanınmış sanatçı Oorzhak Khunashtaar-ool’ kendi yaşamından bir kesiti şöyle hikaye etmektedir:

Khunashtaar-ool ordudayken birliği Moskova yakınlarında bir yere konuşlanmıştır. Bu birlikte farklı uluslardan insanlar bulunmaktadır. Bundan dolayı da kendisi gırtlaktan şarkı söyleme yeteneğini göstermeye utanmaktadır.

Akşamları herkese belirli bir süre boş zaman izni verildiğinde O, nehir kıyısına

gidermiş ve orada tek başına o güzel stiliyle gırtlaktan şarkı söylemiş ya da askerler zırhlı araçlarla başka yerlere nakledilirken sürücü kabininin önüne oturur ve yol boyunca şarkı söylemiş.

İlk başlarda bu tuhaf seslerin nereden geldiğini kimse anlamamış. Ancak askerler sonradan bu sese alışmışlar ve bunun zırhlı araç motorunun yapısındaki bir özellikten kaynaklandığını düşünmüşler.

Kimi araştırmacılar gırtlaktan şarkı söyleme geleneğinin, avcılarının vahşi hayvanları tuzağa düşürmek için kullandıkları hilelerden biri olarak kabul etmektedirler.

Yine de yüzyıllardır Onlar, masalsı destanlarında bu müthiş geleneği kullanmaktadırlar.

Ozanlar bu sanatı sanki cennetten bir hediye gibi görmektedirler. (Shchurov 1993)

HÖÖMEY

Aslında “höömey” gırtlaktan iki parçalı şarkı söylemedir. Diğer bir anlatımla bir türden sürekli bas kavramıdır.

İki yaylı Türk-Moğol çalgılarının gırtlak yolu ile seslendirilmesine karşılık gelir.

Gırtlaktan söyleme, ağız boşluğunun ve kafanın rezonatör olarak kullanılmasından başka bir şey değildir. (Shchurov 1993)

GIRTLAKTAN SÖYLEMEDEKİ SES OLUŞUMU

Boğazdan iki parçalı şarkı söyleme geleneğini araştırmak için Novasibirsk’den Rus bilim adamları B.Chernov ve W.Moslov 1970lerin sonlarında larengogların kullandığı laringoskoplardan faydalanarak çekim yaptılar. Bunun sonucunda iki parçalı söyleme esnasında verilen nefesle oluşan havanın akış yolunda gırtlakta özel bir daralma oluştuğunu tespit ettiler.

Sonuç olarak iki farklı ses çizgisi aynı anda oluşturulur. Biri orijinal, ses tellerinin kapatılması sonucu oluşan sürekli alçak ses (yani pes ses) ve diğeri berrak yüksek ton. Sonuç olarak böyle bir yüksek ve hafif melodi yüksek ikinci sesi izleyen baş rezonatör(baş tarafından şekillendirilen rezonatör) tarafından yakalanır ve yükseltilir.

Bu tarz bir üst düzey melodinin pentotoniklere dayanan Türk Moğol melodi konseptinin yapılarının özelliklerine de bağlıdır.

Her ne kadar farklı da olsa, Fransız araştırmacı Tran Quang Hai daha sonraki bir tarihte de boğazdan iki parçalı solo şarkı söylemenin doğası ile ilgili benzer sonuçlara ulaşmıştır.

Tuvaca höömey kelimesi Moğol kökenli khoomey’den gelir ve anlamı “gırtlak”tır. Tuvalıların inancına göre ilk müzikler doğada suyun sesinden, rüzgârın hışırtısından, tabiattaki canlıların seslerinden doğmuştur. Tabiattaki her varlığın bir iyesi vardır ve bu iyelerin ruhları kendilerince tınılar, sesler çıkarırlar. İşte bütün bunlar müziğin çıkış noktalarıdır.

Tuva’da günümüzde de yaygın olarak yaşayan kamlık (şaman) inancına göre göklerde ve yerde var olan her nesnenin ruhu vardır. Kam bu ruhlarla irtibata geçme yeteneği olan kimsedir.

Dolayısıyla kam her canlının, her nesnenin çıkardığı sesi taklit eder. Çoğu tabiatın içinde çobanlık yapan Tuva insanı da içinde bulunduğu, sesini içtiği doğa içindeki canlı ve nesnelerin bu seslerini taklit etme yeteneği geliştirir. İşte bahsettiğimiz höömey müziğinin kökleri Tuva insanının çevresiyle kurduğu bu ilişkiyle bağlantılıdır. (Shchurov 1993)

Höömeyin pek çok türü vardır. Kargıraa, sıgıt, borbannadır, ezengileer en yaygın türlerdir.

Kargıraa: Taklidi bir kelimedir ve boğazdan hırıltılı ses çıkarmak anlamına gelir. Dağ ve bozkır kargıraaları olmak üzere iki temel türü vardır. Boğazdan şarkı söyleme geleneğinin en yaygın türüdür. Gırtlakta ses perdeleri rahat kullanılır. Dağ kargıraası perdesinde stilleri düşüktür ve çoğu zaman burun etkileri içerir, bu bazen homurdanma sesi gibi gelir. Bozkır kargıraasında genellikle boğaz daha gergindir ve daha yüksek bir eğimde söylenir.

Sıgıt: Kelime anlamı “ıslık” demektir. Güçlü, delici, fülütünküne benzer bir ses çıkar.

Borbañnadır: hareket ettirmek, oynatmak, yuvarlamak, koşturmak. Kuşların cıvıldaşması, derenin şırıldaması gibi. Sesler alçalıp yükselerek bir harmoni oluşturur.

Ezengileer: Üzengiye bindirmek. Atın yürüyüş şekillerinin yükselip alçalarak taklit edildiği höömey türüdür.

SONUÇ

Aslında sizlere tanıtmak istediğim olgu, günümüzde yok olmak üzere olan bir kültürün melodilerinin tekrar hafızalarda canlanmasından başka bir şey değildir.

21.yy. da son derecede farklı tını arayışları olsa da, kimi geleneklerin yüzyıllar boyunca farklı tını biçimlerini kullandıklarına dikkat çekmek istedim.

Pentatonik primitif yapının, geleneksel yapıdaki tını değişikliğinden sonra ortaya çıkan malzemeyi sunmak istedim.

KAYNAKÇA

ARIKOĞLU, Ekrem: ‘*Kültürel Miras Olarak Tuva Müziği*’, http://www.academia.edu/8306593/Tuva_M%C3%BCzi%C4%9Fi

AYDEMİR, İbrahim Ahmet: ‘*Altay Tuvaları – Altaylarda Unutulmuş Bir Türk Halkı*’ Bilig sayı 48: 1-12, Kış/2009, <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/kcfinder/upload/files/bilig-48-kis-2009.pdf>

CAĞFEROĞLU, Ahmet: ‘*Türk Kavimleri*’, Enderun Yayınları: 23, İstanbul, 1988

GEDİKLİ, Orhan, ‘*Tuva Özerk Türk Cumhuriyeti*’, Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi, Aralık 2013, <http://blog.orhangedikli.net/tuva.pdf>

GOLDEN, Peter B. , ‘*Türk Halkları Tarihine Giriş*’, Çev. Osman Karatay, Çorum: Karadeniz Araştırmaları Merkezi (KaraM), 2006

MACİT, M. Hanifi: ‘*Türk Kimliği ve Müzik*’, Türk Müzik Tarihine Giriş 1, Ünite 2, Anadolu Üniversitesi Yayınları 3099, Eskişehir 2014

MENGES, K. Heinrich (1959a). “*Das Sojonische und Karagassische*”. J. Deny (Haz.) *PhTF I*. 640-670.

-(1959b). “*Die türkischen Sprachen Süd-Sibiriens III, Tuba (Sojon und Karagas) I*”. Central Asiatic Journal (CAJ) 4. 90-118.

-(1963). “*Die sibirischen Türkssprachen*”, Handbuch der Orientalistik 5,1(Turkologie),

72-137.

ÖLMEZ, Mehmet, ‘‘Tuvalar ve Tuvaca’’ Çağdaş Türk Dili, Sayı 95, Ocak 1996: 10-17, Türk Halkları ve Dilleri: (6)

http://turkoloji.cu.edu.tr/CAGDAS%20TURK%20LEHCELERI/mehmet_olmez_tuvalar.pdf

LEVİN C. Theodore – EDGERTON E. Michael, ‘‘The Throat Singers of Tuva’’, Scientific America 1999, <http://www.uvm.edu/~outreach/ThroatSingingArticle.pdf>

<http://www.alashensemble.com/Turkish/demos.htm>

http://www.alashensemble.com/Turkish/demos_instruments.htm

**“KEMAN İLE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ VE KLASİK BATI MÜZİĞİ İCRASINDA
ORTAYA ÇIKAN TİNİSAL FARKLILIKLAR ÜZERİNE BİR KARŞILAŞTIRMA”**

Yrd.Doç.Dr. Faruk YILDIRIM

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

faruk.yildirim@hotmail.com

ÖZET

Keman, batı müziğinde oldukça köklü bir geçmişe sahip bir enstrümandır. Yaylı çalgıların tarihsel süreç içerisindeki gelişimi dikkate alındığında, kemanın da geçmiş derinliği ortaya çıkmaktadır. Günümüzde keman, batı müziği icrasının yanı sıra, pek çok etnik müziğin icrasında da yaygın olarak kullanılan bir enstrüman halini almıştır. Kemanın Türk müziğinde kullanılmaya başlanması, 18. yüzyılda ortaya çıkan batılılaşma hareketleri dönemlerine rastlar. Pek çok alanda kendini gösteren batılılaşma rüzgarı, sosyal ve kültürel anlamda da etkisini derin biçimde hissettirmiştir. Osmanlı'nın askeri müzik sınıfı olan “mehter”in kapatılarak yerine Guisepppe Donizetti tarafından yeni bir askeri bando kurulması, saraylarda batı müziği konserleri verilmesi, saraya ve pek çok eve Avrupa'dan piyanoların getirilmesi, bahsi geçen batılılaşma hareketlerinin sosyal ve kültürel etkilerini gösteren önemli örneklerdir. Bahsi geçen dönemde Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid isimli iki Türk müziği topluluğu kurulmuş, Fasl-ı Atik'te geleneksel sazlar, Fasl-ı Cedid'de ise batı müziği enstrümanlarının da kullanıldığı bir toplu icra da ortaya çıkmıştır. Böylelikle kemanın geleneksel Türk müziği macerası da tarihte yerini alır. Bu araştırmada günümüzde, geleneksel Türk müziği icrasında kendisine vazgeçilmez bir yer edinmiş olan kemanın geleneksel Türk müziği ve batı müziği icrasındaki tını farklılıkları irdelenmiştir. Uzman görüşleri doğrultusunda belirlenmiş olan bazı keman icraları analiz edilerek ortaya çıkan farklılıklar tespit edilmiş, bu farklılıklar kemanla geleneksel Türk müziği ile batı müziği icrası çerçevesinde değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler : Keman, Geleneksel Türk Müziği, Tını.

**“A COMPARISON WITH TRADITIONAL TURKISH MUSIC AND CLASSICAL MUSIC
WITH PLAYING VIOLIN AND EMERGING SOUND DIFFERENCES”**

Yrd.Doç.Dr. Faruk YILDIRIM

Erciyes University, Fine Art Faculty, Music Department

faruk.yildirim@hotmail.com

ABSTRACT

Violin has an enstrument of quite a long history in classical music. Considering the development in the historical process of stringed instruments, the violin is emerging in the depth of history. Today, violin, as well as the execution of classical music, has taken the form of an instrument widely used in the execution of many ethnic music. To be introduced in the Turkish music Violin, coincides with the 18th-century movement that emerged in the period of Westernization. In many areas the wind itself westernization has to feel the impact in terms of social and cultural deeply. Establish a new military band by Giuseppe Donizetti instead of Ottoman military music class, the closing in, "Mehter", giving classical music concerts in the Ottoman palace, bringing piano from Europe in many home and the Ottoman palace, mentioned are examples of important social and cultural effects of the westernization movement. In the period, established two important traditional Turkish music groups, “Fasl-ı Atik” and “Fasl-ı

Cedid”. There are traditional Turkish music instruments in Fasl-ı Atik. In Fasl-ı Cedid, also using classical west instruments. Thus, the violin in the traditional Turkish music adventure takes its place in history. In this research, today, traditional Turkish music performed in his violin, which has the traditional Turkish music and western music play an indispensable role in the execution of timbre differences were examined. Expert opinion that determined in accordance with some violin performances were determined by analyzing the differences arising. These differences were evaluated in the framework of western music performed with traditional Turkish music with violin and interpreted.

Keywords : Violin, Traditional Turkish Music, Sound.

GİRİŞ

Keman, yaylı ailesine ait bir enstrümandır. Kemanın kökeni, eski İtalyan “viola”larına dayanır. Kemanı bugünkü şekline sokanlar, 16. Yüzyılda Cremona’lı keman yapımcılarıdır. (Arseven, 1975, s.3)

Bütün enstrümanların tarihsel süreci incelendiğinde, her enstrümanın zamanla pek çok değişikliğe uğradığı anlaşılr. Bu teknik düzenlemelerin pek çoğu, enstrümandan daha geniş ses alanı elde edebilmek, daha güçlü ses elde edebilmek ve enstrümanda icra açısından daha rahat duruş-tutuş sağlayabilecek bir durumu sağlayabilmek adına yapılmıştır. 19.yüzyıla kadar keman yapımı konusunda meşhur olan İtalyanlar, bu ünlerini Fransız ustalara kaptırmışlardır. Bu dönemde kemanda, gerek tellerini daha çok gerebilmek, gerek ses alanını genişletmek üzere sapın daha çok arkaya eğilmesi, tuşenin ve kuyruğun abanozdan yapılması, köşeler, bas balkonu ve can direğinin boyutunun büyütülmesi gibi pek çok teknik değişiklikler gerçekleştirilmiştir (<http://www.muzikfakultesi.com>). Kemanda 4 tel mevcut olup, bu teller, küçük oktavın sol sesi, 1. oktavın re sesi, 1. oktavın la sesi ve 2. oktavın mi seslerine akort edilmektedir.

1. GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE KEMAN KULLANIMI

Fonton’a göre Geleneksel Türk müziğinde 18. Yüzyıla kadar rebab yaygın bir şekilde kullanılmaktaydı; ancak her ne olduysa, bu yüzyılın ikinci yarısında rebab sazının yerini sine kemana ve batı keman almaya başladı (Fonton, 1993, s.89). Zaten genel olarak baktığımızda, Osmanlı’larda politik, ekonomik ve siyasi nedenlerden dolayı yüzünü bu dönemden sonra batıya döndüğü, Kanuni’nin pek çok seferi batıya düzenlediği gibi tarihsel gerçeklerden hareketle, ülkenin batı müziği ile doğrudan ya da dolaylı olarak bir ilişki içerisine girmesi kaçınılmaz bir durum olarak görünmektedir.

Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u aldığıında kiliselere müdahale etmemesi sonucunda koro ve org müziğinin devam etmesi, yine 16. yüzyılda Kanuni’ye Fransa Kral’ı I. Francois’in bir müzik grubu yollaması, batılılaşma hareketleri dönemlerinde saraylara Avrupa’dan ünlü müzisyenlerin konser vermek üzere davet edilmesi, saraylara dönemin sultanlarının piyanolar getirtmesi gibi faaliyetler, giderek ülke üzerindeki etkisini artıracak olan bu müziksel ilişkiyi ortaya koyan güzel örneklerdir. Özellikle 18. yüzyılda padişahların pek çoğu batı müziği dinlemeye, hatta piyano dersleri almaya başlamışlardır. (Can, 2002, s.2)

II. Abdülhamit döneminde kurulan fasıl heyetleri “Fasl-ı Atik” ve “Fasl-ı Cedid” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Fasl-ı Atik, Türk müziği sazları kullanılan ve klasik fasıl tarzında icralar yapan topluluktur. Fasl-ı Cedid’de ise yalnızca Türk müziği sazları kullanılmamış, keman, viyolonsel gibi çeşitli batı müziği sazlarına da yer verilmiştir.(Özalp, c.1, s.231) Bütün bu tarihsel gelişmelerin ardından kemanın Geleneksel Türk müziğindeki kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Geleneksel Türk müziği tarihinde I. Mahmud dönemindeki saray

müzisyenlerinden Ama Yorgi'yi (Corci) Tanbur da çalan Kemani İzak izlemiştir. III. Selim döneminde ise sarayda Romanyalı Miron görev yapmıştır (Uzunçarşılı, 1997, s.104-106). Daha sonraki süreçte Kemani Tatyos, Kemani Sebu, Şakir Ağa, Kemani Rıza Efendi, Haydar Tatlıyay, Reşat Aysu gibi pek çok Geleneksel Türk müziği keman icracısı ve aynı zamanda bestecisi tarihte yerini almıştır.

2. KEMANDA BATI MÜZİĞİ İLE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ İCRASI ARASINDAKİ TEKNİK VE TINI FARKLILIKLARI

Keman ile Geleneksel Türk müziği icrası, yüzyıllardır Türk müziğinde kullanılmakla birlikte, icra esnasında kullanılan süsleme tekniklerinin günümüzde hala yazılı olarak ifade edilemeyişi önemli bir sorundur. Tabii ki bu noktada Türk müziği eğitim sisteminin temeli olan “meşk” sistemini göz ardı etmemek gerekir, ancak nota ile yapılan günümüz müzik eğitimi koşulları düşünüldüğünde, nota yazısından yararlanmanın da hiçbir zarar getirmeyeceği de açıktır. Geleneksel Türk müziği icrasında, hangi enstrümanla yapılırsa yapılsın, belli süsleme teknikleri yerleşmiş durumdadır. Türk müziği eser notalarında yazılı olmayan, ancak Türk müziği tabiriyle bolca eser geçmeden ve nazari olarak Türk müziğini tanımadan anlaşılamayacak bu süslemeler, Geleneksel Türk müziği icrasını müzik türlerinin pek çoğundan ayıran, “şahsına münhasır” bir konuma taşımıştır. Başka bir deyişle müzikte bir “tını” farkı ortaya çıkmıştır.

Batı müziğinde bütün enstrümanlara yönelik olarak oluşmuş ve yüzyıllardır kullanılagelen mordan, trıl, grupetto, tremolo, glissando, vibrato, çarpma gibi belli süsleme teknikleri mevcuttur. Bu süslemelerin hemen hepsi, Geleneksel Türk müziği icrasında da melodiyi süsleme aracı olarak kullanılır. Ancak zaman içerisinde, Geleneksel Türk müziğinin melodik karakteristiğinin bir getirisi sonucu, bahsi geçen süsleme tekniklerinin batı müziğine göre biraz farklı uygulandığı da anlaşılmaktadır. Araştırmanın asıl konusu olan iki müzik türünün kemanla icrasında ortaya çıkan tınısal farklılıkların en büyük sebebi, büyük ölçüde bu süslemelerin kullanım farklılığından kaynaklanmaktadır. Şunun altını önemle çizmeliyiz ki, bu araştırmada uygulamak istenen şey iki müzik türünü birbiriyle kıyaslamak değil, aynı enstrümanla yapılan iki farklı müzik türünün iki farklı icrası sonucunda ortaya çıkan tınısal farklılıkları ortaya koymaktır. Bu farklılıkları daha net anlayabilmek için iki müzik türünden belirlediğimiz keman icralarını analiz etmek yerinde olacaktır.

2.1. Vibrasyon Tekniği

Vibrasyon kelime manası olarak “titretme, titreşim demektir. Müzikte vibrasyon ise sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniğidir (Say, 2002:562). Klasik batı müziği eserlerinde uygulanan vibrato tekniği incelendiğinde, yapılan vibrasyonun oldukça seri ve klavye üzerinde dar bir alanda olduğu anlaşılır. Geleneksel Türk müziği icrasında ise vibrasyon çok daha yavaş ve daha geniş bir alanda yapılmaktadır. Bu durum, iki müzik türündeki keman icrasında önemli bir “sound” farklılığı ortaya çıkarmaktadır.

2.2. Glissando Tekniği

Batı müziği icrasında glissando (kaydırma) tekniği uygulaması nota üzerinde gösterilmektedir; dolayısıyla nerede ve ne zaman yapılması gerektiği bellidir. Geleneksel Türk müziği icrasında glissando uygulaması, özellikle klasik kemençe, yaylı tanbur, keman, viyolonsel gibi yaylı enstrümanlarda sıkça kullanılan bir tekniktir. Öyle ki, bu uygulama, çalınan her eserde rahatlıkla gözlemleyebileceğimiz bir tekniktir. Kaydırma yapılacak sesin bir üst ses veya bir alt ses olması gerekmez, istenilen her sese yapılabilir. Dolayısıyla Geleneksel Türk müziği icrasında glissando tekniği, müziğin karakteristik bir özelliği halini almıştır.

Glissando tekniğinin, Hint müziği ve Japon müziğinde de özellikle yaylı çalgılarda sıkça kullanıldığını belirtmek gerekir.

2.3. Çarpma Tekniği

Geleneksel Türk müziği icralarında yine nota üzerinde gösterilmeksizin çalınan bir süslemedir. Yine glissando tekniğinde olduğu gibi bu uygulama da Geleneksel Türk müziği icrası yapan müzisyenlerin melodik duruma göre ya da önceden ustadan dinleyerek uyguladığı bir tekniktir. Genellikle inici melodilerde kullanılır. Sözgelimi do-si-la-sol gibi inici bir melodi, icrada do-re-si-do-la-si-sol şeklinde çalınır. Yani burada yapılan, inici bir melodide her bir sesin önce kendisini çalıp sonra bir üst sesine çarpma yaparak inilmesidir. Bu süsleme tekniği batı müziğinde appogiature tekniğini andırmaktadır ancak appogiature tekniğinde süsleme yapılacak sestten hemen önce çalınması gibi bir farklılık vardır.

2.4. Geleneksel Türk Müziği Keman İcrasında Sul Punticello Yay Tekniği Kullanımı

Batı müziğinde sul punticello tekniği, 16. yüzyıldan bu yana bilinmektedir. Bu teknikte, yay köprü üzerinde kullanılır ve buğulu bir ses elde edilir. Batı müziğinde Penderecki “Keman İçin Minyatürler” adlı eserinde bu tekniği kullanmıştır (Çuhadar, 2009, s.128). Geleneksel Türk müziği icrasında bu yay tekniği oldukça sık kullanılmaktadır. Elde edilen sesin tınısı halk arasında kemanı “ağlatma” tabiriyle açıklanır. Bu teknik, özellikle kemanın tiz seslerinde kullanıldığında kemanda dertli, ağlamaklı bir tını ortaya çıkar.

SONUÇ

Batı müziğinde uygulanan süslemelerin pek çoğunun Geleneksel Türk müziğinde de kullanıldığı açıktır. Ancak süsleme tekniklerindeki bazı kullanım farklılıkları zaman içerisinde ortaya çıkmış, bu durum da iki müzikteki keman icrasında önemli tınısal farklılıklar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Başka bir ifadeyle Geleneksel Türk müziğinde günümüzde uygulanan süsleme teknikleri, bu müziğin icrasında her zaman uygulanmış ve karakteristik bir özelliği haline dönüşmüştür. Şunu da belirtmek gerekir ki, Geleneksel Türk müziğinin tınısal olarak her bir müzik türünden ayıran en önemli özelliği, hiç kuşkusuz tampere sistem dışında olmasıdır. Şunu da belirtmek gerekir ki, Geleneksel Türk müziğinde uygulanması bir gelenek halini alan, bu müziğin kendi karakteristik özelliği haline gelen bu süslemelerin nota üzerinde gösterilmesi, icra-yazım uyumsuzluğunu en aza indirmesi açısından yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Arseven, Veysel, Genel Müzik Bilgileri, Ankara Mektupla Öğretim Merkezi, Ankara 1975.
- Can, Cihat, Türk Musikisi Ders Notları Ankara:G.Ü.G.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü: Basılmamış Ders Notları, 2002.
- Çuhadar, Hakan, “Kemanda Çalma Teknikleri”, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 18, Sayı 1, s.121–132, Çukurova Üniversitesi, Adana 2009.
- Fonton, Charles, 18. Yüzyılda Türk Müziği, Çev: Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul 1993.
- <http://www.muzikfakultesi.com/portal/image-vp245262.html>. Er.Tar.: 10.05.2015
- Özalp, Nazmi, Türk Musikisi Tarihi, Cilt I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000.
- Say, Ahmet, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı, Belleten, XLI, 161., 1997.

“PROTEST MÜZİKTE TINISAL DEĞİŞİM: CEM KARACA ÖRNEK OLAYI”

Arş. Gör. Fatma Gökçe ÇİÇEK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

pianist-89@hotmail.com

ÖZET

Türkiye’de protest müzik denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biridir Cem Karaca. 1967’den 2004 yılındaki ölümüne değin sürdürdüğü aktif müzik yaşamı, Türkiye’nin geçirdiği politik çalkantılarla koşut yürümüştür. 1980 öncesi ve sonrası olarak iki farklı dönemde incelenebilecek bu süreç, 1987 sonrası ülkeye dönüşüyle farklı bir boyuta bürünmüş ve gerek müziği gerekse yaşamı hakkında yapılan spekülasyonlar güncelliğini hep korumuştur. Karaca, Anadolu rockla başladığı protest söylemini tarzını değiştirerek hep sürdürmüş, bu değişiklik özellikle ülkeye dönüşünden sonra belirgin bir tavır olarak karşımıza çıkmıştır. “Tamirci Çırağı”, “Beni Siz Delirttiniz”, gibi ilk dönem parçalarından ülkeye dönüşünden sonra yaptığı “Merhaba Gençler ve Hep Genç Kalanlar” “Nerede Kalmıştık” ve “Oh Be” gibi parçalar, bu değişimi gösteren örneklerdir.

Bildiri, Cem Karaca’nın protest söylemindeki tınısal değişime odaklanacak ve bu değişim örneklerle sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: protest müzik, Anadolu Rock, tını, değişim

“INSTRUMENS CHANGE IN PROTEST MUSIC: THE CASE OF CEM KARACA”

ABSTRACT

Cem Karaca is one of the first names that comes to mind when called protest music in Turkey. Active musical life, which continued 1967 to until his death in 2004, Turkey has had to walk parallel with the political turmoil. Turkey has walked along with the political turmoil has undergone. This process can be analyzed in the different periods before and after the 1980, after 1987 has taken a new dimension with the return to the country, music should both have maintained their topicality speculations made about his life. Karaca, changing the style of the start of the protest discourse Anatolian rock has always maintained, This change emerged as a clear attitude, especially after his return to the country. ‘Tamirci Çırağı’, ‘Beni Siz Delirttiniz’, as the first period when he was upon his return to the country of its parta ‘Merhaba Gençler ve Hep Genç Kalanlar’ ‘Nerede Kalmıştık’ and ‘Oh Be’ as parts, are examples of this change.

Papers will focus o changes in instrumens Cem Karaca protest rhetoric and examples will be presented with these changes.

Key Words: Protest music, Anatolian Rock, Timbre, Changing

ANADOLU POP’UN TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

70’li yıllara gelindiğinde Türk pop müziği kimi etkilerle sürerken bir yandan da bazı sanatçılar ve dinleyiciler türkülere yönelmiştir. *Müziğe rock’n roll ile başlayan birçok sanatçının (Barış Manço, Moğollar, Cem Karaca...) kendi kültürünün farkına vardığı, batılı enstürmanlarıyla türküleri yeniden düzenlemeye başladığı 1960’ların sonunda Anadolu pop adı verilen bir tür doğar* (Gündoğar, 2005: 147). Batı müziği etkilenmelerinin yoğun olduğu, aranjmanların rağbette olduğu bu dönemde, geleneksel enstürmanlar ve motifler içermesi

yönünden Anadolu pop, Türkiye'ye özgü bir müzik yaratmanın ilk adımı olarak değerlendirilebilir. Akım, geleneksel halk türküleriyle otantik enstürmanların pop müziğe hakim olan batılı enstürmanlarıyla birleştirilmesine dayanır.

Zamanla yapılan türkü düzenlemeleriyle yetinilmemiş, halk müziğinin yapısına benzer nitelikte özgün besteler yapılmıştır. Bu dönem toplumsal kutuplaşmanın yaşandığı yıllardır. Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal gibi şairlerin yüzyıllar öncesine dayanan şiirleri tekrar gün yüzüne çıkarılır ve değer kazanır. Sanatçılar Nazım Hikmet, Ahmed Arif gibi isimlerin şiirlerini bestelemeye başlarlar. Gündoğar o dönemden '*Toplumsal hareketin yoğun olduğu 70'lerde sanatçı olmak neredeyse Nazım'ın, Ahmed Arif'in bazı şiirlerini bestelemekten geçiyordu denilse yeridir.*' şeklinde bahsetmektedir (Gündoğar, 2005:151). Piyasada dönemin toplumsal olaylarının yansıdığı ürünlerin yer aldığı gözlemlenir.

Türk pop müziğinin TRT'ye bağımlı olduğu yıllardır. Tek kanallı bu dönemde, parçalar TRT'de yayınlanmadan önce Denetleme Kurulu'nda incelenmekte, yayınlanması uygun görülmeyen parçalara 'yayınlanamaz' raporu verilmektedir. TRT denetimin sıkı olduğu bu yıllarda parçalar prozodi hataları, birbiriyle uyuşmayan enstürman kullanımı, parçanın yetersiz bulunması gibi sebeplerle yayınlanamaz raporu almaktadır. Kutluk'un araştırmasına göre: 1968-1972 yılları arasında denetime gönderilen parça sayısı: 2394, yayınlanabilir raporu verilen parça sayısı: 950 iken, yayınlanamaz raporu verilen parça sayısı: 1444'tür. Politika denetimde de belirgin bir faktör olarak kendini göstermektedir (Kutluk, 1997: 73).

Peki bu süreç içinde müzik dünyası içinde yer alan Cem Karaca kimdir? Bildirinin ilerleyen kısımlarında Cem Karaca'nın müzik hayatı iki dönem olarak incelenecektir.

CEM KARACA'NIN 80'LERE KADAR OLAN İLK DÖNEMİ



etkilenir. Bir zamanlar ilkel ve sıkıcı bulduğu bu çalgının artık kendi duygularını anlattığını keşfeder.

1967 yılında askerlik dönüşü Apaşlar grubuna katılan Karaca, ilk profesyonel çalışmalarını bu grupla gerçekleştirir. Grupla Hürriyet'in düzenlediği Altın Mikrofon yarışmasına katılırlar, Emrah isimli parçayla ikinci olurlar ve yarışmanın getirdiği şevkle batı müziği ile doğu müziğini sentezleme çabasına girerek bu yönde şarkılar üretmeye çalışırlar.



Apaşlar ile çalışmaya başlama nedeni, Karaca'nın Anadolu kökenli bir müzik yaratma düşüncesi ile grubun özgün olma isteklerinin ortak bir noktada buluşmasıdır. Apaşlar döneminde yapılan müzik, hafif batı müziği, rock ve Anadolu folk müziğinin karışımını içermektedir. 1960'larda ilk örnekleri görülen halk türkülerinin yeni düzenlemelerle sunulması Apaşlar'a aittir. Ancak grubun kurucusu Mehmet Soyaslan'ın sadece kendi bestelerini yorumlamaktaki ısrarı üzerine Karaca'nın gruptan ayrılması gündeme gelir. Cem Karaca, Apaşlar grubunun başçısı Seyhan

Karabay ile birlikte Kardaşlar grubunu kurar. Grup Seyhan Karabay, Ünlü Büyükgönenç, Muhabbet Korkar, Cengiz Türksöy'dan oluşur. Gruptaki Büyükgönenç'in konservatuvarlı olması, batı enstrümanları ve tekniğini yerel enstrümanlar ve melodilerle birleştirmek istemesi gruba avantaj sağlamıştır. Bu sıralarda Cem Karaca Almanya'ya giderek Ferdy Klein Orkestrasıyla dört tane 45'lik doldurur. Amacı yeni grubuna ekipman alabilmek ve maddi sıkıntı yaşamadan çalışmalarını gerçekleştirebilmektir. 1971'de çıkarttıkları 'Dadaloğlu' 45'liği ile grup büyük beğeni kazanır. Türkünün içeriğinden çok söylendiği dönem ilgi çekicidir çünkü 12 Mart Muhtırası'ndan sonra Deniz Gezmiş, Yusuf Arslan ve Hüseyin İnönü'nün radyoda açıklanan idam kararından sonra 45'lik yayınlanmıştır.

'Dadaloğlum bir gün kavga kurulur

Öter tüfek davlumbazlar vurulur

Nice koç yiğitler yere serilir

Ölen ölür kalan sağlar bizimdir'

Cem Karaca bu şarkıdan sonra 'Bay Dadaloğlu' lakabını alırken, parça Hey Dergisi'nin okuyucu anketinde 'Yılın düzenlemesi' seçilir. Kısa süre içinde sol kesim parçayı sahiplenir.

Grubun halk kültürüyle politik tavrı birleştirme çabaları giderek daha çok somutlanmaya başlar, daha sert söylemler şarkılarda yer alır. Karaca'nın bu dönemdeki şarkıları, türkü ve rock'ın bir karışımı olarak değerlendirilmektedir. Yine grup ile 1971 yılında çıkardıkları 'Oy Gülüm Oy' şarkısı Karaca'nın okuduğu ilk protest şarkı olarak anılır. Karaca grubuyla beraber Almanya'dadır ve kendilerine Türkiye'den gelen haberler iyi değildir. 12 Mart Muhtırası'nın ardından ülkenin karıştığı, insanların kaldırımlarda dahi yürüyemediği, hapishanelerin dolu olduğu; piyasaya sürülen 'Oy Gülüm Oy' plağının toplatıldığı ve grup olarak arandıkları haberleri gelir. 'Oy Gülüm Oy' olan parçanın finali ise ancak dikkatli dinleyicinin farkedebileceği şekilde 'sol gülüm sol' olarak değiştirilir.

Sonrasında Moğollar ile iş birlikteliği gerçekleştiren Karaca-Moğollar çalışmaları 1972-1974 yıllarını kapsar. O dönemde Taner Öngür, Cahit Berkay, Ayzer Danga'dan kurulu olan Moğollar'a sonrasında Turhan Yükseler, Mithat Danışman, Tufan Altan dahil olurlar. Cem Karaca ve Moğollar'ın çalışmaları Kardaşlar'ın devamı olarak düşünülebilir. Yine Halk türkülleri yeni düzenlemelerle sunulur ancak politik içerikli parçalar ağırlığını hissettirir. Döneme damgasını vuran eserlerden birisi olan ve 1974 yılında piyasaya sürülen 'Namus Belası' da bu birlikteliğin ürünlerinden birisidir. Moğollar döneminde piyasaya sürülen eserlerde hem içerik hem söylem açısından Karaca'nın kullandığı sertlik dikkat çeker. 'İhtarname', 'Namus Belası' gibi şarkılar bu sertliği somutlayan örneklerdendir. 'Namus

Belası' parçasının kendisi için önemini Karaca şu sözleriyle ifade eder: *'Namus Belası'nda sol yok, buram buram feodalizm var. Şarkının son kıtasında "Kır kalemi, kes cezamı, yaşamayı neyleyim." diyor. Demek ki adama verilen ceza idam. İdam cezası ne gibi hallerde verilir? Taammüden cinayette verilir. Adam demek ki sevgilisini, yavuklusunu kaçırmış, adamın biri de askerden gelmiş. "Ulan buradan geliyor, buradan gidiyor, şu taşın arkasında sinersem, pusu kurarsam vururum, öldürürüm." diyor. 1 Mayıs'tan yargılandım, başka şarkılardan yargılandım, esasında bu şarkıdan yargılanmam gerekiyordu.*

Namus Belası /1974

Düştüm mapus damlarına öğüt veren bol olur
Toplasan o öğütleri burdan köye yol olur
Ana baba bacı kardaş dar günümde el olur
Namus belasına kardaş döktüğümüz kan bizim
Hep bir hallı Turhallıyız biz bize benzeriz
Yüz bin kere tövbe eder gene şarap içeriz
At bizim, avrat bizim, silah bizim, şan bizim
Namus belasına kardaş yatarız zindan bizim
Kız gelinim suna boylum doyamadan biz bize
Besmeleyle yüzün açıp oturmaktan diz dize
Almış kaçırmışlar seni çökertmişler ıssıza
Namus belasına kardaş kıydığımız can bizim
Ağam kurban paşam kurban hallarımı eyledim
Ne bir eksik ne bir fazla hepsi tamam söyledim
Kır kalemi! Kes cezamı! Yaşamayı neyleyim?
Namus belasına kardaş verdiğimiz can bizim

Cem Karaca-Moğollar birlikteliği 1974 yılında Moğollar'ın son üyesi Cahit Berkay'ın da yurt dışına çıkmasıyla son bulur.

Sonrasında eski grup arkadaşı Taner Örgün'le birlikte 1974 yılında Dervişan grubunu kuran Karaca, bu grupla verdiği çalışmalarının hemen hemen hepsinde dönemin bozuk düzenine eleştiriler getirir. Karaca'nın hem politik söylem hem de müzikalite açısından en radikal eserlerini verdiği dönem olarak anılan Dervişan sürecinde, ülkede politik baskınında dorukta olduğu yıllar yaşanmaktadır. Hemen hemen bütün eserlerde toplumsal muhalefet ağırlığını hissettirmektedir. Karaca'nın çalışmalarında Aşık Mahzuni Şerif'in birçok eserine yer vermesi de bu ağırlığa destek vermektedir. Grup ile beraber çıkarttıkları 'Tamirci Çırağı', 'Yoksulluk Kader Olamaz', 'Beni Siz Delirtiniz' gibi eserler dönem ülke koşullarını yansıtmaları bakımından da önemlidir. 70'lerin ülke koşulları Karaca'nın şarkılarında resmedilir. Şarkılarında şehrin farklı görüntülerini yansıtan Karaca, bu dönemde politik çizgisini devam ettiren birçok başka müzisyen olmasına rağmen, içlerinde hem söylem hem de müzikalite açısından en büyük misyonu üstlenenlerin başında gelmektedir. 70'lerde birçok sanatçı politik çizgisini sürdürmekte ancak Karaca müzikal yapıyı içeriğe kurban etmeden içeriği müziğe taşıma başarısını gösteren müzisyenlerin başında gelmektedir. Örneğin 'Yoksulluk Kader Olamaz' LP'si, her parçanın piyanoyla sunulan kısa bir melodiyle birbirine bağlanması

yönüyle konsept olma açısından da önemlidir ve bu yöntem, Karaca'nın daha sonraki çalışmalarının da habercisidir. (Gündoğar, 2005:159) 1975 başında piyasaya sürülen 'Tamirci Çırağı' plağı Cem Karaca'nın bir süredir çok afişe etmeden yürüttüğü sol söyleminin büyük bir vurguyla açığa çıkmış halidir. *Popülaritesi sol kesimde artan, ülkenin sosyo-politik gidişatını eleştirerek müziğine yansıtan Karaca, şarkılarının hepsinde dolaylı veya doğrudan bozuk düzene eleştirilerde bulunur. Politik baskının dorukta olduğu yıllarda dinleyenlerini bozuk düzene karşı kavgaya davet eden şarkılar söyler. Politik çizgisinin en çarpıcı örneğini 1975 başında 'Tamirci Çırağı' ile verir.* (Sabancı 2006:60)

Tamirci Çırağı/1975

Gönlüme bir ateş düştü yanar ha yanar yanar
Ümit gönlümün ekmeği umar ha umar umar
Elleri ak yumuk yumuk, ojeli tırnakları
Nerelere gizlesin şu avucum nasırları
Otomobili tamire geldi dün bizim tamirhaneye
Görür görmez vurularak başladım ben sevmeye
Ayağında uzun etek dalga dalga saçları
Ustam seslendi uzaktan oğlum al takımları
Bir romanda okumuştum buna benzer bir şeyi
Cildi parlakkağıt kaplı, pahalı bir kitaptı
Ne olmuş nasıl olmuşsa aşık olmuştu genç kız
Yine böyle bir durumda tamirci çırağına
Ustama dedim ki bugün giymeyim tulumları
Arkası kuşlu aynamda taradım saçlarımı
Gelecekti bugün geri arabayı almaya
O romandaki hayali belki gerçek yapmaya
Durdu zaman durdu dünya girdi içeri kapıdan
Öylece bakakaldım gözümü ayırmadan
Arabanın kapısını açtım, açtım girsin içeri
Kalktı hilal kaşları sordu kim bu serseri
Çekti gitti arabayla egzozuna boğuldum
Gözümde tomurcuk yaşlar ağır ağır doğrudum
Ustam geldi sırtıma vurdu unut dedi romanları
İşçisin sen işçi kal giy dedi tulumları

Popülaritesi sol kesimde giderek artan Karaca, bestesini ve sözünü yazdığı 'Beni Siz Delirttiniz' ile ülkedeki bozuk düzene getirdiği eleştirilere şarkılarında yer vermeye devam eder. *Karaca, sol söyleminin yanı sıra, 1970'lerin sonlarına doğru ülkedeki çarpıklıkları sert bir şekilde dile getirdiği ve sözlerini yazıp müziğini yaptığı 'Beni Siz Delirttiniz'i meydanlarda söyledi. Hatta bu şarkı için elinde sigara, peşmur vaziyette deli rolünde Hey dergisine kapak olurken, bu şarkı o dönem ülkedeki tek kanal olan TRT'de bile yayınlandı. 'Yeşilçam'ı öldüren 1970'deki seks*

filmlerinin patlamasını, Yeşilköy havalimanına inişe geçtiği sırada denize düşen 'Bursa' uçağını dahi bu şarkısında dile getirmiştir. Düştüğü yer okyanus olmamasına rağmen uçak bulunamamıştır. (Sabancı 2006:65)

Beni siz delirttiniz evet, evet, evet, siz, siz
Kırmızı ışıpta geçen şoförler ve boşverli türküler
Sahil yolundaki kazalar, denize düşen şu uçak
Beyaz camda hayvanlar ve reklamlar,
Yeşilçam'da baldır bacak
Beni siz delirttiniz evet, evet, evet siz delirttiniz beni
Uçaklar, rüşvetler ve mobilyalar ve ahlak üstüne nutuklar
Günden güne ufalan ekmekler pasta yesin efendiler ama
Gaz tenekesi ile su kuyrukları ve bir başbuğun buyrukları
Beni siz delirttiniz evet, evet, evet
Siz delirttiniz beni hiç kuşum yok bundan eminim
Darılmaca yok ben bir deliyim ama beni siz delirttiniz
Gelin katılın bize, bizde herkese yer var
Dostlarım hep Napolyon hepsi Sezar
Bol miktarda hitlerde çıkar

Karaca bu çalışmasının ardından Dervişan ile sekiz aylık çalışmasının ürünü olarak 1977'de 'Yoksulluk Kader Olamaz' uzun çalarını çıkarır. Ülkede her gün sağ-sol çatışmaları yaşanmakta, ekonomik buhran had safhaya ulaşmış durumdadır. Temel ihtiyaç maddeleri bile bulunamaz hale gelmiştir. Bu durum Karaca-Dervişan çalışmasına da yansımıştır. 'Yoksulluk Kader Olamaz' Karaca'nın sol söyleminin doruğa ulaştığı çalışmalarından birisi olarak görülürken, Dervişan'ın da sol söyleme kaydığını gösteren bir çalışma olması açısından önemlidir.



Ardından grup 1977'nin son haftasında zamanla bir devrim marşı niteliği kazanan '1 Mayıs' adlı çalışmayı piyasaya çıkarır. Sonrasında plak piyasadan toplatılır ve Cem Karaca ve Sarper Özsan hakkında dava açılır. 1978 Ocak ayında yaptıkları işin politik açıdan tehlikeli boyutlara ulaştığını düşünen grubun diğer elemanları gruptan ayrılır. Sonrasında Karaca her ne

kadar ayrılığımız siyasi sebeplerle değil şeklinde açıklamalar yapsada bu ayrılığın politik anlaşmazlıklardan ileri geldiği bilinmektedir. Böylelikle ‘1 Mayıs’ Karaca ve Dervişan’ın son çalışması olur. İşçi kesimini sahiplenen parça ‘1 Mayıs’, bugüne kadar yapılmış en sert ve en önemli parçalardan birisi olarak kabul edilmektedir. Karaca’nın şarkıyı seslendirirken kullandığı sertlikte aynı ölçüde kayda değerdir.

Günlerin bugün getirdiği baskı zulüm ve kandır.
Ancak bu böyle gitmez, sömürü devam etmez.
Yepyeni bir hayat gelir, bizde ve her yerde.
1 Mayıs 1 Mayıs işçinin emekçinin bayramı.
Devrimin şanlı yolunda ilerleyen halkın bayramı.
Yepyeni bir güneş doğar dağların doruklarından.
Mutlu bir hayat filizlenir kavganın ufuklarından.
Yurdumun mutlu günleri, mutlak gelen gündedir.
1 Mayıs 1 Mayıs işçinin emekçinin bayramı.
Devrimin şanlı yolunda ilerleyen halkın bayramı.
Ulusların gürleyen sesi, yeri göğü sarsıyor.
Halkların nasırlı yumruğu balyoz gibi patlıyor.
Devrimin şanlı dalgası Dünyamızı kaplıyor.
Gün gelir gün gelir zorbalar kalmaz gider.
Devrimin şanlı yolunda kül gibi savrulur gider.

Dervişan ile yaptığı ‘1 Mayıs’ ve ‘Durduramayacaklar Halkın Akan Selini’ 45’likleri Karaca’nın radikal söyleminin sonudur. Dervişan’dan sonra 1978’de kendisinin isimlendirdiği Edirne’den Ardahan’a anlamını taşıyan ‘Edirdahan’ grubunu kuran Karaca, grup ile ‘Safınaz’ ve ‘Şeyh Bedrettin Destanı’ bestelerini plak haline getirir. Fehiman Uğurdemir, Ahmet Güvenç, Oktay Aldoğan, Caner Bora’dan oluşan grup ile piyasaya çıkarttıkları 18 dakikalık bir beste olan ‘Safınaz’ radikal bir söyleme sahip değildir. Şarkıda geçim sıkıntısı yaşayan dar gelirli bir aile temsiliinde sistem eleştirilir.

Safınaz/1978



Gün doğmadan uyandı kapıcı
Kasım arandıda yakıt ilk bafrasını. Sonra
kalktı kaloriferi

Dışarıda yaman bir ayaz vardı.
Asiye karısı, kızı Safınaz. Uyuyorlardı
sessiz, upuzun.

Dün bütün gün on numarada
çamaşırdıydılar. Ellerin kirini yağmaktan
yorgun.

Yeni bir gün diye düşünmedi ki. Değişik

ne olacaktı ki. Onca daire onca merdiven.

Ekmek al, bakkala git, çöp dök çöp. Yakıt ocağı çayı demledi sonra da kaldırdı Asiye’sini

Ben çıkıyorum dedi siparişlere. Gecikmesin kızı uyandır dedi. Asiye kazın zorla yekindi.

Of dedi bir of anam anam. Kızım Safınaz kalk okul vakti. Daha çok uyukum var uyukum var.

Güz günü dökülen yapraklar gibi. Öyle farksızca geçerken yıllar. Asiye temizlikte Kasım yok.

Safınaz orta ikiye başlar. Okusun tek taş çekerim sırtımda. Okusun kul olmasın ellere.

Geçtikçe sınıfları Safinaz yılsonunda. Kasılıyordu kapıcı Kasım, kasım kasım.
Herşeyin fiyatı artıyordu ancak. Et, süt, bez, tuz ve yakacak
Ve kitap ve defter ve kalem ve de açacak. Artmayan tek şey aylığıydı ancak.
Fiatlar artıyordu. Kasım'ın ücreti sabit. Fiatlar artıyordu. Safinaz okuyordu.
Safinaz'ın okuduğu kitaplar yazıyordu bir doktorun işçiden şerefli olduğunu.
Fiatlar artıyordu. Kasım'ın ücreti sabit. Kasım'ın ücreti fiyatlara yetmiyordu.
Birkaç ay daha sıkı dişini kapıcı Kasım. Safinaz artık okula gidemiyordu.
Mecburdu Safinaz'da artık çalışmaya. Aile bütçesine katkıda bulunmaya.
Okul önlüklerini ağlayarak çıkardı. Daha ondördünde fabrikaya başladı Safinaz.
Gene erken kalkıyordu Safinaz sabahları. Her sabah geçerek o aynı sokaktan.
Kendi gibi insanlarla doldurup fabrikaları. Kendi gibilerine satıyorlardı malları.
Safinaz ondördünde at gibi çalışıyordu. Sendika yok, sigorta yok, iş güvenliği de yok.
Safinaz haftasonları sinemaya gidiyor. Bekliyor filmlerdeki o zengin bey çocuğunu.
Kendinde büyük kızlar kuaföre gidiyorlar. Hafta sonları boyalar sürüyorlar yüzlerine.
Pazartesileri localardan söz ediyorlar. Safinaz anlamadan bakıyor yüzlerine.
Safinaz foto roman okuyor, Safinaz kupon kesiyor. Babası kader diyor, piyango bileti alıyor.
Günden güne yaşılanıyor, dertleniyor anası. Safinaz eve erken gelmekten sıkılıyor.
O aybaşı, aylığından pudra aldı kendine. Bir çift uzun çorap, topuklu ayakkabı.
Pudrayı sürüp sürüp aynada baktı yüzüne. Ve o hafta sonu eve biraz dha geç geldi.
Bir emeklinin oğluyum adım Niyazi. Jön Niyazi de derler dostlar sağ olsun.
Lise sondan terk okul durumu. Fabrikada muhasebeye takılıyorum.
Peder sağolsun levazımcıydı. Çok dostları vardı o zamanlardan.
Eskiden yağ tüccarıymış şimdiki patron. Babamın dostuymuş o zamanlardan.
Okulda çok çaktım matematikten. Şimdi matematikten buluyorum yolumu.
Ne biçim dünya bu dinine yandığım, aç bir ufak daha yolumuzu bulalım.
Ha onu diyordum abiler adım Niyazi, Jön Niyazi de derler dostlar sağolsun.
Geçenlerde bir yavru düştü fabrikaya, mmmmm fıstık gibi, ama adı biraz faul.
Yani Aysel değil, Canan değil, adı Safinaz... Hoş hepsi Naz olsa ne yazar.
Geçende karşılaştık iş çıkışında, çaktım beykozu dedim.
'Haftasonu, hani anlarsıny...' Bir kötü pudra sürmüş çıktı da geldi. Keh,keh, keh, keh, keh.
Aylardan Ramazan, teravih sonrası namazdan dönene dek bekledi karısı.
Geline Kasım usul usul dokandı. Bu kızda bir haller var dedi Asiye.
Kasım irkildi 'Nola' dedi. 'Nolabilirki?' Asiye sustu başını önüne eğdi.
Sonra da fısıldar gibi konuştu Asiye. Dün gece sayıklıyordu 'Yapma Niyazi'
Kasım dellendi fırladı yerinden. Tutup dövdü kızı Allah yarattı demeden.

Hiç ağlamadı Safinaz öylece baktı babasına. O akşam çıktı gitti ve bir daha eve hiç dönmedi. Baba evinden çıkıp gitmek kurtuluş mu, kurtuluş mu? Düşündü mü bu yolun sonu düzlük mü ya yoksa yokuş mu? Varacağın en son nokta doğru mu yanlış mı? Nereye Safinaz? Niyazi'den hayır umma, ilaçsız bir kele benzer. Fabrikadanyömiyen söylesene neye yeter. Bak duruyor husisiler el ediyor cici beyler. Nereye Safinaz? Genelevde sermayesin patron alır kazancını. Dostun kumarda kaybeder senden çıkarır hıncını. Yıllar geçer sen çökersin dilenirsin aç avucunu nereye Safinaz? Bazen şansın yaver gider, biri çıkar evlenirsin Bazen açarsın gözünü bir genelev işletirsin. Söylesenize Safinazlar, bütün bunlar kurtuluş mu? Kurtuluş nerede nerede Safinaz? Onbinlerce Safinaz kurtuluş nerede?

Karaca albüm kapağında şarkı ile ilgili düşüncelerini şu sözleri ile ifade eder: '*Safinaz'a ve halkımıza... Bacılarım, kardeşler bu albüme sizlerden birinin adını verdim. Kızmayın, siz ve sizin gibileri hep gördüm. Hala da görmekteyim...Bazen bir büyük kentin tek ortak yanları vardı. Yarınsız olmaları... Şimdilik... Bu albümü Safinazlara acıdığımın yapmadım. Acıyamam ki! Ama sizi bu hale düşürenlerle kavgam, sizi ve herşeyi kurtarana dek sürecektir. Şimdi bazıları, 'Sana ne canım, sen mi kaldın kurtaracak dünyayı!' diye uzun kulaklı bir soru sorabilirler. Ancak halkımın sağduyusuna şükür, hala şarkılarımı söylüyorum. Amacım mı ne? Herhalde 'Vatan, Millet, Sakarya' üçleminin adına sığınıp cebinizdeki paraları avuçlamak değil. Elinizdeki albümün fiyatı ne olur bilemem. Belki iki kilo kıyma fiyatını aşar bu albümün ederi; ancak bunun hesabını IMF'den sormak gerek. Derya davul, Salih trampet, trombon, Bülent tenorsoprano ve flüt, Hami bas, Fehiman gitar çaldılar, ben de söyledim. Siz de umarım aldınız, dinliyorsunuz... Ama! Ama Safinazların kaderi değişmedi. Var mısınız dinleyenler, kurtaralım Safinazları. El ele verelim ve ... Değil yalnız Safinazları, çocuklarımızın yarınını kuralım. Kırk beş milyon halkımız el ele verelim ve komayalım kurdu girsin sürüye. 1978. Sevgiyle Cem Karaca.'* (Sabancı, 2006: 74) Şarkıda da görüldüğü üzere Karaca giderek siyasal eleştirel söyleminden uzaklaşarak toplumsal eleştiri getiren parçalara yönelmiştir. Bu albümle beraber Karaca müzikal serüveninde bir düşünüş yaşar. Bu düşünüş 70'lerin sonunda yurt dışına çıkmasıyla başlar ve 80'lerin sonunda Türkiye'ye dönüşünden sonra da devam eder.

1980 SONRASI ALMANYA YILLARI VE TÜRKİYE'YE DÖNÜŞ

Cem Karaca 1979 yılında Almanya'ya gider. Bu dönemde ülkede büyük bir kaos ortamı yaşanmaktadır. 80 darbesi kapıdadır. Halk büyük bir kutuplaşma içine girmiştir ve olaylar gün geçtikçe büyümektedir. Türkiye'de büyük siyasal çalkantıların yaşandığı bu dönemde yaşanan olaylar üzerine ordu 12 Eylül 1980 sabah saat 4'te yönetime el koyar. Karaca Almanya'dan ülkedeki gelişmeleri takip etmektedir. Almanya'da 1 Mayıs törenlerine katılan Karaca hakkında, törende ülke yönetimine karşı sarf ettiği sözlerden ötürü gıyabi tutuklama kararı verilir. Yapılan çağrılara rağmen ülkeye dönmeyen Karaca, babasının cenaze törenine bile katılamaz. Yaşanan süreçten sonra Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığından çıkartılır.

Bir çalışma için Almanya'ya gelen dönemin Başbakanı Turgut Özal ile görüşen Karaca, Özal'ın girişimiyle 29 Haziran 1987'de Türkiye'ye geri döner. Politik çizgisindeki önemli değişimler ve söylemlerindeki yumuşama kimi kesimler tarafından ağır olarak eleştirilmesine

sebepler olur. Karaca'nın 70'lerdeki radikal tutumundan uzak olduğu gözlemlenir. *Cem Karaca Türkiye'ye dönüşünden sonra 'Merhaba Gençler ve Her Zaman Genç Kalanlar' , 'Töre' , 'Nerede Kalmıştık' , 'Bindik Bir Alamete' albümleriyle eski dünya görüşünü, şarkılarına yüklediği işlevi yitiren biri olarak eski başarısını yakalayamadı* (Gündoğar, 2005:160). Karaca 1990 yılında Oğuz Abadan'la birlikte 'Töre' albümünü piyasaya çıkarır. Bu albümde '33 Kurşun' adlı parçanın başında ezan okutması yine eleştirilmesine sebep olur. Karaca ise şarkıda anlatmak istediği durumu daha iyi canlandırabilmek için ezan sesi kullandığını açıklar. (Sabancı, 2006: 185) Bu albümden sonra Karaca yasaklı olduğu TRT ekranlarına da tekrar çıkmaya başlar.

Töre/1990

Alkanlara boyalıyım
Yüreğimden yaralıyım
Yazan ben değilim ama
Törelere kurbanıyım
Bala, bu ne biçim yazı?
Oy töre töre, göz göre göre
Kıydılar beni doymadan yare
Babamı vurana vurmak
Kanını yerde komamak
Bir tabanca, kanlı gömlek
İntikam diye büyümek
Bala, bu ne biçim yazı?
Oy töre töre, ille de töre
Bir cana kıymak göz göre göre
Öldürmek işin yarısı
Yarısı ölümü beklemek
Sıçrayıp gece yarısı
Ölüp ölüp de dirilmek
Bala, bu ne biçim yazı?
Oy töre töre, batası töre
Beni de yedin göz göre göre Bala, bu ne biçim yazı oy?

Karaca geçmişe yönelik eleştirel söylemleri ve Özal'ı kendisine yakın bulduğunu söyleyen açıklamaları nedeniyle 'dönellik'le suçlanır. Bu eleştirilere 'Oh Be' şarkısıyla cevap verir.

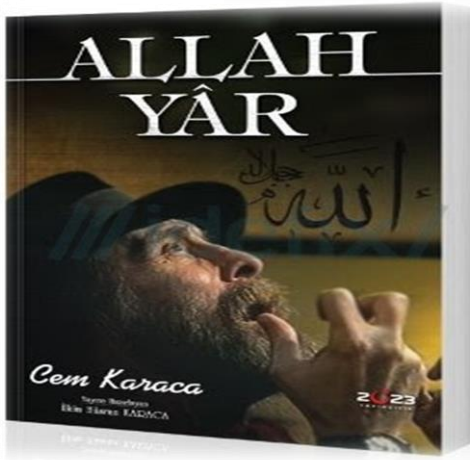
Oh Be/1990

Şu adadan şu bodruma yüzesim gelir
Yüzsem de çıkamam ki of be
Kuş olup ta o yakaya uçam gelirdi
Uçamda konamam ki of be
Geceleri ben adadan Bodruma bakardım

Işıkları ben görürdüm of be
Türküleri ben koklardım gökyüzünü ben dinlerdim
Ve de nasıl özlerdim of be

Ben döneksam döndüm diye memleketime
Döndüm baba döndüm işte oh be

22 Temmuz 1992’de Karaca’nın annesi Toto Karaca hayatını kaybeder. Yıl sonunda ‘Nerede Kalmıştık’ albümünü çıkaran Karaca, bu albümden sonra bir süre aktif olarak müzikle ilgilenmez. 1994’te TRT’de Raptiye adlı programı sunar. 1995’te ise Flash Tv’ de Cem Karaca Show’u, 1996’da aynı kanalda ‘Efendime Söyleyeyim’ programını yapar. Bu programlar sohbet içerikli, siyasal söylemden uzak, farklı alanlardan çeşitli konukların ağırlandığı, telefon bağlantısıyla istek parçada bulunulabilinen programlardır. Sanatçının müziğe geri dönüşü 1997 yılında vizyona giren ‘Ağır Roman’ filmi ile olur. Film için Karaca’nın 1968’de piyasaya çıkan ‘Resimdeki Gözyaşları’ şarkısı yeniden kaydedilir. Sonrasında 1999 yılında Türk rock müziğinin duayenleri olan Cahit Berkay, Engin Yörükoğlu, Ahmet Güvenç ve Uğur Dikmen’in desteğiyle ‘Bindik Bir Alamete...’ isimli son albümünü çıkarır. Albümdeki eserler incelendiğinde Karaca’nın kendisine ait olan söz ve müzikler ağırlığını hissettirmektedir. Albüm şarkılarında sık sık tasavvufi motiflere ve ezgilere yer veren Karaca’nın seslendirme tarzı olarakta ilk döneminden oldukça uzak olduğu gözlemlenir. Albümdeki kimi şarkılar, ilk dönem eserleri dinlenildiğinde adeta başka biri seslendiriyor izlenimi uyandırır. Kullanılan enstrüman seçimleri, şarkı sözleri ve Karaca’nın seslendirme tarzı da bu algıya destek verir. Albümdeki ‘Allah Yar’ şarkısı bu algıyı somutlayan örneklerden birisidir.



Allah Yar/1999

Dervişanız hak dost deriz
Dervişanız dervişan
Allah yar yar
Bu can emanet bu bedene
Sonunda sararlar kefene
Allah yar yar
Yol bir akıl bir
Bak da görebil

Yine albümdeki diğer parçalar incelendiğinde de albümdeki tasavvuf içerikli şarkılar ağırlığını hissettirir.

Bindik Bir Alamete, Gideyoz Kıyamete (Söz: Cem Karaca Müzik: Uğur Dikmen)

Kerkük Zindanı (Söz & Müzik: Anonim)

Ülkem Benim (Söz: Cem Karaca, Müzik: Cem Karaca & Emrah Karaca)

Yolumuz Gurbete Düştü (Söz & Müzik: Aşık Beyhani)

Öbür Dünya (Söz & Müzik: Muhlis Akarsu)

Hudey Hudey (Söz: Pir Sultan Abdal, Müzik: Pir Sultan Abdal& Cem Karaca)

Sakın Dönme (Söz: Cem Karaca, Müzik: Cem Karaca & Emrah Karaca)

Ölüm (Söz & Müzik: Cem Karaca)

Allah Yar (Söz & Müzik: Cem Karaca)

Deşer de Geçer (Söz: Cem Karaca, Müzik: Cem Karaca & Emrah Karaca)

Şah Mat Mı, Padişah Mı? (Söz: Yavuz Sultan Selim, Şah İsmail, Müzik: Cem Karaca)

Cem Karaca, Türkiye'ye dönüşünün ardından çıkardığı 'Merhaba Gençler ve Her Zaman Genç Kalanlar', 'Töre', 'Nerede Kalmıştık', 'Bindik Bir Alamete' albümleri, kendi dönemlerindeki birçok pop ve rock albümünü geride bırakan niteliklere sahip olsalar bile, eski dünya görüşünü ve şarkılarına yüklediği işlevi yitiren biri olarak Cem Karaca, eski Cem Karaca olmayı başaramadı. Kimi şarkılarda eleştirel denemeler yaptı, mizahi öğeleri müziğinde kullandı. Ancak ne yeni arayışlar için gruplar oluşturan, ne farklı melodiler ve çarpıcı sözlerle bir bütünlük sağlamaya çalışan Cem Karaca vardı. O artık televizyonlarda sohbet programları da düzenleyen, 'ilahiler' de okuyabilen, tasavvuf motiflerini sık sık dillendiren, başka bir deyişle 'doğru yolu bulan' bir Cem Karaca'ydı (Gündoğar, 2005: 160). 'Bindik Bir Alamete' albümü Karaca'nın son albümü olur. Sonrasında Mayıs 2001'de Barış Manço'nun ölümü ile vokalistiz kalan Kurtalan Ekspres ile beraber çalmaya başlar. Harbiye açık hava konserlerinde sahne alırlar. 2002'de 'Yol Arkadaşları' adlı grup kurup onlarla çalmaya başlar. Son yıllarında barlarda sahne alan Karaca, 8 Şubat 2004'te hayatını kaybeder. Karaca'nın cenazesi kendi isteği üzerine alkışlarla değil, tekbirle uğurlanır.

Karaca'ya göre müzik insanların dünyayı ve kendilerini sorgulama aracıdır; müzikle dünyayı değiştiremeyeceğine inanmıştır. Müzik ancak anlamaya, algılamaya iten bir güç görevi görebilir. Bu düşünceleri kendi müziğindeki tınısal ve düşünsel değişimleri de beraberinde getirmiştir. Dinleyicisine ilettiği mesajlar, duruşu, düşünceleri zamanla değişmiş bu değişimde tınısına yansımıştır. Karaca siyasal ve politik söyleme sahip parçalardan giderek uzaklaşarak zamanla toplumsal olayları eleştiren parçalara yönelmiş sonrasında ise belki de sadece kendisi için eserler üretmiş, tasavvufi içerikli parçalar seslendirmiştir. Bu değişimi parçalarının tınlarına da yansımıştır. 1980 öncesi ve sonrası seslendirdiği parçalar dinlenildiğinde gerek enstrüman kullanımlarında gerekse seslendirme tarzı olarak Karaca'nın geçirdiği tınısal değişim açıkça farkedilmektedir. Anlaşıldığı üzere Karaca'nın müzikal serüveni 1980 öncesi ve 1980 sonrası olarak iki farklı dönemde incelenebilir. Ama zaten Karaca'nın 1967'den 2004 yılındaki ölümüne değin yaşadığı bu değişim sürecinde Türkiye de büyük bir değişim geçirmemiş midir? Tüm bu değişimlerine rağmen Karaca, Türkiye müzik tarihine büyük bir ekol olarak ismini kazımayı başarmıştır.

KAYNAKÇA:

Gündoğar, Sinan, Muhalif Müzik. Devin Yayıncılık, Mart 2005 İstanbul.

Karaca, Cem, Döndümse Vatanıma Döndüm. Fon Kitapları, 2004 İstanbul.

Kutluk, Fırat, Müzik ve Politika. Doruk Yayınevi, 1997 Ankara.

Sabancı, Genco, Bir Ceviz Ağacı Cem Karaca. Akis Kitap, 2006 İstanbul.

**“BEETHOVEN’IN ERKEN DÖNEM PİYANO SONATLARINDA GELİŞME
BÖLÜMLERİNİN TEMATİK ANALİZİ”**

Ferhat ÇAYLI

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri ABD

ferhatcayli@gmail.com

Yrd. Doç. Dr. Mehmet YÜKSEL

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri ABD.

myuksel41@gmail.com

ÖZET

Bu çalışma, Ludwig van Beethoven’ın erken dönem piyano sonatlarının birinci muvmanlarında yer alan “Gelişme” bölümlerinin tematik yapısı üzerine analitik bir incelemedir. Çalışmanın *Giriş* bölümünde; Beethoven’ın piyano sonatlarının sınıflandırılması, Sonat formunun genel yapısı ve Gelişme bölümlerinin genel özellikleri konuları ele alınmaktadır. Yöntem bölümünde ise yapılan analizler hakkında bilgi verilmekte ve ele alınan eserlerden birine ait analiz örneği sunulmaktadır.

Elde edilen bulgular ışığında; Sergi bölümünün bütün formal öğelerinin Gelişme bölümlerinde kullanılan malzeme çeşitlerine kaynaklık edebildiği, bunun yanında “Yeni fikir” ve “Tema dışı” malzemeler olmak üzere “Sergi dışı” malzemelere de rastlandığı; Gelişme bölümlerinde en sık kullanılan malzemelerin “Tema 1” malzemeleri ve “Sergi dışı” malzemeler olduğu; Gelişme bölümlerinin başlangıç ve sonlarında “Tema 1” ağırlıklı belirli tematik şablonların kullanıldığı; minör moddaki muvmanlarda, Gelişme bölümlerindeki “Tema 1” ağırlığının yaklaşık yarı yarıya azalıp, “Tema 2” ve “Köprü” kullanımlarının ortaya çıktığı ve malzeme çeşitliliğinin arttığı; muvmanların, uzunluklarına göre “Kısa”, “Orta” ve “Uzun” olmak üzere üç grup altında kümelendiği ve söz konusu gruplar arasında Gelişme bölümlerinin oransal uzunluğu ve Gelişme bölümlerinde kullanılan malzemeler açısından önemli farklılıklar ortaya çıktığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik teorisi, Beethoven’ın erken dönem piyano sonatları, sonat formu analizi, Gelişme bölümü, tematik analiz

**“THEMATIC ANALYSIS OF DEVELOPMENT SECTIONS IN BEETHOVEN’S EARLY
PIANO SONATAS”**

ABSTRACT

This study is an analytical examination for the thematic structure of the development sections involved in the first movements of Ludwig van Beethoven’s early piano sonatas. In the *Introduction* chapter, classification of Beethoven’s piano sonatas, general structure of the Sonata form, and general characteristics of development sections are discussed. In the methodology chapter, analyses carried out in this study are presented and an example analysis of a selected opus is given.

It is concluded that (i) diversity of materials in the development section can be derived from all formal constituents of the exposition part; (ii) materials which are normally not included in the exposition, such as “New idea” and “not-theme”, are found; (iii) the most frequently used materials in the development sections are “Theme 1” and the materials which not included in the exposition; (iv) in the beginnings and at the end of development sections, there are some thematic patterns mostly consist of “Theme 1”; (v) in minor movements, the use

of “Theme 1” is reduced to half and the utilization of “Theme 2” and “Bridge” becomes apparent and diversity of materials increases; (vi) movements are categorized into three groups: “Short”, “Medium” and “Long” based on their length and these groups differ in terms of the relative lengths of development sections and the materials used in these sections.

Keywords: Music theory, Beethoven’s early piano sonatas, sonata form analysis, Development section, thematic analysis

1. GİRİŞ

Ludwig Van Beethoven’ın (1770-1827), bestecilik kariyeri ve yazmış olduğu eserler, akademik çalışmalarda çeşitli sınıflandırmalar aracılığıyla ele alınmaktadır. Bunun sebebi ise, bestecinin, Klasik dönem ile Romantik dönem arasındaki yumuşak geçişin temsilcisi olmasıdır (Samson, 2001, s. 20). Piyano sonatlarının sınıflandırılması için Joseph Kerman, Maynard Solomon, Charles Rosen ve William Newman gibi önemli araştırmacıların çalışmaları incelendiğinde, piyano sonatlarının Op. 22’nin ardından farklı bir kategoriye yerleştirilmesi konusunda ortak bir tutum sergilendiği görülmektedir (bkz. Tablo 1). Bu çalışmada ele alınan piyano sonatları, 1783 ile 1800 yılları arasında bestelenmiş olup, Tablo 1’de sunulan sınıflandırma yaklaşımlarına göre, genel olarak “Bonn dönemi” ve “Erken Viyana dönemi” olarak adlandırılan dönemler içinde yer almaktadır.

Beethoven’ın küçük yaşlarda Bonn’da bestelemiş olduğu ve dönemin güncel Klasik sonat üslubunu taklit ettiği piyano sonatları, hem sanatsal açıdan hem de formun gelişimi açısından fazlaca bir değer taşımamaktadır (Solomon, 1979, s. 46). Buna karşılık Op. 2 ile Op. 22 arasındaki piyano sonatları, bestecinin forma yönelik olanakları keşfedip geliştirmeye başladığı yüksek sanatsal değere sahip eserler olarak görülmektedir (Solomon, 1979, s. 104). William Kinderman, bu piyano sonatlarını temel alarak, Beethoven’ın, yaklaşık 1795 yılında, bir besteci olarak rüştünü ispat ettiğini belirtmektedir (2009, s. 31).

Sonat formunun geleneksel tanımını ortaya koyan ve formun teorik ayrıntılarını tanımlayan teorisyenlerin³⁵ en çok faydalandıkları bestecilerden biri Beethoven’dır

Tablo 1. Piyano sonatlarına ilişkin (kronolojik) sınıflandırma yaklaşımları³⁶

Sınıflandırma Yaklaşımları				Sonat	Bestelenme tarihi
KERMAN	SOLOMON	ROSEN	NEWMAN		
<i>Bonn Period (I)</i>	<i>Bonn Period</i>	-	<i>Student</i>	WoO.47 No.1	(?1783)
				WoO.47 No.2	(?1783)
				WoO.47 No.3	(?1783)

³⁵ Sonat formunun geleneksel tanımı, özellikle şu üç ismin yazmış olduğu yayınlara dayanmaktadır: Antonin Reicha (*Traité de haute composition musicale, Vol. II, 1826*), “sonat formu” teriminin mucidi olan Adolph Bernhard Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition, Vol. III, 1845*) ve Carl Czerny (*School of Practical Composition, 1848*) (Rosen, 1988, s. 3). Söz konusu üç yazarın da Beethoven ile yakın ilişki içinde olmasına dikkat çeken Rosen (1988), Beethoven’ın akranı olan A. Reicha’nın, bestecinin yakın arkadaşı olduğunu; döneminin en itibarlı öğretmeni sayılan C. Czerny’nin, Beethoven’ın en meşhur öğrencisi olduğunu; A.B. Marx’ın ise, ömrünü Beethoven’ı yüceltmeye adanmış olduğunu aktarmaktadır.

³⁶ Dönem isimleri özgün halleriyle sunulmuştur. Parantez içindeki tarihler “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”tan (Kerman, 2001), diğer tarihler ise Rosen’in (2002) “*Beethoven’s Piano Sonatas: A Short Companion*” adlı kitabından alınmıştır.

<i>Bonn Period (II)</i>				WoO. 51	(?1797-1798)
<i>Early Vienna Period (I)</i>	<i>Vienna Period (early years) - I</i>	<i>The Eighteenth-Century Sonatas</i>	<i>Virtuoso</i>	Op. 2 No.1	1795
				Op. 2 No.2	1795
				Op. 2 No.3	1795
				Op. 49 No. 1	(?1797)
				Op. 49 No. 2	(1795-1796)
				Op. 7	1797
				Op. 10 No.1	1798
				Op. 10 No.2	1798
				Op. 10 No. 3	1798
				Op. 13	1799
				Op. 14 No. 1	1799
				Op. 14 No. 2	1799
				Op. 22	1799-1800
<i>Early Vienna Period (II)</i>	<i>Vienna Period (early years) - II</i>	<i>Youthful Popularity</i>	<i>Apassionata</i>	Op. 26	1800
				Op. 27 No. 1	1801
				Op. 27 No.2	1801
				Op. 28	1801
		<i>The Years of Mastery</i>		Op. 31 No. 1	1802
				Op. 31 No. 2	1802
				Op. 31 No. 3	1802
<i>Middle Period (I)</i>	Op. 53			1804	
	Op. 54			1804	
	Op. 57			1805	
<i>Middle Period (II)</i>	<i>Heroic Period</i>	<i>Ivasion</i>	Op. 78	1809	
			Op. 79	1809	
			Op. 81a	1810	
<i>Late Period (I)</i>			<i>Final Phase</i>	<i>The Years of Stress</i>	<i>Sublimation</i>
	Op. 101	1816			

			Op. 106	1818
Late Period (II)		The Last Sonatas	Op. 109	1820
			Op. 110	1821
			Op. 111	1822

(Rosen, 1988). Bu durumun doğal bir sonucu olarak, Beethoven’ın sonat formundaki eserlerinde kullandığı teknikler, sonraki besteciler için güvenli bir yol haline gelmiş ve dönemin “sonat formu” anlayışını biçimlendirmiştir (Burkholder ve diğerleri, 2010).

Klasik Batı Müziği literatürünün tartışmasız en önemli formal türlerinden biri olan sonat formu; “Sergi”, “Gelişme” ve “Yeniden Sergi” olarak adlandırılan üç ana bölümden oluşmaktadır. Söz konusu üç bölüm, tonal açıdan iki kısımlı bir yapı içinde sergilenmektedir. Bu niteliğinden ötürü *binary* (iki kısımlı) ve *ternary* (üç kısımlı) yapıların bir sentezi olarak kabul edilen (Webster, 2001) sonat formunun formal yapısı ve olası alt unsurları, Tablo 2’de genel hatlarıyla gösterilmektedir.

Tablo 2. Sonat Formunun Genel Form Şeması³⁷

BÖLÜMLER:	: SERGİ :	: GELİŞME	YENİDEN SERGİ :
ALT (Formal/Tematik) UNSURLAR:	Tema 1, Köprü Tema 2, 3... Kapanış teması, Codetta/Coda, Dönüş köprüsü	Sergi’de yer alan tematik malzemelerin geliştirilmesi, “Yeni Tema”, <i>Retransition</i>	Tema 1, Köprü Tema 2, 3... Kapanış teması, Codetta/CODA
TONAL YAPI: (Majör modda)	I V	Tonal gezinti (V)	I
TONAL YAPI: (Minör modda)	i III, V	Tonal gezinti (V)	i

Gelişme bölümü, tonal belirsizliğin ve cümle yapılarındaki değişkenlik düzeyinin muvman içinde en üst seviyeye çıktığı bölümdür. Daha kararlı özellikler gösteren Sergi ve Yeniden Sergi bölümlerinin arasında yer alan Gelişme bölümü, muvmandaki gerilim ve hareket unsurlarını karşılamaktadır. Gelişme bölümlerinde, genellikle, Sergi’de duyurulmuş olan tematik/motiflik malzemeler işlenmekte, bunun yanında yeni malzemelere de rastlanılabilmektedir (Rosen, 1988, s. 2; Caplin, 1998, s. 139).

Gelişme bölümlerinde, Sergi bölümündeki tematik fikirler işleneceği zaman; “bir müzik cümlesine ya da daha büyük bir tematik yapıya bütünüyle yer verilmesi”, “tematik yapıların parçalara ayrılması ve bu parçaların sekans (*sequence*) yoluyla tekrarlanması”, “Sergi’deki fikirlerin kontrpuantal tekniklerle işlenmesi”, “tematik malzemelerin, varyasyon teknikleriyle geliştirilmesi”, “farklı tema veya yapılardan değişik motiflerin birleştirilmesi” ve “tematik bir

³⁷ Tabloda verilen alt unsurların tamamı, sonat formunda yazılmış her eserde bulunmak zorunda değildir. Yukarıdaki tabloya ek olarak, bazı eserlerin başlangıcında bir “Giriş” kısmının, ya da sonunda geniş bir “Muvman Codası” kısmının yer aldığı da görülmektedir.

malzemenin gittikçe çözünerek bir figürasyona indirgenmesi” gibi teknikler kullanılmaktadır (Berry, 1966, s. 194-199).

L. V. Beethoven’ın 1800 yılına kadar yazmış olduğu ilk 17 piyano sonatının sonat formundaki birinci muvmanlarını kapsayan bu çalışma, Beethoven’ın erken dönem piyano sonatlarının Gelişme bölümlerinin tematik yapısını -Sergi ile ilişkisi bakımından- sistematik bir şekilde, niteliksel ve niceliksel olarak inceleyen ilk bütüncül çalışma olması yönünden önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

WoO.47 ile Op.22 arasında kalan 17 piyano sonatının (bkz. Tablo 1) birinci muvmanları, iki temel basamaktan oluşan bir yöntem ile incelenmiştir:

I. Form Analizi: Öncelikle, muvmanın “Sergi”, “Gelişme” ve “Yeniden Sergi” bölümleri saptanmış, ardından temaların, köprülerin, Codetta kısımlarının ve varsa “Giriş” ve “Coda” kısımlarının yerleri tespit edilmiştir³⁸.

II. Gelişme Bölümlerinin Tematik Analizi: Her bir Gelişme bölümü, tematik yapısı bakımından kesitlere ayrılmış ve kesitlerde yer alan tematik malzeme ve eşliklerin Sergi içindeki “kökenleri” tespit edilmiştir.

Köken tespiti yapılırken, motifik yapılardan ziyade, Gelişme bölümü içerisindeki malzemelerle Sergi bölümündeki öğeler arasındaki duyuluş benzerlikleri temel alınmıştır. Bu tercihin nedeni, bestecinin, Gelişme bölümünde, Sergi’den atıf yapmak istediği kısmı anımsatacak bir yazı dili kullanacağı varsayımdır. Örneğin, Tema 1’e ait motifik malzemelerle oluşturulmuş bir Codetta kısmının varlığı durumunda, eğer bu motifik malzemeler, Gelişme bölümü içerisinde, Codetta kısmının tematik yapısını anımsatacak bir şekilde kullanılıyorsa, söz konusu malzemenin kaynağı olarak Tema 1 değil, Codetta kısmı kabul edilecektir.

Gelişme bölümlerinde kullanılan malzemeler, kökenlerine göre tanımlanıp sınıflandırılmış, söz konusu malzemelerin Gelişme bölümü içindeki dağılım yüzdeleri hesaplanmış ve sonatlar genelinde bir karşılaştırmaya gidilmiştir.

Bütün bu değerlendirmelerin ardından muvmanlar, “modalite” (majör/minör) ve “uzunluk” (kısa/orta/uzun) üst başlıkları üzerinden sınıflandırılmış ve elde edilen gruplar arasındaki farklılıklar incelenmiştir.

Örnek olarak, Op.13’ün analiz detayları aşağıda sergilenmektedir:

Eser İncelemesi Örneği: Op. 13, 1. Muvman (Do minör)

Muvman üzerinde gerçekleştirilen form analizi sonucunda saptanan formal öğeler, Tablo 3’te gösterilmiştir.

Tablo 3. [Op. 13, 1. Muvman] Form Analizi Tablosu³⁹

¹ GİRİŞ	¹¹ SERGI	¹³³ GELİŞME	¹⁹⁵ YENİDEN SERGİ	²⁷⁷ CODA

³⁸ Analizlerde ortaya çıkan sonuçlar, D. F. Tovey’in “A Companion to Beethoven’s Pianoforte Sonatas” (1931) adlı çalışmasındaki bulgularla ve M. K. Song’un “Schenkerian analiz” yöntemini kullanarak ortaya koyduğu “The Evolution of Sonata-Form Design in Ludwig van Beethoven’s Early Piano Sonatas, WoO 47 to Opus 22” (2002) başlıklı doktora tezindeki bulgularla karşılaştırılmıştır.

³⁹ Tablodaki kutucukların sol üst köşelerinde yer alan sayılar, ilgili kısmın başladığı ölçü numarasını belirtmektedir.

T₁: Tema 1

K: Köprü

T₂: Tema 2

T_K: Kapanış teması

(10 ölçü)	(122 ölçü)						(62 ölçü)	(82 ölçü)				(34 ölçü)
1 Giriş	11 T ₁	35 K	51 T ₂	89 T _K	113 Coda	125 K _D	133 Gelişme	195 T ₁	207 K	221 T ₂	253 T _K	277 CODA
	¹¹ do (i)		⁵¹ mib (iii)		⁸⁹ Mib (III)			¹⁹⁵ do (i)				

Muvman, 310 ölçü uzunluğundadır. Gelişme bölümünün uzunluğu, Sergi bölümünden çok daha kısadır (Gelişme/Sergi = 62/122 = 0,51).

Gelişme bölümü tematik olarak kesitlere ayrıldığında Tablo 4'teki dağılım ortaya çıkmaktadır.

Tablo 4. [Op. 13, 1. Muvman, Gelişme Bölümü] Kesitler ve Tematik İçerikleri

GELİŞME (62 ölçü)				
Kesit No.	Başladığı Ölçü	Bittiği Ölçü	Toplam Ölçü Sayısı	Kullanılan Malzemeler
1	133	136	4	Giriş
2	137	148	12	Köprü + Giriş [6+6]
3	149	156	8	Köprü
4	157	166	10	Köprü
(Retransition) 5	167	186	20	Tema 1 + Köprü [8+12]
(Retransition) 6	187	194	8	Tema dışı

Gelişme bölümündeki kesitlerin tematik analizlerine ilişkin ayrıntılar aşağıda verilmiştir.

- Kesit 1: (ö. 133-136)

Nota 1. [Op. 13, 1. Muvman; Gelişme Bölümü] Kesit 1



“Giriş” teması, kendi temposunda yeniden ortaya çıkmaktadır (bkz. Nota 2).

Nota 2. [Op. 13, 1. Muvman] Giriş (ö. 1-3)



- Kesit 2: (ö. 137-148)

Nota 3. [Op. 13, 1. Muvman; Gelişme Bölümü] Kesit 2



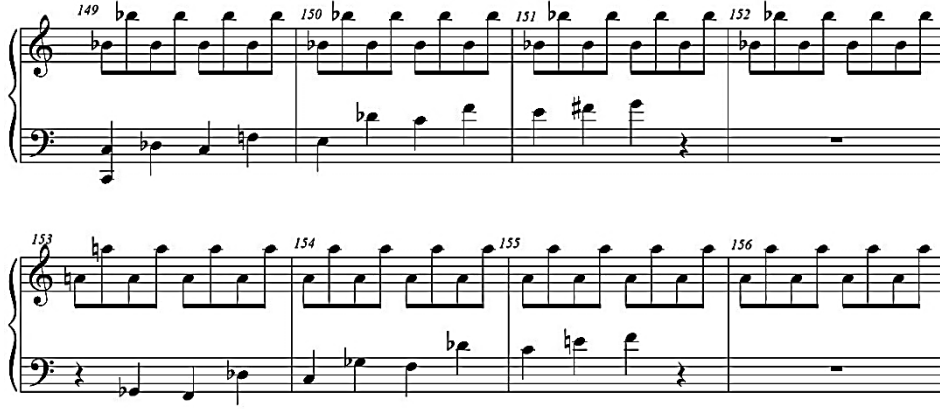
İlk üç ölçüde, Köprü kaynaklı bir yapı yer almakta (bkz. Nota 4), ardından gelen üç ölçüde ise, “Giriş” kısmının ilk ölçüsünde işlenen motifin (bkz. Nota 2) farklılaştırılmış hali kullanılmaktadır. Kesitin devamında, bu altı ölçülük tematik yapı yinelenmektedir.

Nota 4. [Op. 13, 1. Muvman] Köprü (ö. 35-37)



- Kesit 3: (ö. 149-156)

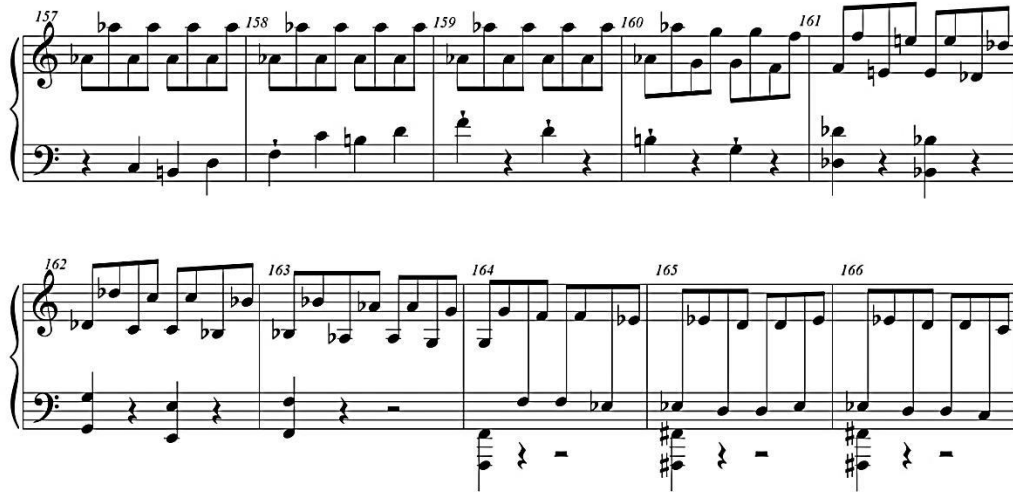
Nota 5. [Op. 13, 1. Muvman; Gelişme Bölümü] Kesit 3



Kesit 2’de değinilen “Köprü kaynaklı yapı” sol ele geçerek 8 ölçü daha duyurulmaktadır.

- Kesit 4: (ö. 157-166)

Nota 6. [Op. 13, 1. Muvman; Gelişme Bölümü] Kesit 4



Kesit 3’ün devamı niteliğindedir. İlk iki ölçüde, sol elde, yukarıda değinilen “Köprü kaynaklı yapı” duyurulmaya devam etmektedir.

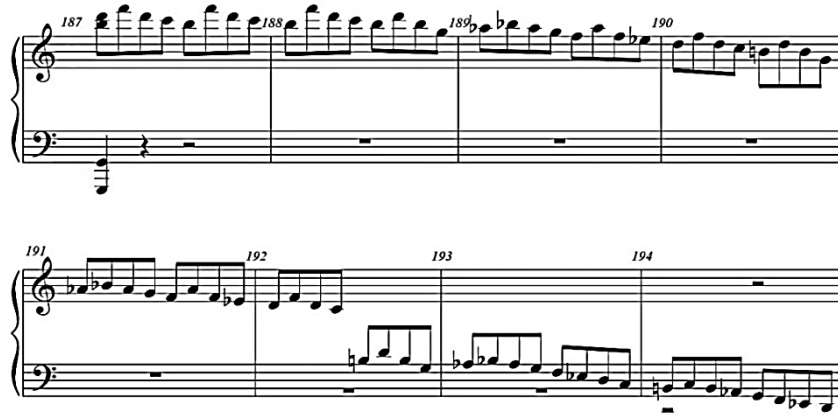
- Kesit 5: (ö. 167-186) (*Retransition*)

Nota 7. [Op. 13, 1. Muvman; Gelişme Bölümü] Kesit 5

Tema 1'in sonunda yer alan (ö. 30) arpej figürü (bkz. Nota 8), 4 ölçü boyunca işlenir. Sonraki 4 ölçüde ise, yukarıda anılan "Köprü kaynaklı yapı" geliştirilerek işlenmektedir. Bu sekiz ölçülük cümle tekrarlandıktan sonra, sonuna 4 ölçülük bir uzatma eklenmiştir.

Nota 8. [Op. 13, 1. Muvman] Tema 1 (ö. 30)

- Kesit 6: (ö. 187-194) (*Retransition*)

Nota 9. [Op. 13, 1. Muvman; Gelişme Bölümü] Kesit 6

Kesit 5’te anılan arpej figürünün soyutlanmasıyla elde edilen “Tema dışı” malzemelerle Yeniden Sergi bölümünü hazırlayan, eşliksiz bir kesittir.

Tematik malzemelerin Tablo 4’de belirtilen uzunlukları toplandığı zaman, Tablo 5’teki dağılım ortaya çıkmaktadır. Tablodan anlaşılacağı üzere, Gelişme bölümünün yaklaşık yarısı, *Köprü* kısmına ait tematik malzemeler kullanılarak oluşturulmuştur. Ayrıca, “Giriş” ve “Tema 1” malzemelerine ve “Tema dışı” malzemelere de rastlanmaktadır.

Tablo 5. Gelişme Bölümünde Kullanılan Malzemelerin Niceliksel Dağılımları

Tematik malzeme	Ölçü sayısı	Gelişme bölümü içindeki oranı
Köprü	36	%58
Giriş	10	%16
Tema 1	8	%13
Tema dışı	8	%13
Toplam	62	%100

3. SONUÇ

3.1. Gelişme Bölümlerindeki Tematik Malzeme Çeşitliliği

Saptanan malzemelerin, her bir Gelişme bölümü içinde kapladıkları alanlar Tablo 6’da toplu olarak sergilenmektedir.

Tablo 6. Gelişme bölümünde yer alan malzemeler ve kullanım oranları

Sonatlar	Gelişme bölümlerinde kullanılan malzemeler									Malzeme çeşitliliği
	Giriş (%)	T ₁ (%)	K (%)	T ₂ (%)	T _K (%)	C (%)	K _D (%)	Yf. (%)	Td. (%)	
WoO.47/1	-	28	16	-	-	-	-	28	28	4
WoO.47/2	20	5	-	-	-	-	-	45	30	4
WoO.47/3	-	32	-	30	-	-	-	-	38	3
WoO.51	-	75	-	-	-	-	-	-	25	2

Op.2/1	-	50	-	50	-	-	-	-	-	2
Op.2/2	-	96	-	-	-	4	-	-	-	2
Op.2/3	-	62	-	-	-	13	-	25	-	3
Op.49/1	-	13	-	15	26	-	-	26	20	5
Op.49/2	-	42	-	-	-	-	-	29	29	3
Op.7	-	54	-	-	-	31	-	15	-	3
Op.10/1	-	19	-	-	-	-	-	65	16	3
Op.10/2	-	27	-	-	-	3	-	70	-	3
Op.10/3	-	41	24	-	-	13	7	-	15	5
Op.13	16	13	58	-	-	-	-	-	13	4
Op.14/1	-	47	-	-	-	-	-	53	-	2
Op.14/2	-	55	-	11	-	-	-	-	34	3
Op.22	-	15	-	-	-	70	-	-	15	3
Rastlanma sıklığı (f)	2	17	3	4	1	6	1	9	11	

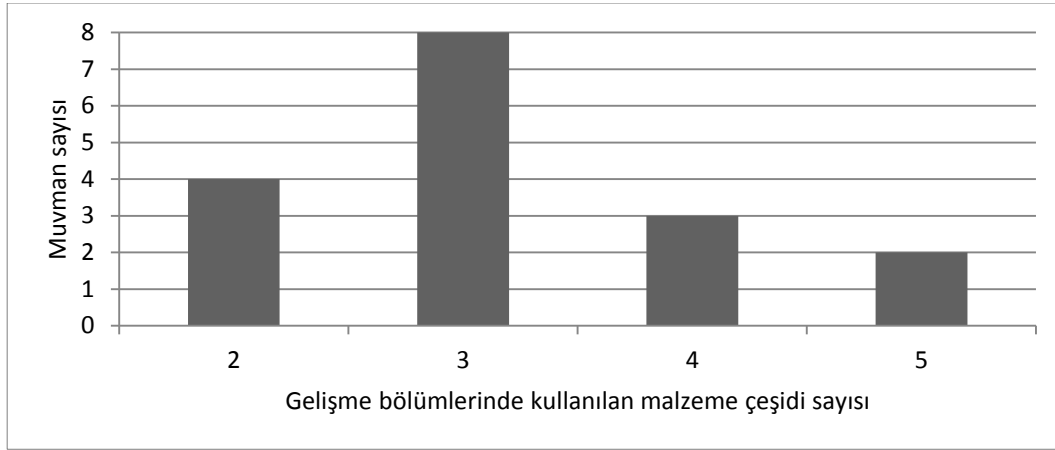
Gelişme bölümlerinde; Sergi bölümlerine ait “Giriş”, “Tema 1” (T₁), “Köprü” (K), “Tema 2” (T₂), “Kapanış Teması” (T_K), “Codetta/Coda” (C) ve “Dönüş köprüsü” (K_D) kısımlarından alıntılanmış olan malzemelerin yanı sıra, yeni (tematik) fikirlere (Yf.) ve “Tema dışı” malzemelere (Td.) rastlanmıştır⁴⁰.

Bazı muvmanların Sergi bölümünde yer alan Tema 3 kısımlarına ait tematik malzemelerin, Gelişme bölümleri içerisinde doğrudan kullanımına rastlanılmamış olsa da, Op.10/2’nin “Yeni fikir” kesitinde, Tema 3 kısmına yönelik ritmik göndermeler bulunduğu saptanmıştır. Bu durum, Gelişme bölümlerinde, Sergi’ye ait herhangi bir tematik yapıya rahatlıkla atıf yapılabileceğini göstermektedir.

Ele alınan eserlerdeki Gelişme bölümleri, en az 2, en fazla da 5 malzeme çeşidi barındırmaktadır. En sık rastlanan durum ise 3 farklı malzeme barındıran Gelişme bölümleridir (bkz.

⁴⁰ Gelişme bölümlerinde, Sergi’den kaynaklanmayan tematik malzemelerin de kullanıldığı bilinmektedir (Rosen, 1988, s. 2; Caplin, 1998, s. 139). Bu çalışmada söz konusu kısımlar, “Sergi dışı” malzemeler olarak adlandırılacaktır. Bu malzemeler, tematik karakter taşıyıp taşıyamalarına göre ikiye ayrılmış ve “Yeni fikir” veya “Tema dışı” malzemeler olarak sınıflandırılmıştır. Yeni ve farklı bir tema niteliğindeki “Yeni fikir” pasajları, daha önce hiç kullanılmamış yepyeni malzemelerle oluşturulabildiği gibi, Sergi’den gelen motifleri de içerebilmektedir (Churgin, 1998, s. 325). “Tema dışı” olarak adlandırdığımız kısımlar ise; tek başlarına tematik bir fikir olarak kabul edilemeyen, tematik zıtlık ya da devamlılık sağlamak için kullanılan, içerdiği malzemeler daha önce Sergi bölümünde duyurulmamış ve genellikle arpej ya da doğrusal yürüyüş figürleriyle oluşturulmuş kısımlardır.

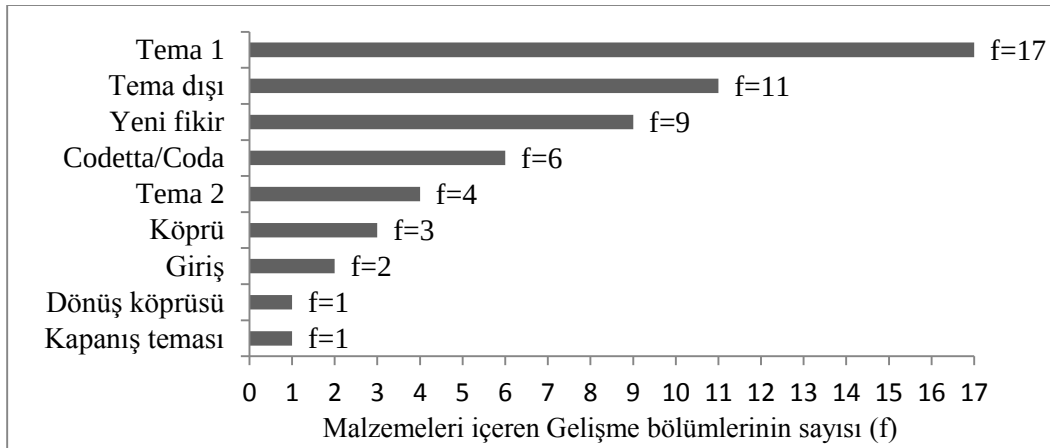
Grafik 1).



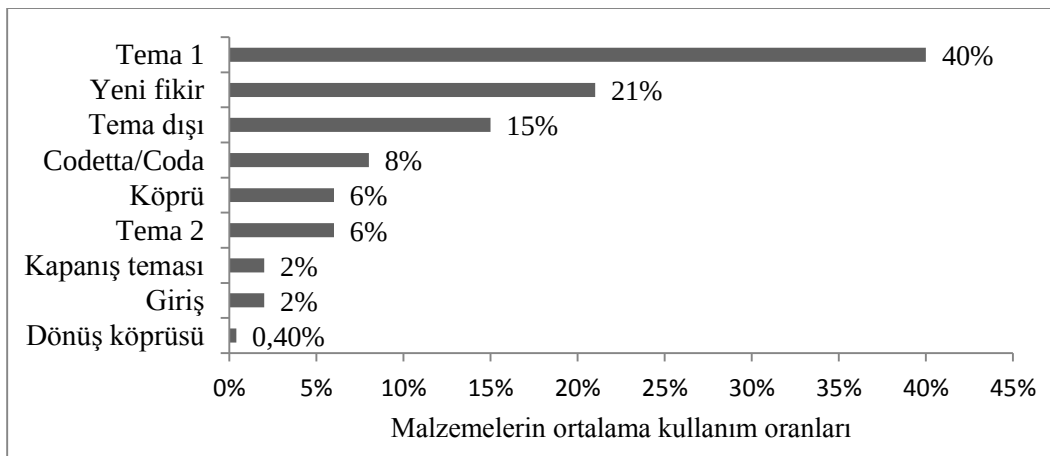
Grafik 1. Gelişme bölümlerindeki malzeme çeşitliliği

3.2. Tematik Malzemelerin Ortalama Kullanım Oranları ve Rastlanma Sıklıkları

Gelişme bölümlerinde varlığı saptanan malzemelere kaçar sonatta rastlandığı ve bu malzemelerin, Gelişme bölümleri içinde ortalama ne kadar alan kapladıklarına ilişkin değerler Grafik 2 ve 3'te sergilenmiştir.



Grafik 2. Malzemelerin rastlanma sıklıkları



Grafik 3. Malzemelerin ortalama kullanım oranları

Yukarıdaki grafiklerde görüldüğü üzere, Gelişme bölümlerindeki tematik malzemelerin, rastlanma sıklıklarına ve ortalama kullanım oranlarına göre sıralanışı aşağıdaki gibidir⁴¹:

“Tema 1” > Sergi dışı malzemeler (“Yeni fikir” ve “Tema dışı”) > “Codetta/Coda” > “Tema 2” > “Köprü” > “Giriş” > “Kapanış teması” > “Dönüş köprüsü”.

Literatürde “*Main Theme*”, “*Principal Theme*” ya da “*Primary Theme*” (ana/asıl/birincil tema) olarak da adlandırıldığı görülen Tema 1 kısımları, güçlü karakterleriyle Gelişme bölümleri içinde de kendini göstermektedir. Yapılan analizler, Tema 1’e ait malzemelerin istisnasız olarak bütün Gelişme bölümlerinde kullanılmış olduğunu göstermektedir. Gelişme bölümlerinde rastlanan malzeme çeşitlerinin kapladıkları alanların ortalamasına bakıldığında ise, en yoğun kullanılan malzeme çeşidinin yine Tema 1 olduğu görülmüştür.

Gelişme bölümlerinde Tema 1’den sonra en sık ve en yoğun olarak kullanılan malzemeler “Sergi dışı” malzemelerdir (“Tema dışı” ve “Yeni fikir”). “Tema dışı” malzemelere genellikle *retransition* kısımlarında rastlanırken “Yeni fikir” kısımları, Gelişme bölümlerinin ortasında yer almaktadır. Ele alınan 17 sonattan 9’unun Gelişme bölümünde yeni bir temaya (“Yeni fikir”) rastlanmıştır.

3.3. Gelişme Bölümlerinin Başlangıç ve Sonlarında Kullanılan Malzemeler

Her bir Gelişme bölümünün başında ve sonunda hangi malzemelerin kullanıldığı, Tablo 7’de gösterilmektedir.

Tablo 7. Gelişme bölümlerinin başlangıç ve bitişlerinde rastlanan malzemeler

Eser	Başlangıçta Kullanılan Malzeme	Sonda Kullanılan Malzeme
WoO.47/1	Tema 1	Tema dışı + Köprü
WoO.47/2	Tema 1	Tema dışı
WoO.47/3	Tema 1	Tema dışı
WoO.51	Tema 1	Tema dışı
Op.2/1	Tema 1	Tema 1
Op.2/2	Codetta	Tema 1 + Tema dışı
Op.2/3	Codetta	Tema 1
Op.49/1	Tema 2	Tema 1
Op.49/2	Tema 1	Tema dışı
Op.7	Tema 1	Tema 1
Op.10/1	Tema 1	Tema dışı
Op.10/2	Codetta	Tema 1

⁴¹ Grafikler arasındaki tek farklılık; “Tema dışı” malzemelere daha sık rastlanmasına karşılık, “Yeni fikir” kısımlarının daha geniş alan kaplamasıdır.

Op.10/3	Dönüş köprüsü	Tema 1 + Tema dışı
Op.13	Giriş	Tema 1 + Köprü + Tema dışı
Op.14/1	Tema 1	Tema 1
Op.14/2	Tema 1	Tema 1 + Tema dışı
Op.22	Coda	Coda

Yapılan incelemeler, Gelişme bölümlerinin başlangıçlarında, Beethoven'ın, tematik açıdan iki farklı yöntem kullandığını ortaya çıkarmıştır. Bu iki yöntemden en sık rastlanılanı, Sergi başlangıçlarındaki “Tema 1” veya “Giriş” kısımlarına ait malzemeleri işleyerek Gelişme bölümünü başlatmaktır ($f=11$). Diğer yöntemde ise Gelişme bölümleri, Sergi sonundaki “Codetta”, “Coda” veya “Dönüş köprüsü” kısımlarının tematik olarak sürdürülmesiyle başlatılmaktadır ($f=5$)⁴².

Gelişme bölümlerinin sonlarındaki *retransition* kısımlarını oluşturan malzemelere bakıldığında da yine belirli bir tematik yöntemin ortaya çıktığı görülmektedir. Çalışmada kapsanan sonatların *retransition* kısımları, “Tema 1” malzemelerinin ve “Tema dışı” malzemelerin birlikte veya tek başına kullanılmaları ile oluşturulmuştur⁴³. Söz konusu malzemelere ek olarak, iki sonatta (WoO. 47/1 ve Op.13) “Köprü” malzemelerinin de kullanıldığı görülmektedir.

3.4. Gelişme Bölümlerindeki Malzeme Kullanım Oranları ile Muvmanların Genel Özellikleri Arasındaki İlişki

Çalışmada ele alınan muvmanlar, modalitelerine ve uzunluklarına göre iki bağımsız kategori içinde sınıflandırılıp, malzeme kullanım oranlarındaki farklılıklar açısından incelenmiştir. Muvmanlar, modalitelerine göre “majör” ve “minör” muvmanlar olmak üzere iki alt boyutta, uzunluklarına göre ise “Kısa”, “Orta” ve “Uzun” muvmanlar olmak üzere üç alt boyutta incelenmiştir. Tablo 8’de, ele alınan muvmanların söz konusu sınıflama sistemi içindeki dağılımları gösterilmektedir.

Kısa sonatlar, bestecinin öğrencilik yıllarında yazmış olduğu Bonn dönemi sonatlarını ve Op. 49 numaralı iki küçük sonatı kapsamaktadır⁴⁴.

Tablo 8. Genel özelliklerine göre muvmanların sınıflandırılması

Uzunluk Kategorisi	Eser	Toplam Ölçü Sayısı	Modalite
Kısa	WoO. 47/1	75	MAJÖR
	WoO. 47/2	83	minör
	WoO. 51	93	MAJÖR

⁴² Bir istisna olarak Op. 49/1’in Gelişme bölümü “Tema 2” malzemesiyle başlamaktadır.

⁴³ Bir istisna olarak Op. 22’nin *retransition* kısmı “Coda” malzemelerinden oluşmaktadır.

⁴⁴ Op. 49 numaralı bu iki sonat, erken dönemde bestelenmiş olmasına rağmen yayımlanmamış; bestecinin izni olmaksızın, sonraki dönemde kardeşi tarafından yayımcıya gönderilmiştir. Bu sebeple, erken dönem sonatı olmasına rağmen büyük bir opus numarasına sahiptir (Tovey, 1931, s. 141).

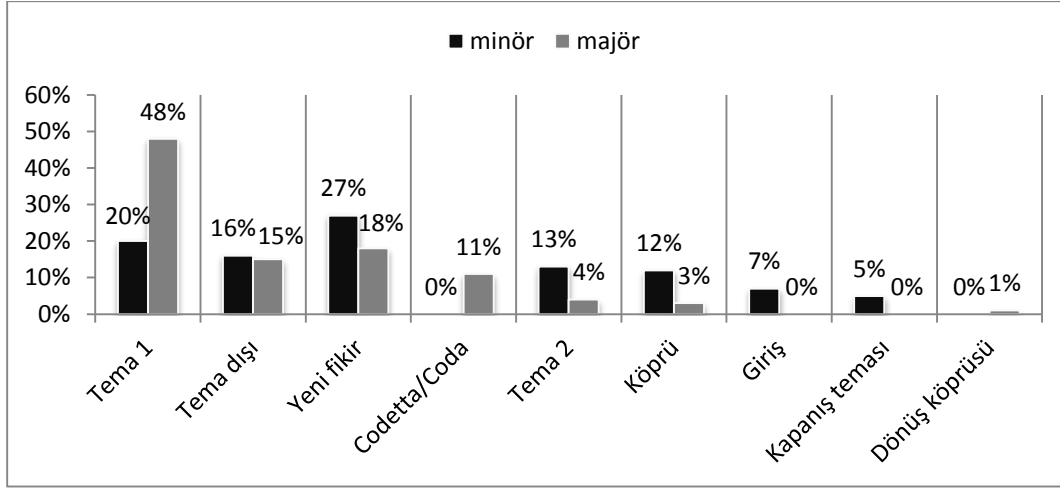
	Op. 49/1	110	minör
	WoO. 47/3	111	MAJÖR
	Op. 49/2	122	MAJÖR
Orta	Op. 2/1	152	minör
	Op. 14/1	162	MAJÖR
	Op. 22	199	MAJÖR
	Op. 14/2	200	MAJÖR
	Op. 10/2	202	MAJÖR
Uzun	Op.2/3	257	MAJÖR
	Op.10/1	284	minör
	Op.13	310	minör
	Op. 2/2	336	MAJÖR
	Op. 10/3	344	MAJÖR
	Op. 7	362	MAJÖR

Ele alınan sonatların 12 tanesinin majör modda, 5 tanesinin ise minör modda olduğu görülmüştür. Mozart'ın, 19 piyano sonatından sadece 2 tanesini, Haydn'ın ise 52 piyano sonatından sadece 5 tanesini minör modda bestelediği göz önüne alınırsa, Beethoven'ın ilk 17 piyano sonatından 5 tanesinin minör modda oluşu oldukça yüksek bir oran olarak değerlendirilebilir.

3.4.1. Muvmanların Modaliteleri ile Gelişme Bölümlerindeki Malzemelerin Kullanım Oranları Arasındaki İlişki

Grafik 4'te, majör ve minör moddaki eserlerin Gelişme bölümlerinde yer alan tematik malzemelerin ortalama kullanım oranlarına ilişkin farklılıklar gösterilmektedir.

Elde edilen veriler ışığında; minör moddaki sonatların Gelişme bölümlerinde, -majör moddaki sonatlara kıyasla- Tema 1 malzemesi kullanımının azaldığı, bununla birlikte Tema 2, Köprü ve Yeni Fikir kullanımlarının arttığı görülmüştür. "Tema dışı" malzemelere, minör moddaki bütün sonatların Gelişme bölümlerinde rastlanılmış, ayrıca söz konusu Gelişme bölümlerinde Codetta malzemelerinin hiç kullanılmamış olması dikkat çekmiştir.



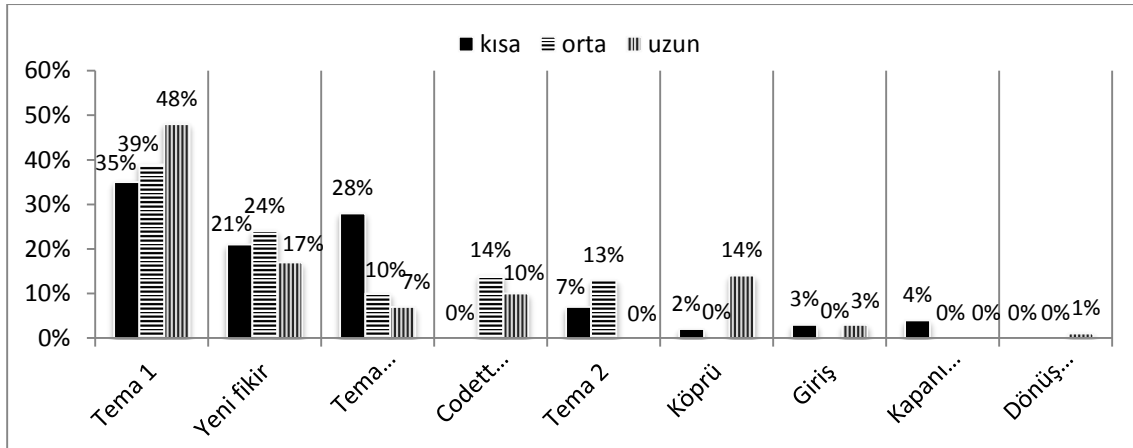
Grafik 4. Muvmanların modalitesine göre malzemelerin kullanım oranları

Minör moddaki sonatların Gelişme bölümlerindeki Tema 1 kullanımının azalmasıyla bağlantılı olarak diğer malzeme çeşitlerinin kullanımı artmakta ve bu durum minör sonatlardaki tematik çeşitliliğin majör sonatlardan fazla olmasına yol açmaktadır.

3.4.2. Muvmanların Uzunlukları ile Gelişme Bölümlerindeki Malzeme Kullanım Oranları Arasındaki İlişki

Gelişme bölümlerinde kullanıldığı görülen malzemelerin ortalama kullanım oranları, “Kısa”, “Orta” ve “Uzun” muvmanlar için ayrı ayrı hesaplanmış ve elde edilen değerler Grafik 5’te karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

Söz konusu uzunluk grupları arasındaki malzeme kullanım farklılıkları incelendiğinde; Beethoven’ın, öğrencilik döneminde yazmış olduğu “Kısa” muvmanların tamamında “Tema dışı” malzemeleri yoğun olarak kullanmış olduğu, ayrıca söz konusu muvmanların Gelişme bölümlerinde “Codetta/Coda” malzemelerine hiç yer vermediği göze çarpmaktadır. “Uzun” muvmanlarda ise “Tema 2” malzemelerinin kullanılmamış olduğu görülmüştür. “Orta” uzunluktaki muvmanlarda ise Sergi bölümünden yalnızca Tema 1, Tema 2 ve Codetta malzemelerinin kullanıldığı; Köprü, Kapanış Teması ve Dönüş Köprüsü gibi malzemelere yer verilmediği gözlenmiştir. Grafik 5’te, “Tema 1” malzemelerinin kullanım oranları arasındaki farklılık, istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır.



Grafik 5. Muvman uzunluğuna göre malzemelerin kullanım oranları

Muvmanların uzunlukları ile Gelişme bölümlerindeki malzeme çeşitliliğinin ilişkisine bakıldığı zaman, “Kısa” muvmanların Gelişme bölümlerindeki malzeme çeşitliliği ortalamasının “3,5” olduğu, bu ortalamanın “Orta” muvmanlarda “2,6”, “Uzun” muvmanlarda

ise “3,3” olduğu görülmektedir. Bu durum, en yüksek ortalama malzeme çeşitliliği oranının “Kısa” muvmanlarda ve en düşük ortalama malzeme çeşitliliği oranının ise “Orta” muvmanlarda olduğunu göstermektedir.

Gelişme bölümünün uzunluğunun Sergi bölümünün uzunluğuna bölünmesiyle elde edilen “G/S” oranları, bu çalışmada ele alınan sonatlar için %27 ile %109 değerleri arasında değişmektedir. Bu durum, bir uçta Sergi bölümüne kıyasla çok küçük Gelişme bölümlerinin, diğer uçta ise Sergi bölümünden daha uzun Gelişme bölümlerinin varlığını göstermektedir. Çalışmada ele alınan muvmanların G/S oranlarının ortalaması %70’dir. Muvmanların uzunluklarına göre oluşturulan gruplar incelendiğinde ise ortalama G/S oranları; “Kısa” muvmanlar için %66, “Orta” muvmanlar için %90, “Uzun” muvmanlar için %57 olarak bulunmuştur. Bu durum, “Orta” uzunluktaki muvmanların Gelişme bölümünün, uzunluk açısından Sergi’ye yakın olduğunu, “Kısa” ve “Uzun” muvmanlarda ise Gelişme bölümünün Sergi’den daha kısa olduğunu göstermektedir.

3.5. Sonuç Özeti

Yukarıda ayrıntılı olarak verilen sonuçlar, aşağıda özetlenmiştir:

- Gelişme bölümlerinde, Sergi bölümündeki tüm formal öğelerin işlenebildiği görülmüş, ayrıca tematik bütünlük taşıyan veya taşımayan “Sergi dışı” malzemelere de rastlanmıştır.
- Gelişme bölümlerinde en sık ve en yoğun kullanılan malzemelerin “Tema 1” malzemeleri ve “Sergi dışı” malzemeler olduğu görülmüştür.
- Gelişme bölümlerinin başlangıçlarında, ya Sergi başındaki yapıların tekrar ele alındığı ya da Sergi sonundaki yapıların sürdürüldüğü görülmüştür.
- Gelişme bölümlerinin sonlarındaki *retransition* kısımlarının, “Tema 1” malzemeleriyle ve/veya “Tema dışı” malzemelerle oluşturulduğu görülmüştür.
- Minör moddaki muvmanlarda -majör moddaki muvmanlara kıyasla-, Gelişme bölümlerindeki “Tema 1” yoğunluğunun yaklaşık olarak yarı yarıya azaldığı, buna bağlı olarak “Tema 2”, “Köprü” ve “Sergi dışı” malzemelerine ait kullanım oranlarının ve Gelişme bölümlerindeki tematik malzeme çeşitliliğinin arttığı görülmüştür.
- Muvmanlar, uzunluklarına göre “Kısa”, “Orta” ve “Uzun” olmak üzere üç gruba ayrılmış ve söz konusu gruplar arasında Gelişme bölümünün oransal uzunluğu ve Gelişme bölümünde kullanılan malzemeler açısından farklılıklar ortaya çıkmıştır. Her grupta, belirli malzemelere yer verilmediği görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Berry, W. (1966). *Form in Music: An Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and Their Application in Historical and Contemporary Styles*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- Burkholder, J. P.; Grout, D. J. ve Palisca, C. V. (2010). *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* [Elektronik Sürüm]. New York: Oxford University Press.
- Churgin, B. (1998). Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form Movements [Elektronik Sürüm]. *The Journal of Musicology (New Perspectives on Beethoven Sources and Style)*, 16(3), 323-343.

- Kerman, J. (2001). Beethoven, Ludvig van. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. bs.) [Elektronik Sürüm].
- Kinderman, W. (2009). *Beethoven* (2. bs.) [Elektronik Sürüm]. New York: Oxford University Press.
- Newman, W. S. (1983). *The Sonata in the Classic Era* (3. bs.). New York: W.W. Norton & Company.
- Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton & Company.
- Rosen, C. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Londra: Yale University Press.
- Samson, J. (2001). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* [Elektronik Sürüm]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solomon, M. (1979). *Beethoven*. New York: Schirmer Books.
- Song, M. K. (2002). *The Evolution of Sonata-Form Design in Ludwig van Beethoven's Early Piano Sonatas, WoO 47 to Opus 22*. Doktora Tezi, The University of Texas, Austin.
- Tovey, D. F. (1931). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Londra: The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Webster, J. (2001). Sonata Forms. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. bs.) [Elektronik Sürüm].

“BİR FORM ALGISI İKİLEMİ: BRAHMS, OPUS 83”

Giray KOÇASLAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

gkocaslan@hacettepe.edu.tr

Prof. Dr. Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

tberki@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Bu çalışmada, Johannes Brahms’ın Opus 83, 2 numaralı piyano konçertosunun son muvmanı üzerinde çok katmanlı bir form analizi gerçekleştirilmektedir. Bu yolla, muvmanın biçimsel yapısından kaynaklanan “sonat-rondo” ve “sonat-allegro” ikilemi giderilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Brahms, Opus 83, sonat-rondo, sonat-allegro, form analizi

ABSTRACT

In this study, a multi-layered form analysis has been carried out on the last movement of Johannes Brahms’s second piano concerto, Opus 83. Johannes Brahms has been analyzed in order to eliminate the dilemma between “sonata-rondo” and “sonata-allegro”.

Key Words: Brahms, Opus 83, sonata-rondo, sonata-allegro, form analysis

1. GİRİŞ

Sonat-rondo, sonat-allegro ile rondonun özelliklerinin kaynaştırılması sonucunda ortaya çıkmış (Bennett, 1995); bestecilere, bu iki formu “harmanlayabilme” ustalığını sergileme olanağı sunmasının yanında, birçok tartışmalı noktayı da beraberinde getirmiştir. White, 1994 tarihli *Comprehensive Musical Analysis* başlıklı çalışmasında, bazı teorisyenlere atfen, “sonat-rondo’nun, beraberinde çeşitli problemler getirdiği; hatta varlığının dahi geçersiz olabileceği”ne vurgu yapar. Benzer biçimde, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*’daki “Klasik dönemin yeniliklerinden biri olan sonat-rondo formunun belirli öğeleri hep tartışma konusudur” ifadesi, yukarıdaki karmaşık durumu destekler niteliktedir (Cole).

Aynı tabloyla, Johannes Brahms’ın Opus 83, 2 numaralı Piyano Konçertosu’nun son muvmanında da karşılaşmak mümkündür: Yapıtın biçimsel yapısını anlamaya çalışan bir profesyonel, - çalışmasının henüz ilk aşamasından itibaren - muhtemelen aynı ikilemden kaçamayacaktır: “Sonat-rondo mu, yoksa sonat-allegro mu?”

Bu ikilemi literatürde de görmek mümkündür: Erickson’un (1974) “neşeli bir sonat-rondo” ya da Swafford’un (2012) “çigan öğelerinin de görüldüğü bir rondo” tanımlamasına karşın; Daverio, muvmanın sonat-allegro olarak değerlendirilmesi gerektiğinden söz eder (Galand, 2008).

İşte, bu çalışmada, söz konusu ikilem giderilmeye çalışılacaktır.

2. ANALİZ BULGULARI ^{45, 46, 47, 48, 49}2.1. A₁

1							
A ₁							
1							
a ₁							
PT							
1		9		16,5			
a _{1.1}		a _{1.2}		b			
P		P		CG			
Sib		Sib		Sib			
1	5	9	13	16,5	20,5	24,5	27,5
1	1	1	1	2	2	2	f ₁

⁴⁵ Çok katmanlı form analiz şemasında, yukarıdan aşağıya doğru,

- İlk satır, *bölme* olmak üzere birinci düzey yapılara,
- İkinci satır, *çift periyod* (ÇP), *periyod grubu* (PG), *periyod tekrarı* (PT) ya da *periyod ve iki cümle* (P+2C) olmak üzere ikinci düzey yapılara,
- Üçüncü satır, *periyod* (P), *cümle grubu* (CG), *cümle tekrarı* (CT) ya da *iki cümle* (2C) olmak üzere üçüncü düzey yapılara,
- Dördüncü satır ise, *cümle* ya da *figür* (f) olmak üzere dördüncü düzey yapılara ayrılmıştır. Cümlelerin gösteriminde, - alışlagelmiş uygulamadan farklı olarak - rakamlardan yararlanılmaktadır.

⁴⁶ Her bir hücrenin sol üst köşesinde yer alan rakamlar, ilgili form ögesinin başladığı ölçü numarasını göstermektedir. Muvmanın bazı bölgelerinde, birbirini izleyen iki cümleden ikincisinin, ilkinin bitiminden önce başladığı saptanmıştır (*cümle kesişimi*). Bu durumda, ilk cümlelerin sonlandığı ölçü numarasına, hücrenin sağ üst köşesinde yer verilmektedir.

⁴⁷ Üçüncü satırın altında, ilgili form öğelerinin tonu belirtilmektedir (ilk harf büyük ise Majör, küçük ise minör).

⁴⁸ **k**, köprüyü ifade etmektedir.

⁴⁹ Muvmanın kimi kesitlerinde, birinci, ikinci ya da üçüncü düzey yapıların söz konusu olmadığı saptanmıştır. Bu durumda, ilgili satır kesikli çizgilerle gösterilmektedir.

(A ₁)					k
35					
a _{2.1}					k
P+2C					
35		45		55	
a _{2.1}		a _{3.1}		k	
P		2C			
Sib					
Sib					
35	39	45	49	55	59
	45,25	49,25	55,25		
1	1	1	1	1	f ₂

2.2. B₁

64,75							
B ₁							
64,75				81			
C ₁				d ₁			
ÇP				ÇP			
64,75		72,75		81		89	
C _{1.1}		C _{2.1}		d _{1.1}		d ₂	
P		P		P		P	
la		la		la		Fa	
64,75	68,75	72,75	76,75	81	85	89	93
69	73	77					
3	3	3	3	4	4	4	4

(B ₁)							
97							
e							
				ÇP			
97		105		113		121	
e_{1.1}		e_{2.1}		d_{1.2}		e_{1.2}	
CT		P		P		P	
Fa		Fa		re		la ⁵⁰	
97	101	105	109	113	117	121	125
5	5	5	5	4	4	5	129,5
							5

⁵⁰ Burada ton, ilk bakışta Fa Majör olarak kabul edilebilir. Ancak, e_{1.2} altındaki iki cümlelerin, aralarındaki öncül-soncul ilişkisi dolayısıyla bir periyod oluşturduğu dikkate alınarak, ton la minör olarak kabul edilmiştir.

(B)							k
128,75							
$\mathbf{c_2}$					k		
ÇP							
128,75		136,75		145			
$\mathbf{C_{1.2}}$		$\mathbf{C_{2.2}}$		k			
P		P					
la		la					
128,75	132,75	136,75	140,75	145	149	153	
133	137	141					
3	3	3	3	4	4	f_3	

2.3. a_{1.3}

165 173 $a_{1.3}$ P	
Sib	
165 1	169 173 1

2.4. Gelişme

172,25							
Gelişme							
172,25 177,5 1	177,25 181 6	180,25 185,5 1	185,25 6	189 1	192,75 1	196,75 1	201,5 7

(Gelişme)							
206 2	211,5 2	215,5 2	219,5 2	223,5 2	227,5 2	231,5 2	237,5 7

351,5
(G)
242
251,5
2

2.5. A₂

251,5							
A ₂							
				270	a _{2.2}		
251,5				270	a _{2.2}		287
b				a _{2.2}		a _{3.2}	
CG				2C			
Sib				Sib		sib	
251,5	255,5	259,5	262,5	270	274	282	287
2	2	2	f ₁	1	1	f ₄	291,25
							1

(A ₂)		
(a _{2.2}) 4C		
k		
295,25 (a _{3.2}) 2C	295	k
291 295,25 1	295 1	301 f ₂

2.6. B₂

308,75								B ₂							
308,75															
C ₁								ÇP							
308,75				316,75				325				333			
C _{1.1}				C _{2.1}				k				e _{2.2}			
P				P								P			
re				re				re ⁵¹							
308,75		312,75		316,75		320,75		325		329		333		337	
313		317		321											
3		3		3		3		8		8		5		5	

⁵¹ Burada ton, ilk bakışta Si bemol Majör olarak kabul edilebilir. Ancak, e_{2.2} altındaki iki cümleinin, aralarındaki öncül-soncul ilişkisi dolayısıyla bir periyod oluşturduğu dikkate alınarak, ton re minör olarak kabul edilmiştir.

(B ₂)			k		
340,75			353		
C ₃			k		
CG					
re					
340,75	344,75	348,75	353	357	361
345	349				
3	3	3	4	4	<i>f₁</i>

2.7. a₄

369	377
a ₄	p
Sib	
369	373
1	377
1	1

2.8. Coda

377 Coda							
377 1	381 1	384,5 2	388,5 2	392,5 2	398 f_5	401,5 406,5 9	406 10

(Coda)							
409,5 414,5 9	414 10	417,75 422,25 10	422 f_5	426 432,25 f_5	432 1	435,75 1	440 1

(Coda)							
443,75	448	452	456	462	466	472	476
1	f_5	9	10	1	472,25 1	476,25 1	11

(Coda)	
480	484
11	11

3. SONUÇ VE TARTIŞMA

Çalışmanın önceki bölümünde gerçekleştirilen form analizi; bir sonat-allegro'nun değil, sırasıyla **A₁**, **B₁**, **a_{1.3}**, **Gelişme**, **A₂**, **B₂**, **a₄** ve **Coda** olmak üzere 8 ayrı form ögesinden oluşan bir sonat-rondo'nun varlığını ortaya koymaktadır.

Şu halde, muvmanı sonat-allegro'dan ayıran en önemli faktör; biri Gelişme'nin, diğeri ise Coda'nın önüne *gizlenmiş* olan iki **a** periyodudur. Öyle ki, Brahms'ın bu gizleme eylemi; “a_{1.3}'ün Gelişme'ye ve a₄'ün ise Coda'ya dahil edilmesi” yanılığını doğuracaktır ⁵². Böyle bir durumda, formun sonat-allegro'ya dönüşeceği açıktır.

Tablo 1, söz konusu iki form ögesinin şaşırtıcı kısalığını gözler önüne sermektedir:

Tablo 1. Form ögelerinin uzunluk yönünden karşılaştırılması

Form Ögesinin	
Adı	Ölçü Sayısı
A ₁	63,75
B ₁	100,25
a _{1.3}	8
Gelişme	79,25
A ₂	57,25
B ₂	60,25
a ₄	8
Coda	112

Bir sonat-rondoda, Gelişme ve Coda öncesinde sergilenen A'ların, ilk A'ya oranla *daha kısa* olabileceğini vurgulayan çalışmalar mevcuttur (Cole; Caplin, 1998). Ancak, burada kritik nokta, her bir A tekrarının “tonikte sonlanma” zorunluluğudur (White, 1994; Galand, 2008). Buradan çıkan sonuç, tonikte sonlanmayan birkaç ölçülük *önemsiz* bir a kesitinin, ait olduğu eseri bir anda rondodan sonat-allegroya dönüştürecek *kudrete* sahip olduğudur! ⁵³

Sonat-allegro, Brahms'ın kullandığı tüm form kalıpları arasında en büyük önceliğe sahiptir. Öyle ki, besteci; senfonilerinin ilk muvmanlarının tamamında, son muvmanlarının çoğunluğunda ve birçok ara muvmanda sonat-allegro'yu tercih etmektedir (Agawu, 1999). Buradan hareketle, Brahms'ın bu muvman için de sonat-allegro'yu esas aldığını; daha sonra biri Gelişme, diğeri ise Coda öncesinde gelen iki küçük a periyodu yardımıyla, formu ustalıklı bir biçimde sonat-rondo'ya dönüştürdüğünü düşünmek, kanımızca yanlış olmayacaktır.

⁵² a₄, Erickson (1984) tarafından B bölümünün sonundaki köprüye dahil edilmektedir. Erickson, eserin sonat-rondo olduğunu kabul etmekle birlikte, Coda öncesindeki A tekrarının varlığını ihmal eder. Oysa, söz konusu periyodun, armonik yapısı ile birlikte değerlendirilmesi durumunda, *bağımsız bir yapı* hüviyeti kazanacağı aşıkardır.

⁵³ Böyle bir durumda, a, “bağımsız bir form ögesi” olmaktan çıkar ve ardından gelen Gelişme'ye ya da Coda'ya dahil olur.

KAYNAKLAR

- Agawu, K. (1999). Formal Perspectives on the Symphonies. M. Musgrave (Ed.). *The Cambridge Companion to Brahms* (s. 133-156). Cambridge: Cambridge University Press
- Bennett, R. (1995). *Music Dictionary*. Glasgow: Cambridge University Press
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* [Elektronik Sürüm]. New York: Oxford University Press
- Cole, M. S. Rondo. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Elektronik Sürüm]
- Erickson, M. A. (1974). *A Formal Analysis of Four Selected Piano Concertos of the Romantic Era*. Yüksek Lisans Tezi, Texas Tech University, Lubbock
- Galand, J. (2008). Some Eighteenth-Century Ritornello Scripts and Their Nineteenth-Century Revivals [Elektronik Sürüm]. *Music Theory Spectrum*, 30(2), 239-283
- Swafford, J. (2012). *Piano Concerto No. 2 in B-flat major, Opus 83 By Johannes Brahms (1833-1897)*. Erişim: 25 Haziran 2015, <http://www.tuesdaymusical.org/display/files/Programnotes-13112.pdf>
- White, J. D. (1994). *Comprehensive Musical Analysis*. Londra: The Scarecrow Press

“TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ FONOMİMİ ÖZELLİKLERİ/THMFNS FÖ: URFA YÖRESİ ÖRNEKLEMİ”

Arş. Gör. Gonca DEMİR

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul/Türkiye

gnc.dmr@windowslive.com

ÖZET

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS ulusal/uluslararası platformlardaki dilbilimsel/müzikbilimsel uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı yüksek lisans tezi kapsamında ilk temelleri atılan, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı doktora tezi kapsamında geliştirilecek olan, ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesleri üzerinde yapılan notasyon sistemi örneğidir.

Fonoloji (sesbilim) alanında yapılan araştırmalar sonucu fono (sesdilsel varyant/değişke/çeşitlenme) terimine dikkat çeken fonologlarca fonolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren fonolinguistik özelliklerin (fonodilbilimsel performans: fonembirim taklidi), fizyoloji (bedenbilim) alanında yapılan araştırmalar sonucu mimi (bedendilsel varyant/değişke/çeşitlenme) terimine dikkat çeken fizyologlarca fizyolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren fizyolinguistik özelliklerin (fizyodilbilimsel performans: bedenbirim taklidi), müzikoloji (müzikbilim) alanında yapılan araştırmalar sonucu fono (müzikodilsel varyant/değişke/çeşitlenme) terimine dikkat çeken müzikologlarca müzikolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren müzikolinguistik özelliklerin (müzikodilbilimsel performans: müzikosesbirim taklidi), etnoloji (etnobilim) alanında yapılan araştırmalar sonucu mimi (etnodilsel varyant/değişke/çeşitlenme) terimine dikkat çeken etnologlarca etnolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren etnolinguistik özelliklerin (etnodilbilimsel performans: etnobirim taklidi) halkbilim analiz modellerinden performans teori (icragösterimsel performans: performatifedim taklidi) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (dilbilimsel performans: dilseledim taklidi) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/ıcrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisi/şekilbilgisi/sözvarlığı ölçütleri düzeyinde varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır.

VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu/HİSAS 15 kapsamında sunulacak olan bildiri aracılığıyla; Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ'nin sistem veritabanına aktarım/adaptasyon süreçleri mimesis teori ekseninde The Human Communication Technology Research Laboratory/HCTRL tarafınca tasarlanan Glove-TalkII (Konuşma EldiveniII: El Hareketlerini Konuşmaya Eşleyen Adaptatif Bir Arayüz), Music Sound & Electracoustic Technologies/MuSET tarafınca tasarlanan GRASSP (El Hareketleriyle Gerçekleştirilen Ses, Konuşma ve Şarkı Performansı), Millî Eğitim Bakanlığı/MEB tarafınca tasarlanan Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TDK TİDS örneklemeleri üzerinden gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Fonoloji/Fono/Fonolinguistik/Fonodilbilimsel Performans, Fizyoloji/Mimi/Fizyolinguistik/Fizyodilbilimsel Performans, Müzikoloji /Fono /Müzikolinguistik /Müzikodilbilimsel Performans, Etnoloji/Mimi/Etnolinguistik/Etnodilbilimsel Performans, Halkbilim Analiz Modeli/Performans Teori, Etnomüzikolojide Dilbilimsel Yaklaşımlar, HCTRL Glove-TalkII

(Konuşma EldiveniII: El Hareketlerini Konuşmaya Eşleyen Adaptatif Bir Arayüz), MuSET GRASSP (El Hareketleriyle Gerçekleştirilen Ses, Konuşma ve Şarkı Performansı), Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TDK TİDS, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ, Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitme Engelli Kullanıcı Profili/THMFNS İEKP.

“TURKISH FOLK MUSIC PHONETIC NOTATION SYSTEM FEATURES OF DACTYLOLOGY/TFMPNS FD: URFA REGION SAMPLE”

Gonca DEMİR

ITU Turkish Music State Conservatory, Research Assistant, Istanbul/Turkey

gnc.dmr@windowslive.com

ABSTRACT

Turkish Folk Music Phonetic Notation System/TFMPNS, which is an example of the notation systems structured on Standard Turkey Turkish/STT-Turkish Language Institution Transcription Signs/TLITS-International Phonetic Alphabet/IPA sounds in axis of phonology/morphology/vocabulary measures together with local/universal attachments, was founded to start a parallel practice to the linguistic/musicologic practices in the national/international platforms, firstly within the scope of a masters thesis in ITU ISS Turkish Music Program and will be developed within a PhD thesis in ITU ISS Musicology and Music Theory Program.

It was emphasized that, as the results of the studies conducted in phonology (sound science) field by the phonologists who drew attention to the term, phono (phonolinguistic variant/variable/variation), the phonolinguistic features (phonolinguistic performance: phonounit imitation) that subsisted on phonologic codes; as the results of the studies conducted in physiology (physio science) field by the physiologists who drew attention to the term, mimi (body language variant/variable/variation), the psycholinguistic (psycholinguistic performance: bodyunit imitation) features that subsisted on physiologic codes; as the results of the studies conducted in musicology (music science) field by the musicologists who drew attention to the term, phono (musicolinguistic variant/variable/variation), the musicolinguistic features (musicolinguistic performance: musicosoundunit imitation) that subsisted on musicological codes; as the results of the studies conducted in ethnology (ethno science) field by the ethnologists who drew attention to the term, mimi (ethnolinguistic variant/variable/variation), the ethnolinguistic features (ethnolinguistic performance: ethnounit imitation) that subsisted on ethnological codes maintained their existences on phonetic/morphology/vocabulary levels in the theoretical/performative substructure of Turkish folk music literary/musical texts which are defined as a literary/artistic performance in the axis of performance theory (executiondeictic performance: performativeact imitation) one of the ethnographic analysis models and linguistical approaches in ethnomusicology (linguistical performance: lingualact imitation) together with the local/universal additions.

With the paper that will be presented in the VI. International Hisarlı Ahmet Symposium/HISAS 15; the transfer/adaptation processes of Turkish Folk Music Phonetic Notation System Features of Dactylology/TFMPNS FD to the system database will be implemented in the axis of mimesis theory through the samples of Glove-TalkII (An Adaptive Interface that Maps Hand Gestures to Speech) designed by The Human Communication Technology Research Laboratory/HCTRL, GRASSP (Gesturally Realized Audio, Speech and

Song Performance) designed by Music Sound & Electracoustic Technologies/MuSET, Turkish Language Institution Turkish Sign Language Dictionary/TLI TSLD designed by the National Education Ministry/NEM.

Keywords: Phonology/Phono/Phonolinguistics/Phonolinguistical Performance, Physiology/Mimi/Physiolinguistics/Physiolinguistical Performance, Musicology/Phono/Musicolinguistics/Musicolinguistical Performance, Ethnology/Mimi/Ethnolinguistics/Ethnolinguistical Performance, Ethnology Analysis Model/Performance Theory, Linguistical Approaches in Ethnomusicology, HCTRL Glove-TalkII (An Adaptive Interface that Maps Hand Gestures to Speech), MuSET GRASSP (Gesturally Realized Audio, Speech and Song Performance), Turkish Language Institution Turkish Sign Language Dictionary/TLI TSLD, Turkish Folk Music Phonetic Notation System Features of Dactylogy/TFMPNS FD, Turkish Folk Music Phonetic Notation System Auditorily Impaired User Profile/TFMPNS AIUP.

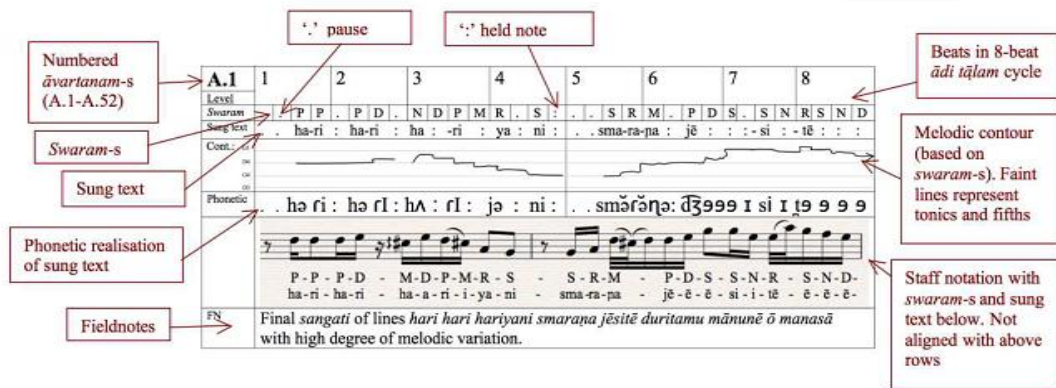
TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ VERİTABANI/THMFNS V

Müzik türleri içerisindeki ayrıcalıklı yerini kaynağını yöresel ağız farklılıklarında bulan kişiliğinden alan, yarınları ağız farklılıklarından doğan tavrını korumasına ve değişime karşı direnebilmesine bağlı olan Türk halk müziği verimlerinde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin dilbilimsel yasalara bağlı olarak ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ ile transkript edildiği, müzikolojik yasalara bağlı olarak ise etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar-performans/icra gösterim teori ekseninde yapılanan sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan türkülerin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin de Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ ile transkript edildiği, diğer dünya dillerinde de var olan bu gerçeğin yerel/evrensel standartlarca varlığı/kullanılabilirliği çeşitli alanlar üzerinde tescillenmiş olan Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA sesleri aracılığıyla notasyona aktarılacak aslına en uygun şekilde tekrar tekrar seslendirilebileceği dilbilimi/müzikoloji kaynak ve otoritelerince tespit edilerek onaylanmıştır (Radhakrishnan, 2011: 422-463).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS; ulusal/uluslararası platformlardaki uygulamalara paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı yüksek lisans tezi kapsamında önerilen, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı doktora tezi kapsamında geliştirilecek olan, sesbilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde yerel/evrensel ilintilerle birlikte Standart Türkiye Türkçesi/STT (bir toplulukta bölgeler üstü anlaşma aracı olarak tanınıp benimsenen, konuşulan lehçeler/ağızlar içerisinde yaygınlaşarak hâkim duruma geçen, dil türleri/kullanıldığı saha içerisinde en geniş işleve sahip olan yerel/sosyal tabakalara has izler taşımayan, ağızlar üstü/norm oluşturucu/varyasyon azaltıcı standart/prestij varyant/standart dil: Demir, 2002/4: 105-116), Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ (Anadolu diyalektolojisi üzerine yapılan kapsamlı derleme çalışmaları aracılığıyla derlenen yöresel ağız metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında ses bilgisi/şekil bilgisi/söz varlığı ölçütleri ekseninde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerini transkript edebilmek amacıyla kullanılan transkripsiyon işaretleri: TDK, 1945: 4-16) ve Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA (ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökebilme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, dillerin doğru telaffuz edilmesini sağlayarak çok sayıda transkripsiyon sisteminin doğurduğu karışıklıkları önleyebilme, her bir ses için ayrı bir sembol geliştirebilme amacı ile işaret ve simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türü: IPA, 1999) sesleri ekseninde yapılanan fonetik notasyon sistemi örneğidir (Demir, 2011).

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Veritabanı/THMFNS V; Türk Halk

Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonetik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Olasılık Hesaplayıcı Veritabanı/THMFNS FOHV & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testi/THMFNS İAT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testi/THMFNS AT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Öğretim Oturumları/THMFNS FFYÖO & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesçil Çözümleme Testleri/THMFNS SÇT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Değerlendirme Grubu/THMFNS FFYDG & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel-Şekilbilgisel-Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testi/THMFNS SŞSÖBT vb gibi verileri de bünyesinde barındırmaktadır (Bkz. Şekil 1-2 ve Tablo 1-2).



Şekil 1. Müzikolinguistik yetileri grafik/çizelge/diyagram örnekleme: Radhakrishnan, 2011: 423-463

YÖRESİ: URFA

KİMDEN ALINDIĞI:
MUKİM TAHİR

DERLEYEN & NOTAYA ALAN:
MUZAFFER SARISÖZEN
OKUYAN:
TENEKECİ MAHMUT GÜZELGÖZ

Gele Gele Geldim Bir Kara Daşa

Ge le ge le __ gel __ dım bir ka __ ra __ da __ şa __
Ni ce Sü lëy __ man __ lar tağ tan __ ën __ dı __ rır __

4
Ya zı __ lan lar ge __ lır __ sağ o __ lan ba __ şa __ a man __
Nı ce __ sı nın gül __ ben __ zı __ nı __ sol __ dı __ rır __ a man __

7
e __ fen dım Bı zı has ret __ koy __ dı ka vim __
e __ fen dım Ni ce sı nı __ dön __ mez é le __

10
kar __ da __ şa __ Bi ray __ rı lığ bir __ yoğ sil __ lığ bir __ rö __
gön __ de __ rır __

13
lüm __ a ma __ ne __ fen dım

Şekil 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV: Urfa/Kerkük/Telâffer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ ile metinsel/müzikal transkripsiyon: Özbek, 2010: 254-255 ve Notasyon: Demir, 2011: 246

Gele gele geldik bir kara taşa/jele jële jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701			
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşa	jële jële jeldic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)	jazulanlar jëlir sa: olan başa aman efendim	Yazılanlar gelır sağ olan başa aman efendim	jazulanlar geltür sag olan başa aman efendüm

Bizi hasret koyar kavim kardaşa	bizî hasret kojar kavim kardaşa	Bizî hesret koydı kavim kardaşa	Büzü hesret kajdu kavum kardaşa
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bir ajruluk bir joksuluk bir ölym aman efendim	Bir ayrılığ bir yoğsıllığ bir ölüm aman efendim	Bir ajruluğ bir jəxsılluğ bir əlim aman efendüm
Nice sultanları tahttan indirir	nidge suktanlaru tahttan indirir	Nice Süləymanları tahttan endirir	Nidge şəlejmanlaru tahttan endürür
Nicesinin gül benzini soldurur (aman efendim)	nidgesinin jyl benzini soldurur aman efendim	Nicesinin gül benzini soldurur aman efendim	Nidgeşünün gyl benzini soldurur aman efendüm
Niceleri dönmez yola gönderir	nidgeleri dönmez jo ğönderir	Nicesini dönmez ele gönderir	Nidgeşünü dənmez ele gənderür
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)	bir ajruluk bir joksuluk bir ölym aman efendim	Bir ayrılığ bir yoğsıllığ bir ölüm aman efendim	Bir ajruluğ bir jəxsılluğ bir əlim aman efendüm
Not 1. Anadolu ağız araştırmalarında çeviriyazı sistemleri: standart yazım/transkripsiyon/ varyasyon yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT ile transkript edilmiştir (Demir, 2010: 93-106) & (Demir, 2012: 1-8) & (TRT THM Repertuarı Nota Arşivi: http://www.trtnotarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20DDK%20B%20DDR%20KARA%20TA%20DEA%20)	Not 2. IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTTFDP (Bicil & Demir, 2012) ekseninde Türk alfabesindeki harflerin IPA karşılıkları ve ses tanımları (Pekacar & Güner Dilek, 2009: 584-588)-Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü/TTSS sesbilim Abecesi: ünlü ve ünsüzlerin IPA karşılıkları (Ergenç, 2002: 46-47) aracılığıyla Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.	Not3. Etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar: müzikolojik veri kaydetmede fonetik yazı kullanımı: ağız dokümantasyonunun dilbilimsel ve müzikolojik eksende gerekliliği: Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu (Demir, 2011) yöntemi ekseninde Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ: ünlüer-ünsüzler-ayrıt edici işaretler ile transkript edilmiştir (Özbek, 2010: 254-255).	Not 4. Türk dili ağız araştırmalarında Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA kullanımı: Türkiye’de ağız metinlerinin IPA kullanılarak yazıya geçirilmesi (çeviriyazı işaretlerinin TDK-IPA karşılıkları: Pekacar & Güner Dilek, 2009: 576-578, 584-588) yöntemi ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabeti/IPA ile transkript edilmiştir.

Tablo 1. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS

Gele gele geldik bir kara taşa/jele jele jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701			
Standart Türkiye Türkçesi/STT	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA	Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ	Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA
Gele gele geldik bir kara taşa	jele jele jeldic bir kara taşa	Gele gele geldim bir kara daşa	Gele gele geldüm bir kara daşa
Not 1. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren ses bilgisi ölçütleri: Standart Türkiye Türkçesi/STT > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [a] Geniş, düz, öndamaksıl (predorsal) > [ɑ] Geniş, düz, artdamaksıl (postdorsal) - [e] Geniş, düz, öndil (kapalı) > [ɛ] Geniş, düz, öndil (açık) - [i] Dar, düz, ödil (açık) > [ɪ] / [i] Dar, düz, öndil (kapalı) - [b] > [b] Ötümlü, patlamalı, çift dudak - [d] > [d] Ötümlü patlamalı, dilucu-dişardı - [k] Ötümsüz, patlamalı artdamak > [c] Tonsuz, ön damak, patlamalı - [g] Tonlu, ön damak-dil ortası, patlayıcı > [ʃ] Ötümlü, patlamalı dil-artdamak (ön) - [l] > [l] Tonlu, diş eti, yanal akıcı - [m] > [m] Tonlu, çift dudak, genizli - [r] Ötümlü, çok vuruşlu, dilucu-dişeti > [r] Ötümlü, tek vuruşlu, dilucu-dişeti [ʏ] Ötümsüz, sızıcı - [ʃ] > [ʃ] Ötümsüz, sızıcı, dil-öndamak - [t] > [t] Ötümsüz, patlamalı, dilucu-dişardı. Urfa/Kerkük/Talaffuz Ağzları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ > Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesçil Alfabe/IPA: [i] Kısa, vurgusuz, i/ê arası bir ünlü > [u] Çok kısa ı- [k] İnce ya da kalın ünlülerle hece kuran, normal k'dan daha arkada teşekkül eden patlayıcı ve kalın olan bir art damak ünsüzü > [k] Tonsuz, arka damak, patlamalı.			
CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV	CVCV CVCV CVCCVC CVC CVCV CVCV
Not 2. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren şekil bilgisi ölçütleri: V/C analizi (Gorman, 2013: 39-63): V-Vowel (Ünlü/Sesli Harf), C-Consonant (Ünsüz/Sessiz Harf) sembolize etmektedir. V/C analiz yöntemi türk metninin tüm dizelerine uygulandığında ses/hece/kelime/cümle dizimsel ölçütler ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: I. kıta III. dize: koyar: CVCVC-koyar: CVCVC-koydu: CVCCV-koydu: CVCCV			
Gele gele (ge.le ge.le) gel.dik bir kara ta.şa	jele jele (je.le je.le) jel.dic bir kara ta.şa	Gele gele (ge.le ge.le) gel.dim bir kara da.şa	Gele gele (Ge.le ge.le) gel.düm bir kara da.şa
Not 3. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren ses/hece/kelime/cümle dizimsel ölçütler: prozodik fonotaktik analiz (Sherer, 1994): (.) = hecesel bölünme noktalarını sembolize etmektedir. Prozodik fonotaktik analiz yöntemi türk metninin tüm dizelerine uygulandığında dilbilimsel/ritmik-müzikbilimsel/melodik prozodi örtüşümü kuralları gereğince sesel/hecesel/kelimesel/cümlesel bölünme/vurgu noktaları ekseninde farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Örnek: melodik prozodi>ritmik prozodi: gele>ge.le, jele>je.le, gele>ge.le, gele>ge.le			

Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SzV	Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV	Urfa/Kerkük/Tallâfe r Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV	Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/TH MFNS SzV
gele: gele (TDK STS)- gele (TDK BTS)-gelsin (TDK THADS/TTAS)- gel, hele gel, haydi gel (TDK TS). geldik: geldi-k (TDK BTS). bir: bir (TDK STS)-bir (TDK GTS)-ber/bi (TDK TTAS)-bir (TDK TS). kara: kara (TDK GTS)- kara (TDK TTAS)-kara (TDK TS). daşa: taş (TDK GTS)-taş (TDK TTAS)-daş(TDK TS).	je'le: gele > je'le je'ldİc: gel-dik > je'l-dİc 'bİy: bir > 'bİy ka'ra: kara > ka'ra 'taʃa: taş-a > 'taʃ-a	gele: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak. geldim: gelmek, bir yere gitmek ulaşmak, varmak. bir: sayı adı, belirsizlik sıfatı. kara: kara, siyah, kötü, sıkıntılı, yas. daşa: taş.	gele/je'le/gele geldik/je'ldİc/g eldim bir/bir/bir kara/ka'ra/kara daşa/'taʃa/daşa
Not 4. Türk halk müziği edebi/müzikal metninin I. dizesinin kuramsal/ıcrasal altyapısında varlığını sürdüren söz varlığı ölçütleri: Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SV (Url <http://www.tdk.gov.tr>) & Urfa/Kerkük/Tallâfer Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV (Özbek, 2010: 113-253) & Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV (Ergenç, 2002: 46-47) & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFNS SzV ekseninde Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA ile transkript edilmiştir.			

Tablo 2. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonotaktik Terapi Uygulamaları/THMFNS FTU

TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ

FONOMİMİ ÖZELLİKLERİ/THMFNS FÖ

Fonoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu fono (sesbilimsel eksende her türlü sesdilsel terim/kavram/öge-varyant/değişke/çeşitlenme: Kılıç, 2011: 1-10) terimine dikkat çeken fonologlarca fonolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren fonolinguistik özelliklerin (fonodilbilimsel performans: fonembirim taklidi: Gemalmaz, 1980: 3-29), fizyoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu mimi (bedenbilimsel eksende her türlü bedendilsel terim/kavram/öge-varyant/değişke/çeşitlenme: Altıntaş, 2001) terimine dikkat çeken fizyologlarca fizyolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren fizyolinguistik özelliklerin (fizyodilbilimsel performans: bedenbirim taklidi: MEGEP, 2008: 13-32), müzikoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu fono (müzikobilimsel eksende her türlü müzikodilsel terim/kavram/öge-varyant/değişke/çeşitlenme: Radhakrishnan, 2011: 422-463) terimine dikkat çeken müzikologlarca müzikolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren müzikolinguistik özelliklerin (müzikodilbilimsel performans: müzikobirim taklidi: Radhakrishnan, 2011: 422-463), etnoloji alanında yapılan araştırmalar sonucu mimi (etnobilimsel eksende her türlü

etnodilsel terim/kavram/öge-varyant/değişke/çeşitlenme: Hymes & vd, 1964: 1-10) terimine dikkat çeken etnologlarca etnolojik yasalara bağlı olarak varlığını sürdüren etnolinguistik özelliklerin (etnodilbilimsel performans: etnobirim taklidi: Michalopoulos, 2007: 1-6) halkbilim analiz modellerinden performans teori (halkbilimsel ekseninde her türlü icragösterimsel performans: performatifedim taklidi: Çobanoğlu, 1999) ve etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (etnomüzikbilimsel ekseninde her türlü dilbilimsel performans: dilseledim taklidi: Stone, 2008) ekseninde sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisel/şekilbilgisel/sözvarlıksal ölçütler düzeyinde varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır (Özbek, 2010).

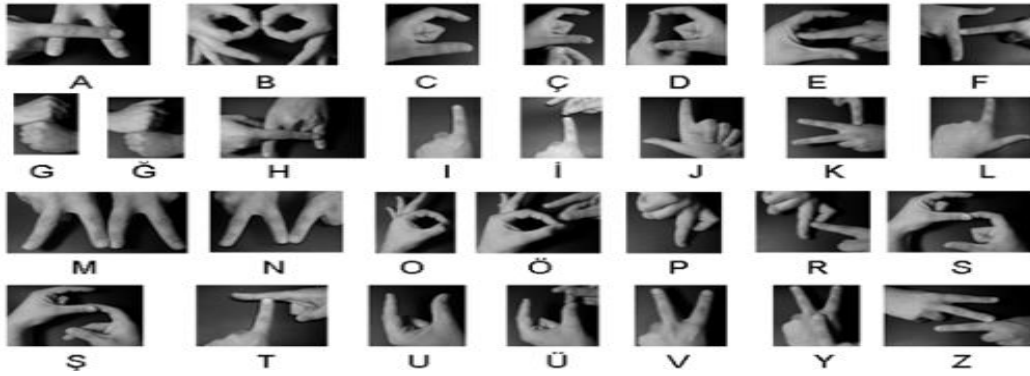
Fono (phono/phon/phone: ses: sesletme/artiküle/pronanse: sesbilgisel anlamlar: [Url <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ses_bilgisi>](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ses_bilgisi)) ve mimi (mimie/mimic/mimique: mimik: taklit etme/benzetme/betimleme: bedenbilgisel anlamlar: [Url <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mimik>](http://tr.wikipedia.org/wiki/Mimik)) kavramlarının birleşimi ile oluşan fonomimi (phonomimie/phonomimic/phonomimique: işaret dili/sağır dili/parmak alfabeti:sesbilgisel/bedenbilgiselanlamlar:Url<<http://fr.wikipedia.org/wiki/Phonomimie>>) terimi bilişsel/kognitif süreçler ekseninde yapılanan zihinsel/beyinsel mesajların yüzsel (kaş/göz/ağız)-elsel (parmaklar/bilekler/kollar)-vücutsal (baş/boyun/omuz) işaretler aracılığıyla bedensel/bedendilsel hareketlere dönüştürülerek vokalizasyon özelliklerinin (ses/beden/müzik dil-bilimsel ekseninde her türlü vokal/sesli/ünlü-konsonant/sessiz/ünsüz sesbirimlerinin) mimesis teori (anlatıbilimsel ekseninde her türlü anlatısal terim/kavram/öge-varyant/değişke/çeşitlenme: Ülger, 2013: 15-28) ve semiyolojik yaklaşımlar (göstergebilimsel ekseninde her türlü göstergesel terim/kavram/öge-varyant/değişke/çeşitlenme:Url<<http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6stergebilim>>) çerçevesinde taklit edilmesi olarak tanımlanmıştır (Günay & Özdemir, 2006: 57-60, 185-188).

Parmak alfabeti (yazıbilimsel/sayıbilimsel ekseninde her türlü harfsel/sayısal terim/kavram/öge-varyant/değişke/çeşitlenme) işitme engelli bireylerin eğitsel/öğretimsel uygulama evrelerinde ve iletişimsel/bildirişimsel kominikasyon süreçlerinde tüm dünyada yaygın/aktif bir biçimde kullanılan, tek/çift el ve parmaklar aracılığıyla temsili şekilde kodlanan harflerden/sayılardan oluşan işaret dilidir. Varlığı ve kullanılabilirliği çeşitli alanlar (müzikal/dinsel eğitimler) üzerinde tescillenmiş olan parmak alfabelerinde harflere/sayılarla denk düşen temsili işaretler ülkelere göre farklılıklar gösterebilmektedir. International Sign Language/ISL (Uluslararası İşaret Dili/UID)-Gestuno (İtalyanca: İşaretlerden Birisi) 1951'de World Federation of the Deaf/WFD (Dünya İşitme Engelliler Federasyonu/DİEF) tarafınca tasarlanan, gerçek bir dil gibi somut dilbilgisel kuralları olmayan, yaklaşık 1500 işaretten oluşan yapay uluslararası işaret dilidir (Url<http://tr.wikipedia.org/wiki/Parmak_alfabeti>).

Türk İşaret Dili/TİD & Türk Parmak Alfabeti/TPA genellikle çift elin aktif olarak kullanıldığı parmak alfabeti bulunan işaret dilleri arasında yer almaktadır. Türk İşaret Dili/TİD ile ilgili en kapsamlı kaynaklar Milli Eğitim Bakanlığı/MEB tarafınca 1995 yılında yayınlanan Yetişkinler İçin İşaret Dili Kılavuzu (MEB, 1995) ve Türkiye Bilimler Akademisi/TBA ile Koç Üniversitesi/KÜ tarafınca hazırlanan internet sitesidir (Url <<http://turkisaretdili.ku.edu.tr>>) & (Akılın, 2013: 1496-1502).

Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SV'nın kuramsal/icrasal altyapısında yerel/evrensel ilintilerle birlikte yazınbilimsel/sesbilimsel/sözbilimsel yaklaşımlar çerçevesinde sesbilgisel/şekilbilgisel/söz varlıksal ölçütler ekseninde varlığını sürdüren sözlük tür ve biçimlerinden biri olan Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TDK TİDS; Milli Eğitim Bakanlığı/MEB tarafınca okullardaki Türk işaret dili sözlüğü ihtiyacı kapsamında tasarlanan, kuramsal/icrasal altyapısında yaygın olarak kullanılan 1986 kelime/deyim yer alan,

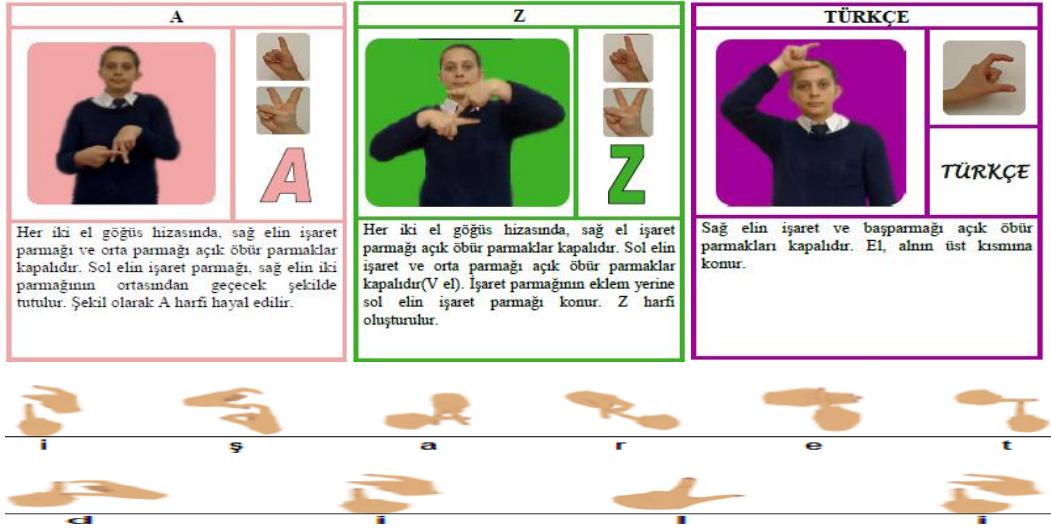
el/parmak biçimleri/hareketleri/resimleri sunulan, önsöz/sunuş/A-Z bölümlerinden oluşan, basılı/ağ ortamında kullanıcı hizmetine açılan, dilsel kavramların sürekli gelişmesi ile ilgililerin/kullanıcıların eleştirileri/ihtiyaçları doğrultusunda ağ ortamındaki sürümü her iki yılda bir güncellenen sözlük türüdür (Url <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=264>). Ortak işaret dili oluşum/gelişim evrelerine katkı sağlayabilmek ve işitsel bellek kaybı olan bireylerin sözel dilsel iletişim yetilerini geliştirebilmek amacıyla resimsel/sözel anlatımlar kullanılarak oluşturulan Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TDK TİDS içerik verileri ve hazırlanmış süreçleri dolayısıyla yerel literatürde bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Günlük konuşma dilinde sıklıkla kullanılan kelimeler/deyimler özenle seçilmiş, farklı okul ve kurumlardan işaret dili özellikleri hakkında görüşler/yorumlar alınmıştır. Her kelimeye/deyime özgü işareti anlatan bir/birkaç resim, el ayrıntıları, işaretin sözel anlatımı eklenmiştir. Kelimenin/cümlenin anlatımında öncelikle işaretin pozisyonu, elin şekli/hareketi tasvir edilmiştir. Bazı kelimelere/deyimlere işareti hatırlatıcı notlar eklenmiştir (Url <<http://tdk.gov.tr/images/ONSOZ.pdf>>). (Bkz Şekil 3-4-5).



Şekil 3. Türk İşaret Dili/TİD & Türk Parmak Alfabeti/TPA el abecesi: A-Z
(Kubuş, 2008: iv-49-170).

	Devamlı düz hareketler.		C el		T el
	Aynı yöne düz hareketin devamı.		L el		U el
	Aynı yöne paralel hareketler.		P el		V el
	Ters yöne paralel hareketler.		Sağ/Sol elin parmakları açık, düzdür.		Sağ/Sol elin başparmak ve işaret parmağı birbirine değdir.
	Kavisli hareketler.		Sağ/Sol elin parmakları açıktır.		Sağ/Sol elin parmak uçları birbiridir.
	Saat yönünde dairesel hareketler.		Sağ/Sol elin parmakları açık, düz, kıvrılır.		Sağ/Sol elin işaret parmağı, orta parmağı ve başparmağı açık, diğer parmaklar kapalıdır.
	Saat yönünün tersinde dairesel hareketler.		Sağ/Sol elin parmakları açık, kıvrılır.		Sağ/Sol elin parmakları açık, diğer parmaklar kapalıdır.
	Parmaklarla yapılan spiral hareketler.		Sağ/Sol elin parmakları kıvrılır.		Sağ/Sol elin parmakları açık, düz, orta parmak... Değdir.
	Bütün parmakların harekete kapalı başlayıp açık bitirilmesi.		Sağ/Sol elin işaret parmağı açık, diğer parmaklar kapalıdır.		Sağ/Sol elin işaret parmağı açık, kıvrılır.
	Bütün parmakların harekete açık başlayıp kapalı bitirilmesi.				

Şekil 4. MEB/Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TDK TİDS işaret okları-el şekilleri (Url <<http://tdk.gov.tr/images/ONSOZ.pdf>>)

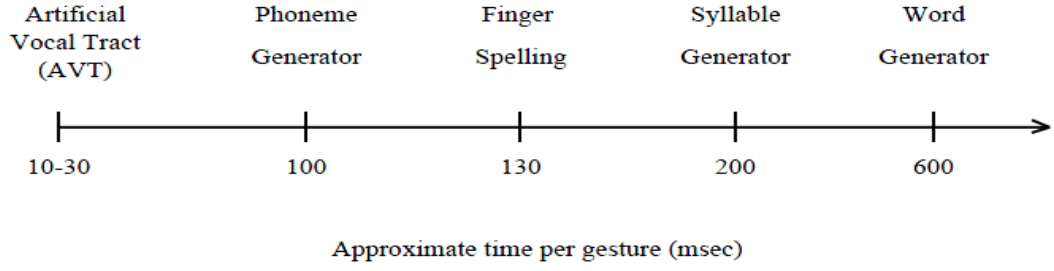


Şekil 5. MEB/Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TKD TİDS A-Z & Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük/TKD GTS & Türk Parmak

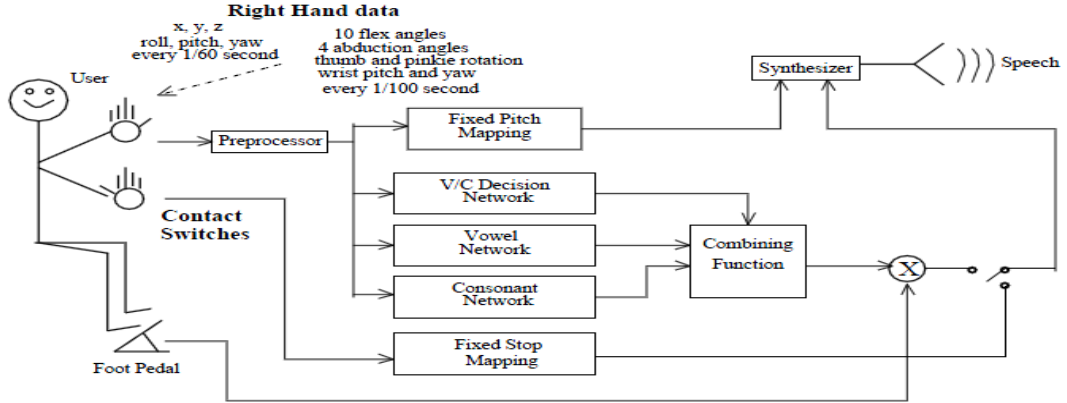
Alfabeti/TPA(Url<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=264>)(Url<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5539e4be68caf4.79834816>)(Url<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=parmak%20alfabeti&guid=TDK.GTS.546116bdb0cf29.71172111>)

Human Communication Technology Research Laboratory/HCTRL (İnsan İletişim Teknolojileri Araştırma Laboratuvarı/İİTAL) bilişim/bilgi işlem/bilgisayar sistemleri aracılığıyla insansı tecrübeleri/deneyimleri tahlil/temsil/muhafaza edebilme, insan/makine/bilgisayar arası etkili iletişim süreçlerini gerçekletirebilme, insanlara özgü bilişsel/fiziksel/duygusal yeterliliklere karşı farkındalık yaratabilme, bilgi kapasiteleri/yeni algoritmalar/çoklu modlu sistemler ekseninde tıbbi psikoloji/sosyoloji/müzikoloji arasında organik geçişlilik süreçlerinin sağlanabilmesi amacıyla kurulmuştur (Url <<http://hct.ece.ubc.ca/about/index.html>>).

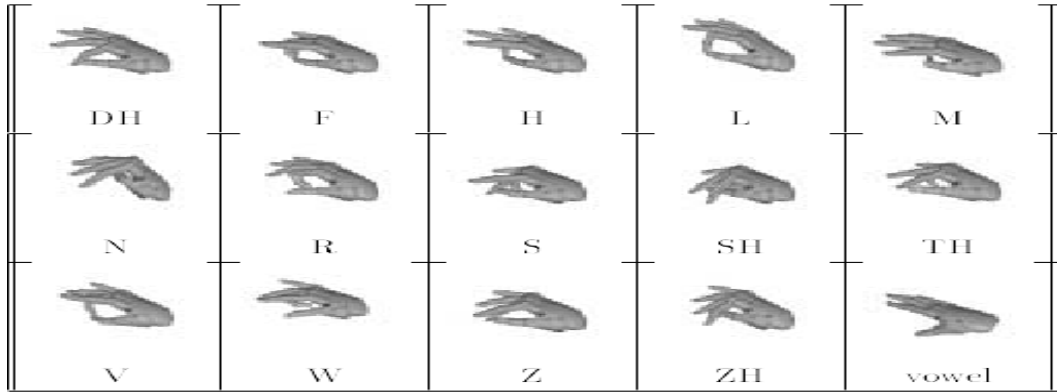
S. Sidney Fels tarafınca müzik ve ses projeleri kapsamında tasarlanan Glove-TalkII: An Adaptive Interface that Maps Hand Gestures to Speech (Konuşma EldiveniII: El Hareketlerini Konuşmaya Eşleyen Adaptatif Bir Arayüz); el hareketlerini devamlı olarak paralel formantta bir konuşma bireşimcisi ile 10 kontrol parametresi boyunca eşleyen, 1 siber eldiven/1 temas eldiveni/3 alan denetimcisi/1 pedal olmak üzere çeşitli ek cihazlar içeren, bilgisayar/insan arayüzü için 3 sinirsel ağ kullanan, sınırsız kelime dağarcığı/sınırsız temel frekans/ses kontrolü sağlayan model örneklemidir. Yapay ses yolu modeliyle el hareketleri ve ses arası eşleme işlemlerini sinirsel ağlarla kurulmuş adaptif arayüz ile gerçekleştirmektedir. El hareketinden konuşma fiiline ilerleyen süreçlerde sesli/sessiz harf çıkışı sinir ağını bir geçit ağı yoluyla ölçerek sesli/sessiz harf üretimi olarak iki kısma ayırmaktadır. Geçit ağı ve sessiz harf ağı kullanıcı tarafından örneklerle düzenlenmektedir. Sesli harf ağı el pozisyonları ve sesli harf sesi arasında sabit/kullanıcı tanımlı bir ilişki yürütülmektedir. Sesler/temel frekanslar/eş sessizler ek cihaz tarafından sabit bir eşleme ile üretilmektedir. Bir denek yaklaşık 100 saat boyunca anlaşılır bir şekilde konuşabilmek için eğitilmiştir. Konuşma kalitesi/hızı düşük/yavaş olmasına rağmen kulağa doğal gelen bir karakter sergileyebilmektedir. (Url <<http://hct.ece.ubc.ca/research/glovetalk2/index.html>>) & (Fels, 1993: 2-8) & (Fels, 1994) & (Fels, 1995: 456-463) & (Fels, 1995: 843-850) & (Fels, 1996: 1299-1304) & (Fels, 1998: 205-212) & (Fels, 2001: 59-101). (Bkz Şekil 6-7-8).



Şekil 6. HCTRL/Glove-TalkII (Konuşma EldiveniII: El Hareketlerini Konuşmaya Eşleyen Adaptatif Bir Arayüz): yapay ses yolu: fonem oluşturucu-parmak telaffuzu-hece oluşturucu-kelime oluşturucu- jest başına ortalama süre (Fels & Hinton, 1998: 205-212)



Şekil 7. HCTRL/Glove-TalkII (Konuşma EldiveniII: El Hareketlerini Konuşmaya Eşleyen Adaptatif Bir Arayüz): sağ el verisi: kullanıcı-kontak anahtarları-ayak pedalı-ön işlemci-sabit aralıklı çıkıştırma-V/C karar ağı-sesli harf ağı-sessiz harf ağı-sabitlenmiş duruş çıkıştırma-birleştirme işlevi-birleştirici-konuşma, parçalı/perde/sapma her 1/60 saniyede-10 esnek açı, 4 uzaklaşma açısı, baş parmak ve serçe parmağı rotasyonu, bilek perde ve sapma her 1/100 saniyede (Fels & Hinton, 1998: 205-212)



Şekil 8. HCTRL/Glove-TalkII (Konuşma EldiveniII: El Hareketlerini Konuşmaya Eşleyen Adaptatif Bir Arayüz): sessiz harf eşleme: DH-F-H-L-M-N-R-S-SH-TH-V-W-Z-ZH-vokal (Fels & Hinton, 1998: 205-212)

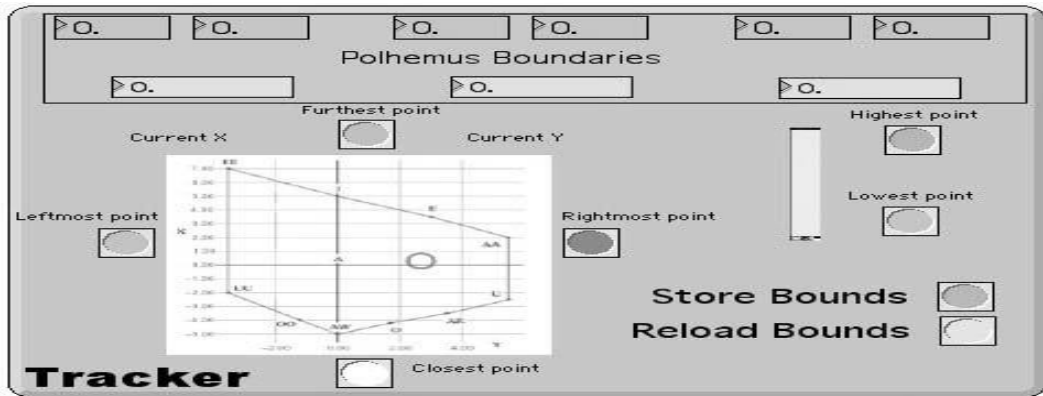
Music Sound & Electracoustic Technologies/MuSET (Müzik Sesi & Elektroakustik Teknolojileri/MSET) müzik/medya alanlarında bilgisayar teknolojilerini kullanarak artistik yaratıcılığı kolaylaştıran donanımları/yazılımları geliştirmek amacıyla 2004 yılında Institute for Computing, Information & Cognitive Systems/ICICS (Bilgisayar ve Bilişsel Sistemler Enstitüsü/BBSE)'ndeki UBC School of Music and Researcher/UBC SMR (UBC Müzik ve Araştırma Okulu/UBC MAO) ve Media and Graphics Interdisciplinary Centre/MAGIC (Medya ve Grafik Çoklu Disiplin Merkezi/MGÇDM) fakülte üyeleri olan Dr. Keith Hamel ve Dr.

Robert Pritchard tarafınca kurulmuştur. MuSET araştırma projeleri Social Sciences and Humanities Research Council/SSHRC (Sosyal Bilim ve Beşeri Araştırmalar Konseyi/SBBAK), Canada Council for the Arts/CCA (Kanada Sanatlar Konseyi/KSK), National Sciences and Engineering Research Council/NSERC (Ulusal Bilim ve Mühendislik Araştırmaları Konseyi/UBMAK) tarafınca desteklenmekte ve British Columbia Hompton Üniversitesi fonundan ve British Columbia Sanat-IT fonundan sermaye temin edilmektedir (Url <<http://debussy.music.ubc.ca/muset/index.html>>).

S. Sidney Fels tarafınca müzik ve ses projeleri kapsamında tasarlanan GRASSP: Gesturally Realized Audio, Speech and Song Performance (El Hareketleriyle Gerçekleştirilen Ses, Konuşma ve Şarkı Performansı); konuşma/şarkı eşzamanlı sentezleme-kontrollü işitsel pleybek/görüntü manipülasyonu ile desteklenen, 1 siber eldiven/1 özel tasarlanmış sol eldiven/1 temas eldiveni/1 Polhemus iz sürücüsü/1 pedal/Max-MSP’de yazılmış 1 Holmes bireştiricisi kullanan jestsel bir konuşma sentezi programı olan, UBCToolbox (Max/MSP/Jitter) kullanarak ses difüzyonu/video işletimini kontrol edebilen, performans sırasında tını/duygu çeşitliliği sağlayan, konuşma/şarkı modları içeren, müzikal/medyatik sunumlarda kullanılan model örneklemdir. Taşınabilir bir sistem modeli/pedalı özel tasarlanmış bir sırt çantası/tahmini yüz ifadeli sentez yöntemi üzerine çalışmalar sürmektedir (Url<<http://debussy.music.ubc.ca/muset/grassp.html>>) & (Url<<http://debussy.music.ubc.ca/muset/documentation.html>> & (Pritchard & Fels, 2006: 272-276) & (Ma & Fels & Pritchard, 2006). (Bkz Şekil 9-10-11).

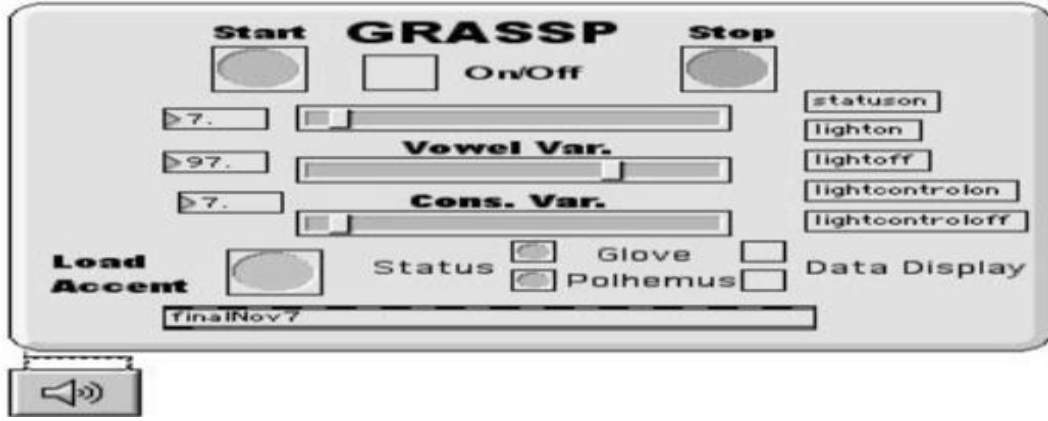


Şekil 9. MuSET/GRASSP (El Hareketleriyle Gerçekleştirilen Ses, Konuşma ve Şarkı Performansı) sözlük/kaydedici: fonem seçimi-açık/kapalı-biçimleyici dosya yönetimi-okuma-yazma-açık-return tuşu veriyi kaydeder-atlama tuşu veriyi oynatır-oynatma modu (Pritchard & Fels, 2006: 272-276)



Şekil 10. MuSET/GRASSP (El Hareketleriyle Gerçekleştirilen Ses, Konuşma ve Şarkı Performansı) iz sürücü: polhemus sınırları-en uzak nokta-mevcut X-mevcut Y-en sol nokta-en sağ nokta-en yakın nokta-takip cihazı-en yüksek nokta-en düşük nokta-sınırları muhafaza et-

sınırları tekrar yükle (Pritchard & Fels, 2006: 272-276)



Şekil 11. MuSET/GRASSP (El Hareketleriyle Gerçekleştirilen Ses, Konuşma ve Şarkı Performansı) ölçücü: başla-dur-açık/kapalı-durum açık-ışık açık-ışık kapalı-ışık kontrolü açık-ışık kontrolü kapalı-durum-veri gösterim-aksan yükle-son 7 kısım (Pritchard & Fels, 2006: 272-276)

Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ oluşum/gelişim süreçleri; Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Alfabe Veritabanı/THMFNS AV (Standart Türkiye Türkçesi/STT-Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe fon/allofon/fonem/morfem/grafem,müzikofon/müzikoallofon/müzikofonem/müzikomorfem/müzikografem ölçütlerinin işaret dili/parmak alfabesi özelliklerinin belirlenmesi)-Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Eser Veritabanı/THMFNS EV (Standart Türkiye Türkçesi/STT-Urfa/Kerkük/Talaffer Ağızları Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/UKTA TDKÇYİ-Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA ile transkript edilmiş olan 128 adet Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin işaret dili/parmak alfabesi özellikleri ile transkript edilmesi)-Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Ses Veritabanı/THMFNS SV (Türk halk müziği alan araştırması yöntem ve teknikleri ekseninde 1967-1987 yılları arasında musiki meclislerinde canlı olarak kaydedilmiş müzikler ile taş plak kayıtları çerçevesinde yöre müziğine hâkim 19 kaynak kişiden derlenen 128 adet Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metinlerinin yerel ses kayıtlarının işaret dili/parmak alfabesi özellikleri ile videolarının çekilmesi)-Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sözlük Veritabanı/THMFN SzV (Urfa/Kerkük/Talaffer Ağızları Dizin ve Sözlük Veritabanı/UKTA DSV-Türk Dil Kurumu Sözlük Veritabanı/TDK SV-Türkiye Türkçesi Söyleyiş Sözlüğü Veritabanı/TTSSV-UCLA Fonetik Laboratuar Arşivi Türkçe Dil Veritabanı/UCLA FLA TDV vb kelimelerinin işaret dili/parmak alfabesi özellikleri ile işlenmesi) evrelerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. (Bkz Şekil 12 ve Tablo 3-4-5).



Şekil 12. Türk İşaret Dili/TİD & Türk Parmak Alfabesi/TPA: Unutamadım/Barış Manço eserinin sunumu (Sağlam,Url<<https://www.youtube.com/watch?v=LaLAKytiL6s>>) & (Sağlam, Url <www.youtube.com/mevlutsglm>)

TÜRK HALK MÜZİĞİ FONETİK NOTASYON SİSTEMİ İŞİTME ENGELLİ KULLANICI PROFİLİ/THMFNS İEKP

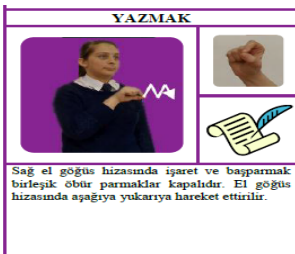
Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitme Engelli Kullanıcı Profili/THMFNS İEKP oluşum/gelişim süreçleri; biyolojik/fizyolojik/psikolojik faktörlere/etmenlere bağlı olarak sesbilgisel/şekilbilgisel/sözvarlıksal ölçütler düzeyinde yazıbilimsel yaklaşımlar ekseninde yazısal iletişim/komünikasyon süreçlerini görsel algılama/görsel bellek yetileri aracılığıyla aktif/sağlıklı/normal bir biçimde yürütebilen, sesbilimsel yaklaşımlar ekseninde sözel iletişim/komünikasyon süreçlerini işitsel algılama/işitsel bellek yetileri aracılığıyla pasif/sağlıksız/anormal bir biçimde yürütebilen işitme engelli bireylerin (Ege, 2006: 1-23) & (Çeliker & Ege, 2005: 19-32) Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Kullanıcı Profili/THMFNS KP içerisinde yer alabilmeleri ve yazısal/görsel-sözel/işitsel iletişim/komünikasyon süreçlerini aktif/sağlıklı/normal bir biçimde yürütebilmeleri için Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ'nin (Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonolojik Farkındalık Yetileri Gelişim Süreçleri/THMFNS FFYGS & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitsel Ayırt Etme Testleri/THMFNS İAT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Artikülasyon Testleri/THMFNS AT & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Sesbilgisel Şekilbilgisel Sözvarlıksal Ölçütleri Belirleme Testleri/THMFNS ŞSSÖBT vb) eğitsel/öğretisel uygulamalara aktarım/adaptasyon süreçlerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. (Bkz Tablo 3-4-5-6).

Türk İşaret Dili/TİD & Türk Parmak Alfabesi/TPA'nin kuramsal/icrasal altyapısında Standart Türkiye Türkçesi/STT grafem/fonem/müzikofonem ölçütleri varlığını sürdürmektedir. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ'nin (Standart Türkiye Türkçesi/STT & Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri/TDKÇYİ & Uluslararası Fonetik Alfabe/IPA grafem/fonem/müzikofonem ölçütleri) tümünü yansıtabilecek bir Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşaret Dili/THMFNS İD oluşum/gelişim evrelerinin tamamlanması gerekmektedir.

Gele gele geldik bir kara taş/jelê jelê jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kıra daşa/Gelê gelê geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701
Standart Türkiye Türkçesi/STT
Gele gele geldik bir kara taş

G   Her iki el göğüs hizasında, işaret ve başparmaklar açık, kıvrık, diğer parmaklar kapalı (C el) biçimindedir. Sol elin açık parmakları arasına sağ elin işaret parmağı getirilir (başparmaklar üstüste konur).	E   Her iki el göğüs hizasındadır. Sağ elin işaret parmağı açık, diğer parmaklar kapalıdır. Sol elin serçe ve başparmağı kapalı, diğer parmaklar açıktır. Sağ el, sol elin açık parmaklarının üzerine konur.
L   Sağ el karın hizasında, işaret parmağı ve başparmak açık, diğer parmaklar kapalıdır (L el). Avuç içi dışarıya bakacak şekilde el öne doğru itilir.	D   Her iki el göğüs hizasındadır. Sağ elin işaret ve başparmağı açık, diğer parmaklar kapalıdır (C el). Sağ elin açık parmaklarının uçları, sol el işaret parmağına değecek biçimde tutulur.
I   Her iki el göğüs hizasındadır. Sol elin işaret parmağı açık, sağ el sol işaret parmağının üzerinde sağ elin başparmağı, işaret parmağı ve orta parmağı birbirine sürülür (yıkılır).	K   Her iki el göğüs hizasında, işaret parmakları ve orta parmakları açık, diğer parmaklar kapalıdır. Sağ elin açık parmakları resimdeki gibi sol elin işaret parmağının kıvrım noktasına konur.
B   Her iki el göğüs hizasında, başparmak ve işaret parmağı birleştirilir (O el). İki el resimdeki gibi yan yana getirilir.	R   Sağ el göğüs hizasında, işaret parmağı açık orta parmak kıvrık ve işaret parmağı üzerinde diğer parmaklar kapalıdır. Ardından sol elin işaret parmağı sağ orta parmağın ucuna konur.
A   Her iki el göğüs hizasında, sağ elin işaret parmağı ve orta parmağı açık, diğer parmaklar kapalıdır. Sol elin işaret parmağı, sağ elin iki parmağının ortasından geçecek şekilde tutulur. Şekil olarak A harfi hayal edilir.	T   Sağ el yumruk biçiminde, işaret parmağı öne doğru çıkıntılı ve başparmakla bitişik, diğer parmaklar kapalıdır (T el).
Ş   Her iki el göğüs hizasında, işaret ve başparmaklar açık, diğer parmaklar kapalıdır (C el). Sağ elin başparmağının ucu, sol elin işaret parmağı ile birleştirilir. Sağ elin işaret ve başparmağı yuklatılır.	Not: Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metninin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ (Standart Türkiye Türkçesi/STT fon/allofon/fonem/morfem-müzikofon/müzikoallofon/müzikofonem/müzikomorfem) MEB/Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TDK TİDS: A-Z ekseninde transkript edilmiştir (Url<http://tdk.gov.tr/images/A.pdf>). Ayrıca Türk İşaret Dili Alfabe Harfleri/TİD AH için bakınız (Url<http://turkisaretdili.ku.edu.tr/tr/kelimelistesi/sozluk.aspx?Cat=1>).

Tablo 3. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ

Gele gele geldik bir kara taşa/jele jele jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gele gele geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701	
Standart Türkiye Türkçesi/STT	
Gele gele geldik bir kara taşa Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)	
GELMEK  Sağ el yüzün önünde, düz ve parmaklar birbirine bitişik, avuç içi aşağıya bakacak şekildedir. Parmaklar aşağı doğru kıvrılır. Karşıdaki birine gel dendiği hayal edilebilir.	BİR  Sağ el işaret parmağı açık, öbürleri kapalı. işaret parmağı göğüs hizasına kaldırılır.
KARA  Sağ el ağız hizasında, düz ve parmaklar açıktır. El sağa sola hareket ettirilir.	TAŞ  Her iki el göğüs hizasında yumuruktur. Sağ yumruk, sol yumruk üzerine birkaç kez vurulur. Taşın sertliği anlatılmaktadır.
YAZMAK  Sağ el göğüs hizasında işaret ve başparmak birleşik öbür parmaklar kapalıdır. El göğüs hizasında aşağıya yukarıya hareket ettirilir.	SAĞ  Sol el sağ kolu tutar şekilde durur.

OLABİLİR  Sağ el göğüs hizasında, düz, avuç içi aşağıya bakacak şekilde el bilekten çevrilerek sallanır.	BAŞI AGRIMAK  Sağ el parmaklar açık düz, el başa değdirildikten sonra sağ el serçe parmak açık, diğer parmaklar kapalı ve göğüs hizasında sağa sola hareket ettirilir.
EFENDİ  Sağ elin işaret ve ortaparmakları açık, diğer parmaklar kapalıdır. Sağ el açık parmaklar yanaktan aşağı doğru iki kez indirilir.	Not: Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metninin kuramsal/ıcrasal altyapısında varlığını sürdüren kelimelerin Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ (Standart Türkiye Türkçesi/STT fon/allofon/fonem/morfem-müzikofon/müzikoallofon/müzikofonem/müzikomorfem) MEB/Türk Dil Kurumu Türk İşaret Dili Sözlüğü/TDK TİDS A-Z'nden birebir/yakın olarak seçilmiştir (Url<http://tdk.gov.tr/images/A.pdf>). Ayrıca Türk İşaret Dili Kelime Listesi/TİD KL için bakınız (Url <http://turkisaretdili.ku.edu.tr/tr/kelimelistesi.aspx>).

Tablo 4. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ

Gele gele geldik bir kara taş/jele jelle jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir kara daşa/Gel gele geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701
Standart Türkiye Türkçesi/STT
Gele gele geldik bir kara taş

Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)


 A M A N E F E N D İ M
Bizi hasret koyar kavim kardaşa
 B İ Z İ H A S R E T K O Y A R K A V İ M K A R D A Ş A A M A N E F E N D İ M
Bir aylık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)
 B İ R A Y R İ L İ K B İ R Y O K Ş U L L U K B İ R Ö L Ü M A M A N E F E N D İ M
Not: Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metninin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ (Standart Türkiye Türkçesi/STT fon/allofon/fonem/morfem-müzikofon/müzikoallofon/müzikofonem/müzikomorfem) Türk İşaret Dili/TİD & Türk Parmak Alfabeti/TPA A-Z ekseninde transkript edilmiştir (Kubuş, 2008: 49). Ayrıca Türk İşaret Dili Alfabe Harfleri/TİD AH için bakınız (Url <http://turkisaret dili.ku.edu.tr/tr/kelimesitesi/sozluk.aspx?Cat=1>).

Tablo 5. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ

Gele gele geldik bir kara taşa/jele jele jeldic bir kara taşa Gele gele geldim bir çara daşa/Gelē gele geldüm bir kara daşa Yöresi: Urfa Kimden Alındığı: Mukim Tahir-Eril/Erkek Derleyen & Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen-Eril/Erkek Okuyan: Tenekeci Mahmut Güzelgöz-Eril/Erkek TRT THM Repertuarı Sıra No: 701
Standart Türkiye Türkçesi/STT

Gele gele geldik bir kara taşa									
g e l e g e l i k a r a t a ş a									
Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)									
y a z ı l a n l a r g e l i r s a ğ o l a n b a ş a (a m a n e f e n d i m)									
Bizi hasret koyar kavim kardaşa									
b i z i h a s r e t k o y a r k a v i m k a r d a ş a									
Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)									
b i r a y r ı l ı k b i r y o k s u l l u k b i r ö l ü m (a m a n e f e n d i m)									
Not: Sözel/sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan Urfa Türk halk müziği edebi/müzikal metninin kuramsal/icrasal altyapısında varlığını sürdüren Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ (Standart Türkiye Türkçesi/STT fon/allofon/fonem/morfem-müzikofon/müzikoallofon/müzikofonem/müzikomorfem) Türk İşaret Dili/TİD & Türk Parmak Alfabesi/TPA A-Z ekseninde transkript edilmiştir (Url <http://parmak-alfabesi.hesaplama.net/>). Ayrıca Türk İşaret Dili Alfabe Harfleri/TİD AH ile otomatik çeviri için bakınız (Url									

<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&xarama=gts&kelime=parmak%20alfabesi&gui d=TDK.GTS.546116bdb0cf29.71172111> & Url <<http://hesaplatir.com/parmak-alfabesi-hesaplama>>).

Tablo 6. Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ

BULGULAR

Halkbilim analiz modellerinde performans/icra gösterim teori (icragösterimsel performans: performatifedim taklidi)-etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar (dilbilimsel performans: dilseledim taklidi)-mimesis teori (anlatıbilimsel performans: anlatıbirim taklidi)-semyolojik yaklaşımlar (göstergebilimsel performans: göstergebirim taklidi) ekseninde fonoloji/fono/fonolinguistik/fonodilbilimsel performans özellikleri (fonembirim taklidi), fizyoloji/mimi/fizyolinguistik/fizyodilbilimsel performans özellikleri (bedenbirim taklidi), müzikoloji/fono/müzikolinguistik/müzikodilbilimsel performans özellikleri (müzikosebirim taklidi), etnoloji/mimi/etnolinguistik/etnodilbilimsel performans özellikleri (etnobirim taklidi) çerçevesinde yerel/evrensel ilintilerle birlikte sesbilgisel/şekilbilgisel/sözvarlıksal ölçütler düzeyinde yapılanan Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşaret Dili/THMFNS İD & Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitme Engelli Kullanıcı Profili/THMFNS İEKP oluşum/gelişim-eğitsel/öğretisel uygulamalara aktarım/adaptasyon süreçlerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

HCTRL/Glove-TalkII (Konuşma EldiveniII: El Hareketlerini Konuşmaya Eşleyen Adaptatif Bir Arayüz) ve MuSET/GRASSP (El Hareketleriyle Gerçekleştirilen Ses, Konuşma ve Şarkı Performansı) model örneklemelerine paralel bir uygulama başlatabilmek amacıyla Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Fonomimi Özellikleri/THMFNS FÖ'ni otomatik olarak analiz edebilen bir model örnekleme geliştirilerek Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi İşitme Engelli Kullanıcı Profili/THMFNS İEKP içerisinde yer alan bireylerin yazıbilimsel/sesbilimsel/sözbilimsel yaklaşımlar ekseninde yazısal/sesel/sözel iletişim/komünikasyon süreçlerini görsel/işitsel algılama/bellek yetileri aracılığıyla aktif/sağlıklı/normal bir biçimde yürütebilme evrelerinin gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

BASILI KAYNAKLAR

Akalın, Ş. H., (2013). Türk İşaret Dili. Yeni Türkiye Dergisi, Türkçe Özel Sayısı, Yıl 9, Sayı 55, Kasım/Aralık 2013, Semih Ofset Baskı, ISSN-1300-4174.

Altıntaş, E., (2001). Sözsüz İletişim ve Beden Dili. Nobel Yayınları, Ankara.

Aran, O., & vd., (y.b.). Automatic Fingersign to Speech Translator. Enterface'10. Url<<https://ivi.fnwi.uva.nl/cv/events/enterface10/pdf/project9.doc>> (Erişim Tarihi: 01.01.2015)

Bicil, Y., & Demir, G., (2012). IPA Turca: Kural Tabanlı Türkçe Fonetik Dönüştürücü Programı/KTTFD. TUBİTAK Ulusal Elektronik ve Kriptoloji Araştırma Enstitüsü/UEKAE'nde Çoklu-Ortam Teknolojileri Araştırma ve Geliştirme Laboratuvarı, Gebze & İstanbul.

Çeliker, Z. P., & Ege, P., (2005). İşitme Engelli Çocukların Konuşmalarının Anlaşılabilirliğini Etkileyen Faktörler. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Özel Eğitim Dergisi, Yıl 2005, Sayı 6 (1).

Çobanoğlu, Ö., (1999). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş,

Akçağ Yayınları, Ankara.

Demir, G., (2011). Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağız Özelliklerinin Fonetik Notasyonu. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı (Tez Danışmanı: Prof. Erol Parlak), İstanbul/Türkiye.

Demir, N., (2002/4). Ağız Terimi Üzerine. Türkbilig Yayınları.

Demir, N., (2009). Ağız Dokümantasyonu Niçin Gereklidir. Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), TDK Yayınları, Ankara.

Demir, N., (2010). Türkçede Varyasyon Üzerine. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, Sayı 17 (2).

Demir, N., (2012). Türkçe Ağız Araştırmalarında Bazı Yöntem Sorunları. Diyalogolog Dergisi (Ağız Araştırmaları Dergisi) Sayı (4), Yaz 2012.

Ege, P., (2006). Farklı Engel Gruplarının İletişim Özellikleri ve Öğretmenlere Öneriler. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Özel Eğitim Dergisi, Yıl 2006, Sayı 7 (2).

Ergenç, İ., (2002). Konuşma Dili ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, Baskı Matbaa, İstanbul.

Fels, S. S., & Hinton, G. E., (1993). Glove-Talk: A Neural Network Interface Between a Data-Glove and a Speech Synthesizer. IEEE Transactions on Neural Networks. Volume 4.

Fels, S. S., & Hinton, G. E., (1995). Glove-Talk II: Mapping Hand Gestures to Speech Using Neural Networks. Advances in Neural Information Processing Systems (NIPS7). Volume 7. Pages 843-850. Morgan Kaufmann. San Mateo.

Fels, S. S., & Hinton, G. E., (1995). Glove-TalkII: An Adaptive Gesture-to-Formant Interface. Proceedings of Computer Human Interaction 1995 (SIGCHI95). Pages 456-463. Denver, CO. May.

Fels, S. S., & Hinton, G. E., (1998). Glove-TalkII: A Neural Network Interface Which Maps Gestures to Parallel Formant Speech Synthesizer Controls. IEEE Transactions on Neural Networks. Volume 9. No. 1.

Fels, S. S., (1994). Glove-TalkII: Mapping Hand Gestures to Speech Using Neural Networks-An Approach to Building Adaptive Interfaces. Ph.D. Thesis. University of Toronto. Aug.

Fels, S. S., (1996). Neural Networks for Computer-Human Interfaces: Glove-TalkII. Proceedings of the International Conference on Neural Information Processing (ICONIP96), Hong Kong. Sept.

Fels, S. S., (2001). Radial Basis Function Networks 2, New Advances in Design. Using Radial Basis Functions to Map Hand Gestures to Speech. Pages 59-101. Howlett, R. J. and Jain, L. C. Physica-Verlag.

Gemalmaz, E., (1980). Türkçe'nin Fonemler Düzeni ve Bu Fonemler Düzeninin Çalışması. Birinci Milli Türkoloji Kongresi Tebliğleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü, Kervan Yayınları, İstanbul.

Gorman, K., (2013). Generative Phonotactics. The University of Pennsylvania Linguistic Department, (Published Doctor of Philosophy Thesis), Pennsylvania.

Günay, E., & Özdemir, M. A., (2006). Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme. Müzik Bilimleri Dizisi, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Hymes, D., & ed., (1964). *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*. Harper & Row, New York.

IPA., (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge University Press, Cambridge.

Kılıç, M. A., (2011). *Ağız Araştırmaları İçin Özelleştirilmiş Praat Programı*. URL <http://www.dilbilimi.net/praat_kurulum.zip> (Erişim Tarihi: 11.09.2013).

Kılıç, M. A., (2011). *Ağız Araştırmalarında Konuşma Seslerinin Fonetik Çözümleme Yöntemleriyle Belirlenmesi*. 4. Uluslararası Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (27-29 Ekim 2011), Edirne.

Kılıç, M. A., (2011). *Ağız Araştırmalarında Praat Programı ile Fonetik Çözümleme*. URL<https://www.academia.edu/4260619/Praatla_fonetik_analiz_Aciklama_> (Erişim Tarihi: 11.09.2013).

Kubuş, O. (2008). *An Analysis of Turkish Sign Language (TİD) Phonology and Morphology*. Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Ma, K., & Fels, S. S., & Pritchard, B., (2006). *A Parallel Formant Speech Synthesizer in Max/MSP*. Proceedings of the International Computer Music Conference, New Orleans, USA.

MEB., (1995). *Yetişkinler için İşaret Dili Kılavuzu*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim Rehberlik ve Danışma Hizmetleri Genel Müdürlüğü, Ankara.

MEGEP., (2008). *Beden Dili*. (MEGEP: Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi), T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Michalopoulos, S., (2007). *The Origins of Ethnolinguistic Diversity: Theory and Evidence*. Url<http://www.cid.harvard.edu/neudc07/docs/neudc07_s4_p20_michalopoulos.pdf> (Erişim Tarihi: 28.05.2015)

Özbek, M., (2010). *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi SBE Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, (Yayımlanmış Doktora Tezi), İstanbul/Türkiye.

Pekacar, Ç., & Güner-Dilek, F., (2009). *Uluslararası Fonetik Alfabe ve Türkiye’de Ağız Araştırmaları*. Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları: 989, Ankara.

Pritchard, B., & Fels, S., (2006). *The GRASSP Environment: Gesturally Realized Audio, Speech and Song Performance*. Proceedings of the New Interfaces for Musical Expression, Paris, France.

Radhakrishnan, M., (2011). *Musicolinguistic Artistry of Niraval in Carnatic Vocal Music*. Australian National University/ANU Research Repository Proceedings of the 42nd Australian Linguistic Society Conference, Australia.

Sherer, T. D., (1994). *Prosodic Phonotactics*. Doctor of Philosophy Thesis, The Graduate School of the University of Massachusetts Amherst Department of Linguistics, Amherst.

Stone, R. M., (2008). *Theory for Ethnomusicology*. Pearson Press, New Jersey.

TDK., (1945). *Türk Dialekleri Çeviriyazı Sistemi*. Cumhuriyet Matbaası, İstanbul.

Ülger, E., (2013). *Platon’un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi*. FLSF (Felsefe ve

Sosyal Bilimler Dergisi), Yıl 2013/Güz, Sayı 16, ISSN 1306-9535.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Url<<http://parmak-alfabesi.hesaplama.net/>> (Erişim Tarihi: 01.01.2015)
- Url<<http://tdk.gov.tr/images/ONSOZ.pdf>> (Erişim Tarihi: 07.01.2015)
- Url<<http://tr.wikipedia.org/wiki/Mimik>> (Erişim Tarihi: 10.01.2015)
- Url<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ses_bilgisi> (Erişim Tarihi: 13.01.2015)
- Url<<http://debussy.music.ubc.ca/muset/index.html>> (Erişim Tarihi: 17.01.2015)
- Url<<http://hct.ece.ubc.ca/about/index.html>> (Erişim Tarihi: 21.01.2015)
- Url<<http://turkisaretdili.ku.edu.tr>> (Erişim Tarihi: 23.01.2015)
- Url<<http://www.tdk.gov.tr>> (Erişim Tarihi: 22.01.2015)
- Url<<http://debussy.music.ubc.ca/muset/grassp.html>> (Erişim Tarihi: 05.02.2015)
- Url<<http://fr.wikipedia.org/wiki/Phonomimie>> (Erişim Tarihi: 10.02.2015)
- Url<<http://tdk.gov.tr/images/A.pdf>> (Erişim Tarihi: 13.02.2015)
- Url<http://tr.wikipedia.org/wiki/Parmak_alfabesi> (Erişim Tarihi: 17.02.2015)
- Url<www.youtube.com/mevlutsglm> (Erişim Tarihi: 08.03.2015)
- Url<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=264 > (Erişim Tarihi: 16.03.2015)
- Url<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5539e4be68caf4.79834816> (Erişim Tarihi: 09.04.2015)
- Url<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=parmak%20alfabesi&guid=TDK.GTS.546116bdb0cf29.71172111> (Erişim Tarihi: 19.04.2015)
- Url<<http://turkisaretdili.ku.edu.tr/tr/kelimelistesi/sozluk.aspx?Cat=1>> (Erişim Tarihi: 13.05.2015)
- Url<<http://debussy.music.ubc.ca/muset/documentation.html>> (Erişim Tarihi: 03.05.2015)
- Url<<http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6stergebilim>> (Erişim Tarihi: 11.05.2015)
- Url<<https://www.youtube.com/watch?v=LaLAKytiL6s>> (Erişim Tarihi: 25.05.2015)
- Url<<http://hct.ece.ubc.ca/research/glovetalk2/index.html>> (Erişim Tarihi: 16.05.2015)
- Url<<http://hesaplatir.com/parmak-alfabesi-hesaplama>> (Erişim Tarihi: 28.05.2015)
- Url<http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=701&ad=GELE%20GELE%20GELD%20DDK%20B%20DDR%20KARA%20TA%20DEA> (Erişim Tarihi: 22.07.2014)

“*TINISAL KARNAVAL BAĞLAMINDA “MÜZİKAL ANLAMIN BİRİCİKLİĞİ”*”

Doç. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada *Müzikal Anlamın Biricikliği* isimli bir teori öne sürülmüş ve arkaplanı ortaya konmuştur. Bu eklektik teorinin arkaplanında M. Bahktin’in *Karnavalesk*’indeki diyalojizm, çok-dillilik ve merkezsizlik gibi temel kavramlar bağlamında geliştirilen *Tınısal Karnaval* kavramı ile Nietzsche, Bergson, Derrida gibi düşünürlerin görüşlerini bileştiren metinlerarası/eklektik bir yöntem vardır. Müziğin evrimsel sürecinde değişen tüm anlayışlara rağmen ontolojik niteliğini sürdüren tını, özellikle 20. yy’da “sound” kavramıyla birleşip evrilerek, müzikal anlam fenomenini çeşitlendiren özel bir gereç olmuş, böylece müzik tam anlamıyla tınısal bir karnavala evrilmiştir. Teoriye göre müzikal anlam inşasında birey ve müzik arasındaki ilişkilerde bağlam, etkileşim ve merkezsizlik olguları devreye girer ve bunlar birey odaklı fenomenolojik bir bakışla her müzikal deneyimde yeniden üretilen kapanımsız bir müzikal anlam üretimini doğurur. Müzikal anlamın kapanımsızlığı, bitimsizliği ve sonsuz bir devrim içinde öznenin biricikliği bağlamında sürekli bir oluş niteliği göstermesi kültür, dil ve toplum gibi merkezci güçlerin müzikal anlamı sabitleme, bütünleme ve belirli dizgeler halinde yapılandırma eğilimlerine direnen bir tutum üretir ve birey-müzik ilişkisini sınırsız bir özgürlüğe ulaştırır. Teori, müzik dinleme ve performans odaklı olup diğer müzikal edimler açısından da tartışılabilir. Ayrıca bu spekülatif girişim metinlerarasılık yönteminin müzikal anlam çalışmalarında “anamlararasılık” olarak yansıtılıp yeni bir düşünüş yöntemi olarak işlenebilirliğini de içerir.

Anahtar Sözcükler: Mikhail Bahktin, Karnavalesk, Müzikal Tını, Müzikal Anlam

“*THE UNIQUENESS OF MUSICAL MEANING IN RELATION TO TIMBRAL CARNIVAL*”

Assoc. Prof. Gökmen ÖZMENTEŞ, PhD

Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Music Department

ABSTRACT

This study puts forward a theory entitled the uniqueness of musical meaning and explains its background. This eclectic theory is based on the intertextual/eclectic method that unites the concept of timbral carnival which is derived from the main concepts in Mikhail Bakhtin’s theory of the carnivalesque, such as dialogism, heteroglossia and non-centrality, and the ideas of some thinkers such as Nietzsche, Bergson, Derrida. Timbre has retained its ontological quality despite all the changing approaches in the evolution of music. It was combined with the concept of “sound” in the twentieth century and has become a specific tool that diversifies musical meaning, and led music to evolve into a timbral carnival. According to this theory, in the creation of musical meaning, certain phenomena such as context, interaction and non-centrality are included in the relationship between the individual and music, and these phenomena lead to the production of a musical meaning without closure which comes to life in each musical experience from a phenomenological perspective. The musical meaning being without closure (deferred meaning of music), infinite and its continuous “being” in a never-ending movement in relation with the uniqueness of the subject results in an attitude that resists centripetal forces such as culture, language and society to fix, integrate and structure it in a

certain arrangement, giving an unlimited freedom to the relation between the individual and music. This theory focuses on performance and listening to music. It can also be discussed from the perspective of other musical acts. Moreover, this speculative initiative incorporates intertextuality into its concept of “intermeaning” in music and is discussed as a new way of thinking.

Keywords: Mikhail Bakhtin, Carnavalesque, Musical Tone, Musical Meaning

GİRİŞ

Rus Mikhailovich M. Bahktin, 20. yy’ın disiplinlerarası düşünce üretme yaklaşımlarına verdiği katkı, özellikle Avrupa Aydınlanması ile beliren aydınlanmacı evrensel akıl olgusu ve buna bağlı olarak yapılanan tekil, genellemeci ve yayılmacı, kurama ve yasalara bağlanmaya eğilimli, tek-sesli düşünce şekline karşı geliştirdiği düşünceleri ile belirginleşir. *Diyalojizm, çok-dillilik ve merkezsizlik* (Bahktin, 1984) gibi kendine özgü kavramlarını *karnaval* ve *karnavalesk* teorisi bağlamında açımlayan Bahktin’in görüşleri, müzikal teorinin ve anlamın inşasında da güçlü çağrışımlar sunmaktadır. Ayrıca bu kavramlar 20. yy’ın ikinci yarısı sonrasında temel bir müzikal gereç haline gelen müziğin kadim ögesi “tını” olgusunun müzikal dil ve anlamın evrimi üzerindeki radikal rolünü anlamak açısından da yararlı bir kuram zemin sunmaktadır. Bu yolla eriştiğim *tınısal karnaval* ve *müzikal anlamın biricikliği* deyimleri öncesinde Bahktin’in görüşlerini anlamak öncelikli iş gibi görünüyor.

Teorinin Arkaplanı: Bahktin’in Karnavalesk’i

Diyalojizm; (Bakısaca anlamın tekilliğine ve kültürün dil ve anlamı sabitleme içgüdüsüne karşı bir duruşu temsil eder. Anlamlar arasındaki etkileşime ve dil yoluyla bir araya gelen anlamların konuşma anında yapılandırıldığına bir başka deyişle, anlamın önceden dil tarafından sabitlenmiş ön koşullardan bağımsız olarak o anın koşullarına göre yapılandırıldığına ve bunun önceden belirlenemezliğine gönderme yapan bir kavramdır diyalojizm. Bir açıdan yapısalcı dil teorilerine karşı bir duruş gösterir. Diyalektikten farklı olarak diyalojik düşünme eninde sonunda bir senteze varma ihtiyacı göstermediğinden anlamın sürekliliğine dayanır:

Derrida, anlamlandırma sürecinin bitimsiz bir hareket olduğunu belirttiğinde Bahktinci yaklaşımla benzer bir önermeyi dillendirmektedir bir bakıma. Derrida, göstergenin bizi daima başka göstergelere gönderdiğini ve “*anlamın kapanımsızlığı*” denilen şeyin tam da burada ortaya çıktığını belirtir. Anlam bir kerede sabitlenip karara bağlanamaz, aksine sürekli ertelenir -”anlamın ertelenmesi”- (<https://mutlaktoz.wordpress.com/mikhael-bahtin/>)

Dialogun bağlamlarının sınırsızlığı üretilen anlamın hem belirsiz hem de bitimsiz olmasını sağlamakta ve bu açıdan anlam merkezsizleşmektedir. Bahktin; dilin, kültürün ve toplumsal alanın sınırlayıp sabitlediği anlamlara karşı uyguladığı yapı söküm ile tarihselliğe, bağlamsallığa, etkileşime ve merkezsizleşmeye varır.

Çok-dillilik ise anlam bağlamının çeşitliliğine ve sınırsızlığına vurgu yapan diyalojizmin bir doğurgusudur. Anlamı dilin ötesine kurgulayan Bahktin’in böylece dil olgusunu anlama bağladığı ve anlam çeşitliliğine bağlı olarak çok-dilliliği, çok-anlamlılık ile eş olarak kullandığını görebiliriz. Yaşamın anlamını çeşitli kalıplar ve modeller üzerinde açıklamaya eğilimli (kültürel çalışmalar) *merkezci güçler* ve bu merkezden uzak duran, kalıplara girmeyen doğası ile *merkezkaç güçler* Bahktin’de bir çatışma alanının tarafları olarak tanımlanır:

Bahktin, dilde, “*merkezcil güçler*” ve “*merkezkaç güçler*” şeklinde bir ayrım ortaya koyarken, dildeki diyalojik düşünmeyi ketleyen ayrımı dile getirir. Birinciler sürekli olarak anlamı sabitlemeye, bütünlüğü sağlamaya ve yaşamın akışını belirli dizgelere dönüştürmeye çalışır, ikincilerse bütünlükten sürekli kaçan ve sabitlenmeye direnen dilsel öğeleri ifade eder (<http://mutlaktoz.wordpress.com/mikhael-Bahktin/>).

Böylece, çok-dillilik merkezkaç güçlere dayandırılmakta ve anlamı dil/kültürün sabitleştirici eğiliminden uzaklaştırmakta, deneyimin an’ına odaklanmayı sağlamaktadır. Anlamın bu anlık ve öznenin kontrolü dışında, etkileşimde bulunduğu diğer öznenin anlamları ile kaynaşarak büründüğü yapısı onu *merkezsiz* bir hale getirmektedir. Bir başka deyişle; anlam, öznenin/belirli bir sahip ya da üretici merkezden bağımsız var olmaya eğilimlidir. Ya da, anlam; özne ve nesne arasındaki ilişkiden bağımsız değişkenlerin de etkisiyle biçimlenmektedir:

Anlam, konuşma anında, karşılıklı etkileşim ve mücadele halinde beliren bir şeydir. Hangi anlamın hangi anlamı nasıl etkileyeceği ve/ya da hangi anlamın etkisinde kalacağı, ne şekilde etkileneceği, hangi anlamın baskın olacağı vs. tamamen *konuşma anındaki etkileşim biçimlerine* bağlıdır (<http://mutlaktoz.wordpress.com/mikhael-Bahktin/>).

Karnaval ise diyaloji, çok-dillilik ve merkezsizlik kavramlarının bir buluşması noktası olarak anlamı ve dolayısıyla anlamın parçaları olarak sözcelerin tekil yapısını vurgular. Ona göre sözceler; “benzersiz, tekildir; asla oldukları gibi yinelenemezler, yeni anlamlar kazanmadan, değişime uğramadan yeniden kullanıma sokulamazlar”. Bahktin, dil ve düz yazının ortak, bilinen ve belirgin anlamlara işaret ettiğine vurgu yapar ve sanatın dilini bu noktada tamamen ayrı tutar. Yaşamın çok-dilli ve anlam çeşitliliğine sahip doğası dilin ya da kültürün önceden belirlediği merkezcil ve stabil bir yapının çok uzağında yaşam bulur ve karnaval bunu temsil eder. Yaşamın bu merkezcil anlayışla anlaşılması mümkün değildir ve karnaval aynı anda yaşanan çok sayıda diyaloji yani sözceler arasındaki benzersiz, tekil ve her defasında yeni anlamalara bürünen ve diğer sözceleri de bu şekilde etkileyen sınırsız bir anlam üretimiyle açıklanabilir. Bahktin’in karnaval kavramsallaştırması halka ait karnavalın niteliklerini taşır. Resmi festivaller bunun tamamen dışındadır. Hatta karnaval merkezsizliği, resmi festivaller ise merkeziyetçiliği ve yerleşmişliği temsil etmektedir: Resmi festivallerin aksine, karnavallar yerleşik düzenden, egemen olan doğrudan geçici olarak kurtulmayı kutlar.

Bütün hiyerarşik rütbelere, imtiyazlara, normlara ve yasaklamaların askıya alınışını gösterir. Karnaval gerçek festival zamanıydı; oluşun, değişimin ve yenilenmenin festivaliydi. Ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış her şeye düşmandı (Bahktin, 1984). Aslında bu görüş teorisinin temelinde yatan fenomenolojik estetik/bakışı özetlemekte.

Rızvanoğlu (2011) Bahktin ve çevresinin 1930’lara egemen olan düşünsel ortamında, Yeni Kantçılık, Gestalt Kuramı ve fenomenolojiden oldukça etkilenen eklektik bir görüş geliştirdiğini belirtmiştir Bergson, Cassirer, Habermas ve Gramsci gibi isimler de Bahktin’i etkileyen önemli isimlerdir. Rızvanoğlu’nun (2011) aktardığına göre Brandist (2011), Bahktin’in insani bilimlerdeki metin merkezli düşünüş yöntemini şöyle açıklar:

...Bahktin insan bilimlerinin yöntemini belirleme çabasında ise üçlü bir ayrım yapıyor. Nesneler arasındaki ilişkilerin, matematik ve fizik gibi sağı bilimlerin alanı olduğu, özneyle nesne arasındaki ilişkilerin bu bilimlerin yöntemini oluşturduğunu, ama özneler arasındaki ilişkilerin insanbilimlerinin yöntemini oluşturduğunu söylüyor. Bu noktada metin kavramını öne çıkaran ve onu bu yeni bilimin nesnesi haline getiren Bahktin, metin merkezli yeni bir anlam anlayışı ortaya çıkarıyor. Bu anlayışın gereği

olarak, onun ünlü deyişiyle hiçbir anlam “mutlak olarak ölü değildir: her anlam kendi yeniden doğum şenliğine sahip olacaktır”(Rezvanoğlu, 2011).

Bakhtin’de görülen bu apaçık fenomenolojik perspektif anlam denen şeyin bireyin dünyasında ve deneyimleri içinde “biricik” bir şekilde yapılandırıldığına ilişkin güçlü bir farkındalık üretmekte ve bunu insan bilimlerinin genel bir düşünüş yöntemi olarak sunmaktadır. Brandist (2011), Bakhtin ve çevresinin ilk dönem uğraşları kapsamında etik ve estetiğe yöneldiklerini belirtir. Bu biriciklik olgusu bu uğraşlarda da kendini açıkça gösterir:

O’na (Bakhtin’e) göre her insan eylemi kendi içinde biriciktir ve bu biricikliği içinde değerlendirilmelidir. Bu biriciklik, Bakhtin açısından etik eylemi estetik eyleme bağlayan yoldur. Öyle ki, dünyanın açıklığıyla, sanat yapının kapalılığı arasındaki ikilem bu temel estetik soruyu görünür kılar. Bu noktada Bakhtin’in temel bir kavramı ortaya çıkar; sonuçlandırılmazlık veya dünyanın açıklığı bağlamında tamamlanmamışlığı.

Bakhtin’de gördüğümüz ve Derrida’da tekrarlanacak olan bu “tamamlanmamışlık”, “kapanımsızlık”, “bitimsizlik” olgusu tınısal karnaval bağlamında öne sürülen müzikal anlamın biricikliği teorisinin temel noktasını oluşturmuştur. Bakhtin ve O’nu etkileyen isimlerin görüşlerinin çizgisinde oluşturan bu müzikal anlam teorisinin içerdiği temel bakış açısı doğal olarak fenomenoloji, yöntemi ise hermenetik geleneğin izinde metinlerarasılıktır.

20.yy Müziği: Tınısal Karnaval Çağı

20. yy batı müziği genel olarak tınısal bir karnaval görünümündedir. Aslında 19. yy’ın ikinci yarısından itibaren bestecilerin yeni besteleme teknikleri ile bu zemini hazırladıklarını görüyoruz. Tonalitenin giderek zayıflayan hegemonyasına sanayi devriminin meyvesi olarak gürültü olgusunun eklenmesi (çalgılarla ya da elektronik gereçlerle) ve gürültünün bir müzikal gereç haline gelmesi bu tınısal karnavalı iyice belirginleştirdi. 20. yy müziği tınısal bir karnavala evrilmişti, çünkü her şeyden önce artık tını Bakhtin’in diyalojizmdeki gibi tekil bir anlamdan ve geleneksel orkestralardaki standart tını anlayışından kopuş göstermeye başlamıştı. *Anlamın dil tarafından sabitlenmiş ön koşullardan bağımsız olarak o anın koşullarına göre yapılandırılmasına* atfen rastlamsalcı besteciler de hemen hemen aynı yolu benimsemişler, her performansta değişen eserler yazmışlardı. Atonal/dizisel teknikler ise geleneksel tonalite anlayışının yani çok güçlü bir merkezîyetçiliğin karşısına dikilmiş, merkezî güçlerin (tonik-dominant ilişkisi) tonu sabitleme diktesine güçlü bir duruş sergilemişlerdir. Tonalite ve merkez ses olgusunun yıkılmasıyla birlikte tını bunlardan bağımsız bir müzik gerecine evrilme şansı yakalamış oluyordu. Tonik-dominant gerilimi çerçevesinde inşa edilen müzikal anlam artık yerini tınısal varoluşa ve bunun devinimlerine bırakıyordu. Tını böylece yüzlerce yıldır arkasında kaldığı tonal hegemonyadan bağımsız hale gelerek müzikte yeni bir dönemin gereci haline gelebilmişti. Darmstadt Ekolu’ndaki bestecilerin temel bir müzikal gereç olarak tınıya yönelmeleri de bu minvalde gerçekleşen bir süreçti. Iverson (2010); Stockhausen, Goeyvaerts ve Koenig gibi bestecilerin tınıya dayalı besteleme tekniklerine kollektif bir saplantıyla bağlı olduklarını belirtmiş ve Ligeti’nin “Atmosphere” başlıklı akustik eserinde tınıyı besteleme sürecinin temel problemi olarak öne çıkarmasını örnek olarak sunmuştur.

Tınının müzikteki macerasında 20.yy özel bir çağ oldu. Besteleme tekniklerindeki hızlı ve radikal değişimler sonucunda 20.yy müziğinde tınısal açıdan yaşanan en önemli durum, müzikal tınının çalgıdan bağımsızlaşması oldu. Bu, her türlü sesin müzikal bir gereç olarak kullanılabilir hale gelmesi demektir ve o güne dek müzik tarihinde görülmemiş tekniklere ve duyulmamış tınısal bireşimlere kapıyı açıyordu. Avrupa’da yüzyıllarca süren tonal geleneğin sarsılması yetmezmiş gibi, tınısal açıdan başlayan yenilikler bu çağa neden tınısal karnaval çağı denilebileceğini de özetlemekte. Bu bağlamda müzikte tınının macerasını tarihsel olarak üç kaba başlıkta toplamak olasıdır:

1. Klasik çalgılar, orkestrada çalgıların farklı bireşimleri
2. Klasik/akustik çalgılardan uzaklaşma ve elektronik müzik dönemi (music concrete, bant/teyp/elektronik ve bilgisayar müziği)
3. Klasik çalgılarla elektronik soundun bileşimi, sınırsız tını olanakları, gelenekle modern arasında gidip gelen bir yaklaşım.

Atonalite bestecilik açısından bir zamanların entelektüel idealini temsil ededursun, tonalite ve modalite özellikle popüler müziklerin içinde krallığını çoktan ilan etmiş durumda. Hatta bu durum eski formlarda beste yapma girişimlerine devam eden yeni bestecileri de etkilemekte. Örn. Fazıl Say, Arvo Part. Penderecki de tonal müziğe geri döndüğünü kabul ediyor ve hatta Stockhausen, Boulez gibi bestecileri müziği sadece yapısal/matematiksel olarak ele aldıkları için eleştiriyor. Tüm bunların yanında akusmatik, elektronik müzik türleri de hız kesmiş değil. Bu tür müziklerde tonal, modal vb. ses sistemlerinin dışında tını olgusuna bizzat verilen ağırlık göze çarpar. Sanat müziği içinde tınının macerası bir yana, 20. yy'da popüler müzikler de klasik ve elektronik tüm müzikal tını kaynaklarına kapısını açmıştı. Ancak bu tınısal çeşitliliğe rağmen “klişeleşme” ve kendi bağlamında “klasikleşmeye” aday tınlar doğal olarak standartlaşmayı doğurdu. Elektronik Dans Müziği örneğindeki gibi. Müzikte günümüzün metamodern kafa karışıklığı sürecinde, sürekli olarak müzikal gereçler arasında dolanan ve yeni bileşimler peşinde koşan bestecilerin/müzik üreticilerinin gayreti sonunda müzikte dil ve anlam sürekli bir kurulup/yıkılma zinciri halinde ortaya çıkıyor. Gelenek-modern ikilemi sırayla hüküm sürerken, kimi zaman biri, kimi zaman da diğeri öne çıkabiliyor. Tüm bunlar duyumsal/estetik olarak değişse de, işlevsel olarak gücünü arttıran tını temel bir müzikal gereç olarak konumunu sağlam tutabiliyor. Bu bağlamda, 20.yy'daki tüm müzikler için tınının özgürlük çağı demek de yanlış olmayacaktır.

Müzik Teorisinde Karnavalesk Tavır

Müzikte tınının akustik nitelikleri konumuzun dışında olmakla birlikte, bu çalışmada tını ve müzikal anlam arasında yeni bir teori inşa etme niyetini tekrarlamakta yarar var. Bu bağlamda tınının özgürleşme sürecinde diğer müzikal gereçlerden özellikle de tonal ilişkilerin vesayetinden sıyrılması 20.yy müzik tarihinde müzik teorisinin yeniden yazılması bir başka deyişle, yeni müzik teorileri inşa edilmesi anlamına da gelmekte. Her bestecinin temel içgüdüğü olarak “daha önce duyulmamış olanı üretme” mottosu 20.yy bestecilerinin elinde evrimleşmiş ve bu bağlamda tını olgusu, eski ritim, melodi, armoni ve orkestrasyon tekniklerinin güdümünden kurtularak çalgıdan bağımsız ses gereçlerine dayanan bir boyuta gelmiş, müzikal algı/anlam dünyasında o güne dek erişilmemiş bir takım noktaları zorlamıştır. Bahktin'in Karnavalesk'i bağlamında müzikte tınının özgürleşmesine yani merkezci güçlerden (tonal gelenek) bağımsızlaşmasına yönelik kabul, aynı anda müzikteki bu merkezci güçlerin teknik ve felsefi eleştirisini de içermekte. Ayrıca, tarihsel subjektiviteden kopmadan yapılacak bu eleştiride batı müziğindeki tonal ilişkilerin doğası ve Bakthin'ci terimlerin çarpışması, 20.yy müziği içinde tını ve müzikal anlam arasındaki güçlü birlikteliği de aydınlatıcı fikri altyapılar da sunmakta. Bakthin'in kavramlarından “merkezsizlik” 20.yy müziğinin tınısal karnaval karakterinin anlaşılmasında ve yeni müzik teorilerinin inşasının anlaşılmasında güçlü bir yorumlama olanağı vermektedir.

Merkezin etkisinden ve kabul edilmiş olanın baskısından karnaval boyunca, bir süreliğine de olsa uzaklaşmak Eren'e (2011) göre var olan düzeni alt üst eder. Karnaval bu alt üst ediş süresince grotesk tavırları kullanır. Hatta; M. Gardiner (1993) de karnavalın hegemonik türleri, ideoloji ve simgeleri “tuhafıştırdığını” belirtir. Aslında bu grotesk bir yorumlama olmakla birlikte baskın olanın o an içinde yeniden üretimini içermektedir ki; bu yeni ve vurucu söylemler mizah olgusunu doğurmaktadır. Bahktin (1984) yerleştiği temsil eden

resmi festivaller için monolitik olarak ciddi ve gülmececi uzak tanımlamasını yaparken karnavalda mizahın yerini de sağlamlaştırmaktadır. Cem Yılmaz'ın senfoni orkestrası yönettiği gösterisinin içerdiği, mizahi, müstehcen, doğal söylemler tam olarak karnavalesk bir müzik gösterisini oluşturmaktadır. Gezi Parkı eylemlerinin tümünde görülen ve “orantısız zeka” olarak da tanımlanan mizahi, bireye ait ve merkezi otorite ve ideolojiye karşıt söylemler, kalabalıklar, isyan ve gülmececi iç içe geçen yapısı tam olarak karnavalesk bir görünüm vermiştir. Yapıbozumcu ya da yapıcı yıkım açılarından da yorumlanabilecek karnavalın siyaset ve politikanın dışındaki kişilerin bir protesto aracı olarak günümüzde belirginleşmekte. Bu açıdan diyalogik düşünme ve karnaval; sadece edebiyat ve dil alanında değil, performans sanatlarını, verili metin ya da simgelerin üretim anında yeniden anlamlandırıldığı, icracının ve dinleyicinin an'a ait yaratıcı itkileri kendine özgü bir şekilde kurguladığı özgür bir düşünsel mecaz olarak görme olanağı sunar.

Erkan Küçük (2011) tarafından kaleme alınan “Karnavalesk bir çoğullaşma sağlanmalı” başlıklı yazı genel olarak Gezi Parkı eylemlerinin karnavalesk doğasının habercisi niteliğinde. Öte yandan Küçük'in yazısının son paragrafındaki müzikle ilgili bir takım analogiler bu yazıyı yazmam için bana ilham verdi. Çünkü, karnavalın doğasını iyi anlaşıldığı görülen Küçük'ün bunu müzik ve çokseslilikle ilişkilendirmesi yerinde bir analogi olmamış. Çünkü Bakhtin'in karnavalındaki çokseslilik, anlam çoğulluğunu vurgulayan bir terimdir ve müzikteki çokseslilik ile karıştırılmamalıdır. Peki ne demiş yazar?

Sağlıklı bir toplum ancak büyük edebiyat teorisyeni M. Bakhtin'in “karnavalesk (karnavallaşma)” kavramıyla açıldığı gibi olanca farklılıkları, renkliliğiyle merkezsiz ve diyalogik bir etkileşim içinde hiçbir unsurun diğeri üzerinde baskı ve denetim oluşturmadığı dolayısıyla her unsurun kendi sesiyle var olduğu bir toplumsal yapıyla mümkündür. Yönetenlerin tek seslilik yaratma çabası karşısında halkların karnavalesk bir çoğullaşmayla çoksesli bir orkestrayı kurması insanın ve dolayısıyla toplumun kendini gerçekleştirebilmesinin yegane koşuludur (Küçük, 2011).

Çoksesli bir orkestra karnavalesk bir yapı mıdır acaba? Bir başka deyişle karnavalda tanımlanan merkezsizlik olgusu yani yerleşikten, bütünselleştirmeden, tanımlanmış rol ve sabit ilişkilerden bir süreliğine uzaklaşma olgusu müzikte söz konusu mudur? Müziğin, çokseslilik vurgusu özellikle yapıldığı için Klasik Batı Müziğinin tonal örnek alırsak, merkeziyetçi doğası yani teorik yapısının çok belirgin hiyerarşilerden oluştuğunu belirtmem gerekir. Hatta batının tonal müziği, son derece tutucudur bu konuda. Klasik armoninin kurallarını öğrenmek, aşırı katı ve detaylı aristokratik bir sistemin kurallarına ayak uydurmak gibi güç bir durumdur. Sesler arasındaki matematiksel ilişkilerin temelinde tüm seslerin merkez bir sese ya da ona ait doğuşkanlara yönelerek stabil bir hale gelme eğilimi yatar. Yani batıya ait tonal ve çoksesli müziğin yapısı aşırı merkeziyetçi, stabil ve yerleşik yapısıyla karnavala örnek almak bir yana, tam tersi merkezcil güçlerin kusursuz bir sistemidir. Müzik teorisinde karnavalesk bir yapıya ille de bir analogi yapılacaksa atonal müzikler akla gelebilir. 2.Viyana ekolü olarak tanımlanan bestecilerle anılan bu teknik; batının geleneksel majör ve minör yapısından bilinçli olarak kaçma, merkez ses olgusundan uzaklaşma, her bir sesin diğere göre eşit olması, hiçbir sesin merkez niteliği göstermemesi ve böylelikle baskın bir karaktere bürünmemesi ve hegemonyasını devam ettiren tonal müzikleri bir süre alt üst etmiş olması gibi nitelikleri ile karnavalesk özellikler göstermektedir. Atonal tekniğin yanı sıra J. Cage'in avangarde yaklaşımları da müzikte karnavalesk tutumlar içermektedir. Hazırlanmış piyano için yazdığı müzikler, 04:33 ve sahnede dinleyicilerin tepki vermesini sağlayacak tuhaflıklar yapma ve bu seslerin müzik eserinin bir parçasını olmasını sağlama gibi yöntemler tamamen karnavalesk teknikler. Hatta; Gezi Parkı eylemlerinde gördüğümüz duran adam eylemi ve Cage'in 04:33 adlı eseri eylemsizlik, sessizlik ve zamanı yorumlama açısından karnavalesk tutumda

benzeşmektedirler. Çünkü bu örneklerde nesne ve özne ilişkisi bozulmuştur. Normalde hareket etmesi, yürümesi, konuşması gereken bir kişi duran adam eyleminde hiçbir şey yapmayarak, sadece durarak, olması gerekenle bağdaşmamakta, akılcı bir beklentiye karşı çıkararak akılcı bir sonuca ulaştırmaya gayret etmekte ve bir süreliğine düzene karşı bir öğeye dönüşmektedir. Cage'in 04:33'ünde ise piyanist tam 4 dk 33 sn. boyunca piyanoda tek bir sese bile dokunmamaktadır, çünkü eser tamamen suslardan oluşmuştur. Bu eseriyle Cage müzikte zaman-ses arasındaki yerleşik ilişkiye ve estetiğe mizahi, şaşırtıcı bir yanıt vermiş görünmektedir. Bu örnekler dışında 20.yy'a ait birçok eseri ve besteleme tekniğini karnavalesk tavrın içinde değerlendirmek mümkün olabilir.

Diyalojik düşünme ve karnavalın, müzikte besteleme ve teori dışında, anlam bağlamında da karnavalesk bir merkezizleşmeyi üretmesi olasıdır. Öte yandan, Derrida'da gördüğümüz anlamın kapanımsızlığı, bitimsizliği ve ertelenmesi gibi kavramlar da müzikal anlamın biricikliğine güçlü açılımlar sunmakta. Bahktin'in mücadele ettiği merkezci güçlerin belirlediği sabit anlam dünyasının kolları müzikal anlama da uzanmakta. Paylaşılan anlamlar müzikle ilişkiye giren öznenin özgül koşullarını ve bu koşulların özneyi kendi iradesi dışında her defasında yeniden biçimlemesine ket vuracak ön şartlanmalar içerir. *“Konuşan ile dinleyen arasındaki ilişkiden önce anlamın var olduğundan ve tam olarak kurulmuş olduğundan söz etmek imkansızdır”*. Konuşan ve dinleyen arasında anlamın bağlamlar ve etkileşimler üzerinden tekrar ve tekrar yaratılması müzik ve özne arasındaki ilişkiye de yansır.

Müzikal Anlam İnşaasında Karnavalesk Tavrı ve Müzikal Anlamın Biricikliği

Müzik estetiği ve anlam teorileri incelendiğinde alanyazında karşımıza üç temel perspektif çıkar. Formalist, referansiyalist ve mutlak ekspresyonist (Bruscia, 1998) olarak tanımlanan bu perspektifleri öne sürülen teori içinde ve Bakhtin'inci bakış açısıyla merkezci güçler olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü bu perspektifler, müzikal anlam fenomenini kendisi açısından sabitlemeye, ölümsüzleştirmeye, haritalamaya ve parantez içine almaya meyillidirler. Öne sürdüğüm teori içinde bu anlam perspektiflerini içerik olarak tartışmaktansa, sahip oldukları merkezci eğilimleri nedeniyle usulen kabul etmediğimi belirtmekte yarar vardır.

Bu itiraza paralel olarak, müziğe biçilen anlam, kesinlikle kültürlerarası/kültür içi doğrusal (lineer) bir yapıdan ve genellemeden uzaktır. Aslında bu “değişebilirliği” bir adım öte taşıyarak müzikte anlam fenomenini bireysel anlam ve değerler sahasının sahip olduğu çeşitlilik ile eşitlemek mümkündür. Bu durumda yukarıdaki ifadeleri tekrar kurgulamak gerekebilir: *müziksel edimin anlamı bireyde bile değişebilir*. Müziğe biçilen anlamın aynı kültür, hatta aynı bağlam, aynı ev içinde yaşayan bireylerde bile değişebileceğini kabul edince, tek bir bireyin konjonktürel psikolojik, fizyolojik, duygusal durumunun müzikal alılmaması üzerindeki olası etkilerinin yaratacağı tutarsızlık/belirsizliğe bağlı biricik ve an'a bağlı müziksel anlamlandırmaları da kabul etmek gerekir. Böylece müzikte anlam fenomenini dolayısıyla müziğin ne olduğunu pozitivist paradigma bir yana, etnografi/etnomüzikoloji perspektifinden tamamen başka bir paradigmaya, fenomenolojik/hermeneutik kısacası “birey ve onun biricik müziksel deneyimlerine odaklı” bir perspektife taşımış oluyorum. Aslında müzikte anlam, kişinin geçmiş her türlü deneyimiyle sürekli ilişki halinde bulunan biricik müziksel deneyimlerine bağlıdır. Dolayısıyla müziğin tanımlanması ya da müzikte anlam fenomeninin açıklanması sürecinde sosyo/kültürel bağlama yapılan aşırı yüklenme, her şeyi o bağlamdan görme yanlışlığı engellenebilir. Bu yaklaşımın sosyo/kültürel bağlamı reddetmek değil, tam tersine sosyo/kültürel bağlamın omzundaki aşırı yük nedeniyle dağılıp gitmesini engellemek amacını taşıyor. Sosyal çevrenin mikro üyesi olarak bireyin ve onun çok doğal olarak benzersizliği ve konjonktürel kaosu üzerine dayanan deneyimlerinin çeşitliliği elbette her türlü geçmiş deneyimleriyle anlık müzik deneyimlerinin benzersiz ve tahmin edilemez bir biçimde

eşzamanlı yapılandırılmasına dayanacaktır. Bir başka deyişle, anlık konjonktürel değişkenlerden ve her türlü geçmiş deneyimden izole, saf bir müziksel deneyimin varlığı bedensel bir etkinlik olarak mümkün olsa da, bilişsel ve duyuşsal olarak ne kadar mümkündür? Aslında bu görüşüm büyük oranda Bergson'a (1998: 18) dayanır: *Her ruhsal durum, bir kişinin ruhsal durumu olduğundan bütün bir kişiliği yansıtır. Her duygu, her ne kadar yalın olsa da onu deneyimleyen varlığın bütün geçmişini de şimdini de gerçekten taşır.* Anın muğlak (fuzzy) bir şekilde deneyimlendiği, akışın içinde zamanın ve mekanın net olarak algılanamaz bir halde gelmesi durumunda geçmişin ve anın eklemelenmesi kaçınılmazdır. Bir başka deyişle, biricik müzikal anların deneyiminde, geçmiş her türlü deneyim kendini gösterir. Yani geçmiş şimdide yaşar. Geçmişin şimdide yaşadığı yer olarak bellek ise sanıldığı gibi geride kalan bir deneyimin saklandığı yer değil, yeniden üretildiği dolayısıyla şimdinin kurgulandığı yerdir. Bir başka deyişle geçmiş, bellekte istenildiği her an tekrar tekrar üretilmektedir. Her biricik müziksel deneyim her defasında farklı sonuçlar vermeye açıktır. Çünkü, aktüel şimdinin içinde gömük durumdaki geçmiş, aktüel şimdideki belirsiz/hesaplanamaz/ön görülemez konjonktürün etkisindeki anlık/yeni deneyimlerle birleşir, onlardan etkilenir ve her defasında yeniden üretilir ve sonuçta benzersiz bir yeni deneyime kavuşur. Kısacası, her geçmiş deneyim şimdinin makyajıyla çıkar vitrine ve kaçınılmaz olarak belleğe gider ve oradan yeniden üretilmek üzere geri çağırılır. Bu durumda müziksel bellek, bu biricik deneyimlerin örüntüsüyle fraktal bir yapıya kavuşur. Müziksel deneyim sürecinde yaşanan ise bilincin ana odaklanmasıdır. Bergson'a (1998:11) göre *iki özdeş an'ı deneyimleyebilecek bir bilinç, belleksiz bir bilinç olacaktır.* Ya da insana ait bir bilinç olmayacaktır. Buna göre, müziksel deneyim sırasında da tek bir anın deneyimlendiğini ama bu anın bellekteki geçmiş ve şimdinin birleşimiyle şekillenen bir an olduğunu belirtmeliyim. İşte o an öyle biriciktir ki, öylesine kişiye aittir ki, elde edilen sonuç kişide bıraktığı izlenim çoğunlukla bilincin ötesindedir. Önceden tahmin edilemeyen bir oluş halindedir, müzikal sürelerin toplamıdır, durmaksızın devinen ve kişiye ait bilişsel ürünleri barındıran, deneyimleyen zaman içindeki yerini tam olarak saptayamadığı bu yönüyle metafiziğe kapı açan bir deneyimdir. Bu türden bir müziksel deneyimde birey; toplumun ve kendisinin de iteklemesiyle fazla abarttığı benliğinin dışında, kendinden bağımsız bir deneyimle tekrar tekrar yaratır kendini. Nietzsche'nin ebedi dönüşünün verdiği ilhamla söylersem her müziksel deneyim biricik bir oluşturmaktır. Bu tekrar tekrar kendini yaratma deneyiminde özne her defasında aynı özne olarak da kalmaz, kendi öz'ünün dış etkenlerle girdiği füzyon sonucu sürekli varyanslar halinde yakalar kendini.

Peki nedir bu ebedi dönüş? Varoluşçuluk, fenomenoloji ve kuantum fiziğiyle oldukça ilintili bir kavram olarak ebedi dönüş, M. Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanının çıkışı olmuş ve kitabın daha ilk paragrafında tanımlanmıştır: *her şey tıpkı ilk yaşandığı biçimiyle yinelenir ve yinelenmenin kendisi de sonsuza kadar olmak koşuluyla yinelenir.* Aynılık, değişmezlik, özdeşlik, öz ve varlık gibi Platonik tümceler Nietzsche'nin ebedi dönüşünün tam karşısında yer alırlar. Platon'un varlık, öz ve değişmeyen şeylere yönelik ilgisi Nietzsche'nin ebedi dönüşünün tersi söylemlerdir. Nietzsche'nin anti-Platonik felsefesinde oluş, akış ve değişim, ebedi dönüş içinde olumlanır. Ebedi dönüşte hiçbir oluş aynı değildir, aynen tekrarlanmaz. Bu yüzden Deleuze ebedi dönüş için "bir döngü değildir" der. İnsanın sonsuza kadar değişen ve aynen tekrarlanmayan bu dönüş içinde ürkmesi ve bunun yerine sabit, değişmez ve tekrarlanacak durak noktalara gereksinim duyması psikolojik bir gereksinimdir. Belki bu da göreceli bir durumdur. Bana kalırsa ebedi dönüş gerçek ve saf bir özgürlük hali yaratmaktadır. Aynı'nın ve varlığın değil, oluşun ve benzersiz biricikliğin olumlanması olarak okuduğumuzda ebedi dönüş kavramı kuantum fiziğinden doğan görüşlerle de paralel olmakta. Yani, bir olasılığın sonsuz çeşitlilikteki olasılıklar içinden sadece biri olduğu ve bakan kişinin pozisyonuna göre görünen bir gerçeklik yaratması gibi, ebedi dönüş her defasında yeni gerçeklik kurguları içermekte. Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramında Herakleitos'dan da izler bulmak olası. Şöyle demişti Herakleitos: "Aynı ırmağa iki kez

girilmez”. Gerçekliğin hiç durmadan değişiminin bir sembolü olan bu ünlü aforizma ebedi dönüşle yakın gibi dursa da aslında önemli bir noktada ayrılır. Herakleitos’a göre her şey değişimdeki düzenliliğe tabidir. Ancak Nietzsche’nin ebedi dönüşündeki oluş temelde bir akış, çokluk, rastlantı ve kaostur. Düzenlilik arayışı ebedi dönüşte yer almaz.

Hele ki, Hegel’ci soyut ve belirsiz bir “ilerleme” kavramının bindirildiği pedagojik yaklaşımlarda karşımıza çıkan müzik aracılığıyla elde edilecek duygusal, sosyal, bilişsel vb. açılardan “gelişme/ilerleme” hedefi teorinin özündeki biriciklik, tamamlanmamışlık, kapanımsızlık gibi kavramlara tamamen ters düşmektedir. Teorinin bu noktası Hegel’ci pedagojik geleneğin dışında daha çok Spinoza’ya yaslanır:

...tüm gerçeklik sürekli bir karşılaşmalar, etkileşmeler, yıpratma ve yıpranmalar sürecidir. Doğa/Tanrı bu karşılaşmaların sonucunda ne eksilir ne de çoğalır; her seferinde “yeniden” arz-ı endam eder. Spinoza’ya göre bu bir dönüşüm olsa da herhangi bir biçimde daha iyiye doğru bir ilerleme ya da gelişim falan değildir; her seferinde “yeni” oluşur ve bir yeni diğerinden daha iyi olmak zorunda değildir (Balanuye; 2015: 29-30).

Müziğin tanımında/anlamlandırılmasında başvurulmuş yöntem temelde şu olmuştur: toplumsal/bireysel müziksel deneyimlerin sonuçlarının durağan, ortak ve değişmez bilişsel/duyuşsal ürünler olarak neredeyse nesneleştirilmesi. Bu yaklaşımın özü, içerdiği Newtoncu deterministik-mekanistik dünya görüşü bir yana, Platon’a dayanır. Müziksel deneyimlerin bu şekilde değişmez bilişsel şemalar olarak kategorileştirilmesi onu bir “varlık” ya da “aynı” şeyler olarak tanımlamaya götürür ki, bu yaklaşım savunduğum müziksel deneyimin biricikliği yaklaşımının tam olarak da anti tezidir. Bu yöntem müziksel deneyimleri temelde kültürlenmenin etkisiyle metinsel şeylere ve insanlar arası defacto bir duyuşsal/duygusal mutabakata dönüştürür. Böylece müziği “birleştirici”, “insanlığın ortak, evrensel dili” olarak gören düzmece (pseudo) işlevler türer. Bu görüşler; bir, aynı ve değişmeyen nitelikler peşindeki Platonik mirasın ürünüdürler ve müziğin biricik insan deneyimleri ile özgürleşen ve özgürleştiren doğasını zedelerler. Aynı zamanda, Kant-Schiller-Hegel çizgisinin tarihselliğinde görebileceğimiz idealist/korumacı yaklaşımda da aynı sabitlemeyi, değişmeyen, üst (?) nitelikler tanımlama saplantısını görüyoruz. Formalist müzikal anlam perspektifinde müzik dışı niteliklerin hatta dinleyicinin duygulanımlarının anlam üretme sürecinin dışında tutulması, müzikteki anlamın/güzelliğin sadece ve sadece müzikal formun içindeki niteliklere bağlanması çok açık bir idealist tutumu yansıttığı kadar günümüz insanının müzikal deneyimleri açısından bakıldığında oldukça gerçek dışı kalmaktadır. Reimer’ın estetik eğitim olarak müzik eğitimi felsefesinin özünü oluşturan “müzik yoluyla duyguların eğitimi” mottosu her ne kadar çocukların müzikle kurdukları duygusal ilişkiye yer veriyor gibi gözükse de temelde bunu sorgulamaya kalkışmakta, dil gibi yetersiz araçları devreye sokmakta ve aslında müzik aracılığı ile eğitimin bir örneğini vermektedir. Müzikte “duyguyu” üreten şeyin o müzikteki form ve armoni gibi niteliklere bağlı olduğu ve çocukların da bu nitelikleri keşfetmeleri esasına dayanan Reimer’ın müzik eğitimi felsefesine en temel tepkiyi ABD’li pragmatist D.Elliot koymuştur. Edimsel müzik eğitimi felsefesi içinde Elliot müziğin “yapılan” bir şey olma özelliğini öncelikle vurgulayarak Kant- Schiller-Hegel-Hanslick-Reimer çizgisindeki idealist Alman geleneğine meydan okumuştur. Hatta bununla da kalmamış, mutlak ekspresyonist S. Langer ve O’nun müziğin sembolik bir form olduğu yönündeki görüşlerine şiddetle karşı çıkmıştır. Elliot’a göre müzikal deneyimde önemli olan “thinking in action” olarak tanımladığı deneyim anı olmuştur.

Müzikal anlamın ne ve nerede gizli olduğunu söylemeye çalışan eski müzikal anlam formüllerinin tersine, Nietzsche’nin ebedi dönüşündeki gibi “hiçbir şekilde aynının dönüşü” olmamak müzikal biriciklik için de geçerlidir. Bu bakış Elliot’ın görüşüyle de yakındır.

Müziksel alımlamanın her defasında yeniden ve biricik bir şekilde kurgulanması tamamen rastlantısal, kaotik ve ana bağlıdır. Bu haliyle, Kundera'ya gönderme yaparsam, "hafifleticidir." Müziğin, özellikle çalgısal müziğin biricik alımlama üzerindeki işlevi açısından şu metin oldukça verimli görünüyor:

Nietzsche, "Bu ne anlama geliyor?" değil, "Bu anlamı üreten kimdir?" sorusunu sorar. 'İyi' ve 'kötü', hiçbir özgül anlama sahip değildir, fakat konuşanın yaşam tarzının semptomlarıdır; yalnızca sözcüklerin 'dramatize edilmesiyle, onların bir efendinin ya da bir kölenin ağzına yerleştirilmesiyle anlamları belirlenebilir (Güngen, 2011).

Çalgısal müzikte söz olmadığı için nelerin dramatize edileceği ya da müzikte dram araçlarının sahip olduğu uzlaşsız ya da yarı uzlaşsımlı ses efektlerinin ürettiği anlam kategorileri en baştan biricikliğe kucak açar. Müziğin içine gömülü bir anlamı kazıp bulmak zorunda olmayan dinleyen bu görüşe göre, kendi içindeki anlamı müzik aracılığıyla bulur, yaratır.

Müziksel deneyimler sırasında üretilen duygusal anlam kategorileri ve müzik teorisiyle süslenen bazı genellemeler de Newton'cu fizik yaklaşımından pay almıştır. Majör modun neşeli, minör modun hüzünlü olduğu yönündeki basmakalıp ve müzikal arketipler üretici görüş hala yaygınca dile getirilmektedir. Belli bir koşulda gözlemlenen bir gerçekliğin benzer koşullarda da aynen görülebileceği şeklinde özetlenebilecek bu genelleme yaklaşımı pozitif bilim anlayışın da temelini oluşturmuştur. Ancak insancıl ya da sosyal bilimlerde bu ne kadar geçerlidir? Belirli bir kültürde gözlemlenen müziksel pratikler ve bununla ilgili değerler, bir başka kültürde (çok uzağa gidilmeden de) görülmeyebilir. Belki de şaşırtıcı olan görülmesi olmalıdır. Yani söz konusu müzik ve kültür ilişkisi ise genellenebilirlik bir değer ölçütü değildir. Hele ki, müziksel deneyimlerin biricik doğasının bireydeki bile tutarsızlığından bahsetmek tamamen fenomenolojik bir duruştur ve yeni aydınlanmanın kaçınılmaz izlerini taşır. Öte yandan, müziğin evrenselliği gibi klişelerin tersine müzikteki anlamın biricik bir deneyim olarak bireysel tutarlılıktan bile uzak olduğunu, bu tutarsızlığın olumsuz bir durum olmadığını aksine özgürleştirici, keyif verici bir bireysel alan ve insan hakkı olarak değerli olduğunu belirtmek gerekir. Bu bakışın izlerini B. Cömert'in fenomenolojik estetiği tanımladığı cümlelerinde de görebiliyoruz:

...İnsan ruhunu kendi içinde parçalayamayacağımız gibi onu, yaşamın bütünlüğünden ayırmak da olanaksızdır. Kavramlar ve mantık kategorileri, insan yaşantısını dıştan, metafizik bir dünyadan belirleyen kalıplar değildirler, deneyimden doğarlar, onun yazgısını taşırlar. Evet, kategoriler ve tanımlar mümkündür, ama bu kategori ve tanımlar hiçbir zaman tümellik ve ölümsüzlük savı taşımayacaklardır; yalnızca geçici düzenlemeler olacaklardır...Kategoriler ve tanımlar yine mümkün olacak, ama hiçbir zaman evrensellik ve ölmezlik savında bulunmayacaklardır (Cömert, 2008: 28-29).

Sonuç

M. Bahktin'in karnavalı bağlamında geliştirilen müzikal anlam teorisinin inşasında özne ve müzik arasındaki ilişkide bağlam, etkileşim ve merkezizlik olguları devreye girer. Müzikal anlamın kapanımsızlığı, bitimsizliği ve sonsuz bir devinim içinde öznenin biricikliği bağlamında sürekli bir oluş niteliği göstermesi kültür, dil ve toplum gibi merkezci güçlerin müzikal anlamı sabitleme, bütünlüme ve belirli dizgeler halinde yapılandırma karakterine aykırı bir tutumdur ve Bahktin'in duruşuyla büyük paralellik taşır. Böylece edebiyat ve dil alanında gördüğümüz metinlerarasılık yöntemini, müzikal anlam çalışmalarına anlamlararasılık olarak yansıtabilir ve yeni bir düşünüş yöntemi olarak işleyebiliriz.

KAYNAKLAR

- Bakhtin, M. M. (1984). *Rabelais And His World*, Bloomington, Indiana University Press.
- Balanuye, Ç. (2015). “Viki’nin Var Kalma Çabası”: Çetin Balanuye ile Röportaj, *Aporia*, No:1, 28-30.
- Bergson, Henri, *Metafiziğe Giriş*, Çev: Karacasu, Barış (1998), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Brandist, C. (2011). *Bakhtin ve Çevresi*, Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bruscia, K. E. (1998). *Defining music therapy*. Barcelona Publishers.
- Cömert, B. (2008). *Estetik*. De Ki Yayın.
- Güngen, C. (2011). Deleuze’nin Nietzsche’si, <http://www.cangungen.com/2011/02/23/deleuze%E2%80%99nin-nietzsche%E2%80%99si/> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2014).
- Iverson, J. (2010). The Emergence of Timbre: Ligeti's Synthesis of Electronic and Acoustic Music in Atmosphères. *twentieth-century music*, 7(01), 61-89.
- Küçük, E. (2011). *Karnavalesk bir çoğullaşma sağlanmalı*, <http://www.ozgur-gundem.com/yazi/19303/karnavalesk-bir-cogullasma-saglanmali?page=author> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2014).
- Rızvanoğlu, E. (2011). *Bakhtin’in Mirasına Sahip Çıkmak*, <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=1048438> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2014).
-(2008). <https://mutlaktoz.wordpress.com/mikhael-bahtin/> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2014)

“MESSIAEN MÜZİĞİNİN RENGİ”

“Sesin Rengi, Rengin Sesi”

Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

gozdegurun@gmail.com

ÖZET

Sinestezi; genel bir ifadeyle, “beyinde bir duyunun uyarılmasıyla başka bir duyunun da tetiklenmesi ve bunun sonucunda, kişinin bir uyarana karşı, eş zamanlı birden fazla duyu algılaması” olarak tanımlanan nörolojik bir durumdur. Sinestezinin alt dallarından biri olan ve “kişinin duyduğu bir ses ile birlikte, istemsiz ve eş zamanlı olarak *renk* algılaması ve algıladığı bu iki olguyu birbiriyle özdeşleştirmesi” olarak tanımlanan *ses-renk sinestezisi* (chromesthesia), günümüzde, ses algısıyla ilgili olarak nöromüzikoloji ve bilişsel müzikoloji alanlarında sıklıkla çalışılan bir konudur.

20. yüzyılın en ilginç kişiliklerinden, Fransız besteci Olivier Messiaen, sinestezik deneyimler yaşayan onlarca ünlü sanatçıdan biridir. Besteci, duyduğu seslere karşılık algıladığı renkleri; armoni, mod ve enstrümantal doku üzerinde *belirleyici* unsur olarak kullanmış, bu uygulama Messiaen müziğini şekillendiren en etkili özelliklerden biri olmuştur.

Bu çalışmada, bestecinin kendi açıklamaları ve çeşitli eser örneklerinden yola çıkılarak, Messiaen müziğinde *renklerin* nasıl rol oynadığı irdelenecektir.

“THE COLOUR OF MESSIAEN’S MUSIC”

ABSTRACT

Synesthesia is a neurological condition which can be explain like that “stimulation of one sensory leads to trigger another sensory in brain and an individual perceive simultaneously more than one sensory response to one stimulus”. *Sound-to-colour* synesthesia (chromesthesia), a type of synesthesia in which heard sounds involuntarily evoke an experience of color, is a research field that is studied recently related to music perception in neuromusicology and cognitive musicology.

Being among the most interesting personalities of 20th century, French composer Olivier Messiaen is one of the dozens artists who lived synesthetic experiences. The composer, used the colours he perceive response to sounds he heard as a *determinant* on the harmony, mode and instrumental texture of his music and this practice has been the most effective feature that shaped Messiaen’s music.

In this study, exploiting from the composer’s self-explaining and various music examples, the influence of the *colours* on Messiaen’s music will be researched.

1. GİRİŞ

Kuş şarkıları, Hint *talaları*, Kilise ilahileri, Japon *Gagaku* müziği, Bali ve Java *Gamelan*’ı, simetri, serializm, sürrealizm...

Yirminci yüzyılın ilginç kişiliklerinden biri olan Fransız besteci Olivier Messiaen’in

müziğinde (1908-1992), bu unsurların en çarpıcı yansımalarını görmek mümkündür. Bestecinin armonik dili ise iç dünyasındaki renklerin karşılığı olan, tamamen kendine özgü bir sistemin ürünüdür.

Müziği duyduğumda, seslere karşılık renkler görüyorum. Bunlar, inanılmaz çeşitlilikte, muhteşem renkler. Seslerle birlikte kımıldıyor, değişiyor ve hareket ediyorlar. Tıpkı seslerin tiz, pest, güçlü, yumuşak, hızlı ya da uzun olması gibi, renkler de aynı şekilde davranıyor. Bu biraz karmaşık bir teori; bir ses düşünün ve buna karşılık gelen bir renk.. Sesi bir yarım perde bile değiştirdiyseniz, artık aynı renk değildir... (Messiaen ve Watts, 1979, s. 4) diyor besteci...

Sinestezi; genel bir ifadeyle, “beyinde bir duyunun uyarılmasıyla başka bir duyunun da tetiklenmesi ve bunun sonucunda, kişinin bir uyarana karşı, eş zamanlı birden fazla duyu algılaması” olarak tanımlanan nörolojik bir durumdur (Berman, 199, s. 1). “Kişinin duyduğu bir ses ile birlikte, istemsiz ve eş zamanlı olarak renk algılaması ve algıladığı bu iki olguyu birbiriyle özdeşleştirmesi” ise ses-renk sinestezisi (chromesthesia) olarak tanımlanmaktadır (Campen, 2008, s. 138).

Messiaen, sinestezik deneyimler yaşayan onlarca sanatçıdan biri olup, renkleri, müziğinin inşasında belirleyici unsur olarak kullanmıştır. Bunu nasıl yaptığını ise *Müzik Dilimin Tekniği* (1944) ve *Ritm, Renk ve Ornitoloji Üzerine İncelemeler* (1949-92) adlı kuram kitaplarında detaylıca anlatmıştır. Bu sıra dışı bestecinin, ses-renk ilişkileriyle bezediği müziğini daha iyi anlayabilmek için bu uygulamalara bir göz atmakta yarar vardır.

Messiaen, müziğinde kullandığı ses-renk materyallerini iki temel kategoride sınıflandırmıştır: *sınırlı transpoze modlar* (modes of limited transposition) ve *renk-akorları* (color-chords).

2. SINIRLI TRANPOZE MODLAR⁵⁴

Messiaen, sınırlı transpoze modlardan ilk kez 1944’te, *Müzik Dilimin Tekniği* adlı kitabında bahsetmiştir. Bestecinin kurduğu modal sistemde transpozeler “sınırlıdır”, çünkü bu modlar, *simetrik* ve *tekrarlı* aralık gruplarından oluşmaktadır. 12 eşit aralıklı tampere sistemi esas aldığımızda, asimetrik olarak tasarlanmış diyatonik modlar 12 perdeye transpoze edilebiliyorken, sözü edilen modlarda sadece sınırlı sayıda transpoze mümkündür.

Messiaen, yedi tane mod tespit etmiş ve tampere sistem içinde sınırlı transpoze olan başka bir olası mod bulunamayacağını belirtmiştir.

Besteci, bu modların bazıları için, zihninde canlanan renkleri oldukça detaylı biçimde tanımlamış, bazıları içinse herhangi bir renk karşılığı sunmamıştır.

Şimdi bu yedi modu yakından inceleyelim:

Mod 1

Tabloda gördüğümüz üzere; Mod 1, altı sestten oluşan bir koleksiyondur ve iki alternatif transpozisyon olanağı vardır. Formülü, tampere sistemdeki en küçük aralık olan yarım perdeye 1 step değeri verdiğimizde, 2-2-2-2-2’dir ve “tam-ton dizisi” adıyla da bilinmektedir. Messiaen

⁵⁴ Bu başlık altındaki tüm bilgiler; Joseph Edward Harris’in *Musique Coloreé: Synesthetic Correspondence in the Works of Olivier Messiaen* başlıklı doktora tezi ve Olivier Messiaen’in *The Technique of my Musical Language* adlı kitabından derlenmiştir.

bu mod için herhangi bir renk karşılığı belirtmemiştir.

Bestecinin, dizilerinde diyatonik adlandırma şartı gözetmediğini fark ediyoruz. Buna göre, ilk dizide, la diyez yerine si bemol sesini bilinçli olarak tercih ettiğini belirtmekte yarar var.



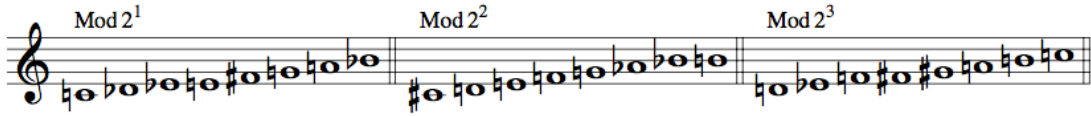
Nota 1. Mod 1

Tablo 1. Mod 1

Mod 1			
formül	ses	alternatif	renk
2-2-2-2-2	6	1 ¹	-
		1 ²	-

Mod 2

Oktatonik koleksiyon olarak da adlandırılan Mod 2 ise 2-3-2-3-2-3-2-3 formülüyle kurulan sekiz sesli bir dizidir. Üç tane alternatif transpozisyonu vardır. Bunlardan her birinin renk karşılığı tabloda belirtilmiştir.



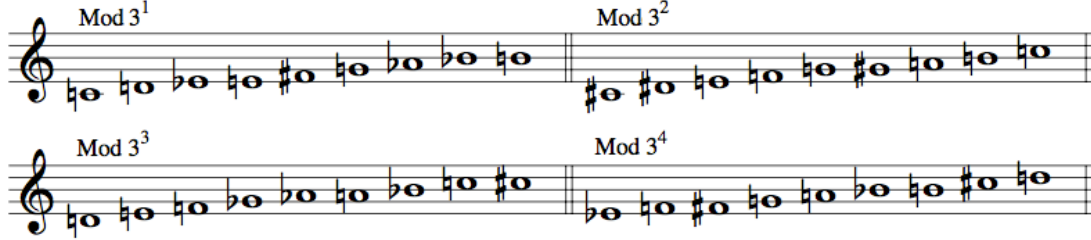
Nota 2. Mod 2

Tablo 2. Mod 2

Mod 2			
formül	ses	alternatif	renk
2-3-2-3-2-3-2-3	8	2 ¹	menekşe mavisi
		2 ²	altın, kahverengi
		2 ³	yeşil

Mod 3

Mod 3, dokuz sestten oluşan bir koleksiyondur ve dört transpozisyon alternatifi vardır. Formülü; 2-1-1-2-1-1-2-1-1'dir. Her alternatifin renk karşılığı tabloda belirtildiği gibidir.

**Nota 3. Mod 3****Tablo 3. Mod 3**

Mod 3			
formül	ses	alternatif	renk
2-1-1-2-1-1-2-1-1	9	3 ¹	turuncu, altın, süt beyazı
		3 ²	gri, leylak, birazcık altın
		3 ³	mavi, yeşil
		3 ⁴	turuncu, kırmızı, birazcık mavi

Mod 4

Mod 4, sekiz sestten oluşmaktadır ve altı alternatif transpozisyon olanağı vardır. Formülü; 1-1-3-1-1-1-3-1'dir. Her alternatifin renk karşılığı tabloda belirtildiği gibidir.

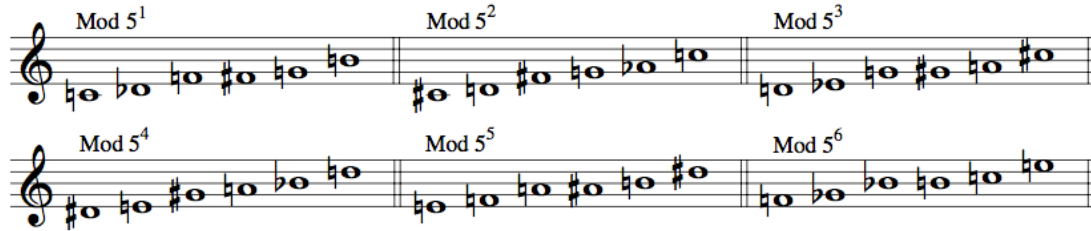
**Nota 4. Mod 4**

Tablo 4. Mod 4

Mod 4			
formül	ses	alternatif	renk
1-1-3-1-1-1-3-1	8	4 ¹	gri,altın, birazcık mavi
		4 ²	demir grisi, leylak-pembe ve bakır sarısı; siyah ve Prusya mavisi; yeşil ve menekşe moru
		4 ³	sarı, menekşe
		4 ⁴	turuncu, kırmızı, birazcık mavi
		4 ⁵	koyu menekşe
		4 ⁶	karmen kırmızısı, morumsu lila, leylak, gri, pembe

Mod 5

Mod 5, altı sestten oluşan bir koleksiyondur ve altı alternatif transpozisyonu vardır. Dizi formülü; 1-4-1-1-4-1'dir. Messiaen bu mod için herhangi bir renk karşılığı belirtmemiştir.

**Nota 5. Mod 5****Tablo 5. Mod 5**

Mod 5			
formül	ses	alternatif	renk
1-4-1-1-4-1	6	5 ¹	-
		5 ²	-
		5 ³	-
		5 ⁴	-

		5 ⁵	-
		5 ⁶	-

Mod 6

Mod 6, sekiz sestten oluşan bir koleksiyondur ve altı transpozisyon olanağı vardır. Formülü; 2-2-1-1-2-2-1-1'dir. Her bir transpozisyon alternatifinin rengi tabloda belirtildiği gibidir.



Nota 6. Mod 6

Tablo 6. Mod 6

Mod 6			
formül	ses	alternatif	renk
2-2-1-1-2-2-1-1	8	6 ¹	gri, birazcık altın, turuncu, koyu yeşil
		6 ²	kahverengi, kızıl kahve, turuncu, menekşe
		6 ³	sarı, leylak, altın
		6 ⁴	sarı, menekşe, siyah
		6 ⁵	kahverengi konturlu altın, soluk mavi, menekşe
		6 ⁶	siyah, beyaz, birazcık soluk mavi

Mod 7

Mod 7, on sestten oluşmaktadır ve altı transpozisyon alternatifi vardır. Formülü; 1-1-1-2-1-1-1-1-2-1'dir. Messiaen bu mod için herhangi bir renk karşılığı belirtmemiştir.



Nota 7. Mod 7

Tablo 7. Mod 7

Mod 7			
formül	ses	alternatif	renk
1-1-1-2-1-1-1-1-2-1	10	7 ¹	-
		7 ²	-
		7 ³	-
		7 ⁴	-
		7 ⁵	-
		7 ⁶	-

3. RENK AKORLARI ⁵⁵

Messiaen müziği söz konusu olduğunda, armoni ve akor kavramları, bilinen tanım ve özelliklerinin ötesindedir, bunlar artık sadece renklerle özdeşir.

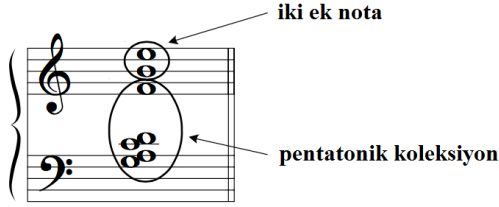
Besteci bu durumu “Benim modlarım ve akorlarım, ne ezgidir, ne de armoni.. Onlar renktir!” sözüyle açıkça ifade etmiştir (Wai-Ling, 2010, s. 21).

Renk akorları, Messiaen’in paletinden çıkan özel akorlardır. Bunları sekiz alt başlıkta incelemek mümkündür:

⁵⁵ Bu başlık altındaki tüm bilgiler; Joseph Edward Harris’in *Musique Coloreé: Synesthetic Correspondence in the Works of Olivier Messiaen* başlıklı doktora tezi ve Olivier Messiaen’in *The Technique of my Musical Language* adlı kitabından derlenmiştir.

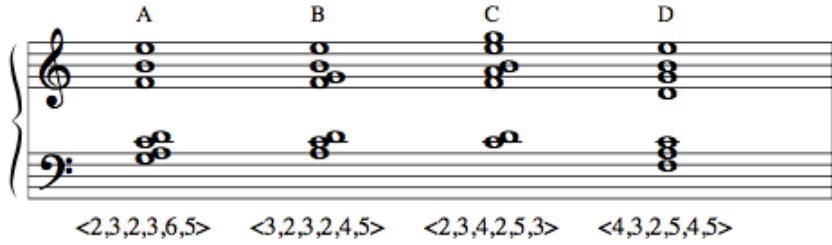
Dominat Üzerindeki Akor (DÜA)

Dominant Üzerindeki Akor, Messiaen’ın kullandığı en eski akorlardan biridir. Besteci bu akoru, “majör dizinin tüm seslerini içeren akor olarak” tanımlamıştır. Görüldüğü üzere, pentatonik koleksiyona iki sesin eklenmesiyle diyatonik koleksiyona dönüşmüş bir akordur.



Nota 8. DÜA

Messiaen bu akorun dört temel pozisyonunu kullanmıştır⁵⁶:



Nota 9. DÜA’nın Dört Temel Pozisyonu

A: <2,3,2,3,6,5>

B: <3,2,3,2,4,5>

C: <2,3,4,2,5,3>

D: <4,3,2,5,4,5>

Bu dört pozisyonun her biri, oktav içindeki 12 sese transpoze edilebilir. Dolayısıyla, Dominant Üzerindeki Akor’un 48 farklı kullanımı söz konusudur. Ancak besteci, bu akor için herhangi bir renk karşılığı belirtmemiştir.

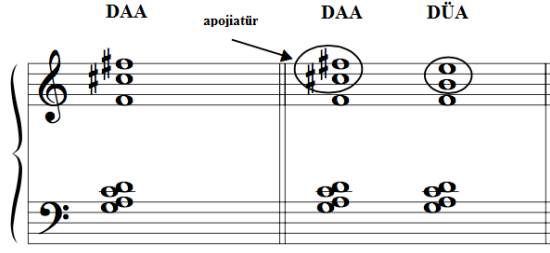
Dominant Üzerindeki Apojiatürlü Akor (DAA)

Dominant Üzerindeki Apojiatürlü Akor, Dominant Üzerindeki Akor’un pentatonik koleksiyonuna eklenen iki sesin birer tam perde tizleştirilmesiyle oluşur. Bu yönüyle bu sesler, çözülme amacı taşıyan apojiatürlere benzer. Ancak Messiaen bu akoru DÜA’ya çözülmesi

⁵⁶ A, kök pozisyonu; B, birinci çevrim; C, ikinci çevrim ve D, üçüncü çevrimi ifade etmektedir.

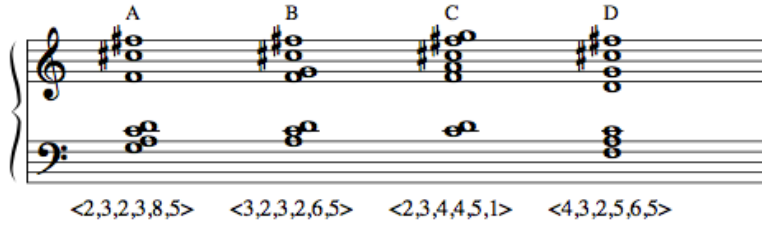
Parantez içindeki rakamlar, her bir yarım perde “1” step olmak üzere, pesttten tize doğru sesler arasındaki aralıkları ifade etmektedir.

amacıyla tasarlamamıştır.



Nota 10. DAA

DAA'nın da dört temel pozisyonu bulunmaktadır:



Nota 10. DAA'nın Dört Temel Pozisyonu

A: <2,3,2,3,8,5>

B: <3,2,3,2,6,5>

C: <2,3,4,4,5,1>

D: <4,3,2,5,6,5>

Bu pozisyonların her biri oktav içindeki 12 sese transpoze edilebildiği için Dominant Üzerindeki Apojatürlü Akor'un da 48 farklı kullanımı vardır.

Messiaen bu 48 kullanımın her biri için ayrı ve oldukça detaylı renk karşılıkları sunmuştur. Örneğin, sibemol kök sesi üzerindeki ikinci pozisyon akoru, bestecinin zihninde şu renkleri canlandırmaktadır: kırmızı çizgili parlak altın rengi, soluk sarı turuncu, bir miktar transparan kristal ve elmas parlaklığında, açık Prusya mavisi.



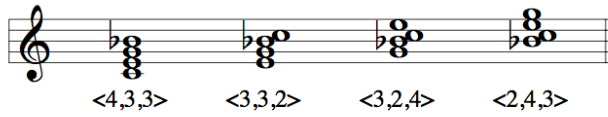
Nota 11. DAA Örnekleri

Messiaen, akorlar aynı seslerden oluşsa da farklı çevrimler söz konusu olduğunda renklerin de değiştiğini vurgulamıştır. Örneğin yukarıda gördüğünüz akorları oluşturan sesler aynıdır, ancak her birinin renk karşılığı farklıdır. Birinci akor: beyaz-gri bir sis üzerinde kampanula çiçeği rengi; ikinci akor: tizden peste kül grisi, leylak rengi, soluk yeşil; üçüncü akor: ametist moru, soluk yeşil ve kül grisi üzerine kampanula çiçekleri ve beyaz çakıl taşları; dördüncü akor ise: tizden peste soluk yeşil, ametist moru ve siyahtır.

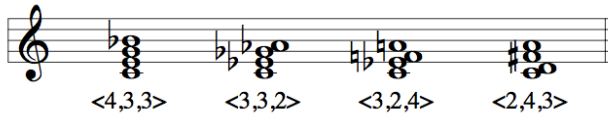
Transpoze Çevrim Akor (TÇA)

Transpoze Çevrim Akor bestecinin uyguladığı ilginç tekniklerden biridir. Buradaki amaç, bir akorun kök ve çevrim pozisyonundaki aralıksal yerleşim düzenini, ortak bir bas ses üzerine uygulamak ve böylece dört farklı yeni akor cinsi ortaya koymaktır. Bu tekniği bir örnekle açıklayalım. Aşağıda, bir dominant yedili akorun kök ve çevrim pozisyonları görülmektedir. Pozisyonlardaki aralık düzeni ortak bir bas notası üzerine uygulanmış, böylelikle, dört farklı dominant yedili akor ortaya konmuştur.

Dominant yedili akorunun dört pozisyonu



Çevrim pozisyonları korunarak, akorların Do bas sesi üzerine transpozisi



Nota 12. TÇA

Bu teknik her türlü akora uygulanabilir, ancak Messiaen bu uygulamayı sadece Dominant Üzerindeki Apojiatürlü Akorlar üzerinde gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla Transpoze Çevrim Akorların renk karşılıkları Dominant Üzerindeki Apojiatürlü Akorlar'ınkiyle aynıdır.

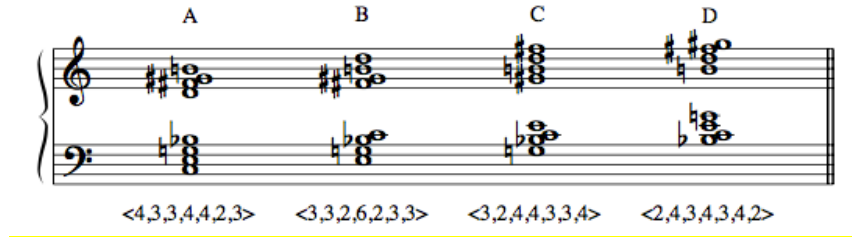
Rezonans Akoru (RA)

Messiaen'ın burada sözünü ettiği *rezonans* kavramı, oktav ya da unison sesler arasındaki eş frekanslı titreşim değil, bilinenin aksine, birbirinin tamamlayıcısı olan perdelerin birlikte tınlamasıyla ortaya çıkan bir durumdur. Besteciye göre, doğuşkanlar dizisinin tüm sesleri birbiri ile rezonans içindedir ve buradan hareketle, RA bu diziyeye ait seslerden oluşmuştur.



Nota 13. RA

RA'nın dört temel pozisyonda kullanımı söz konusudur:



Nota 14. RA'nın Dört Temel Pozisyonu

A: <4,3,3,4,4,2,3>

B: <3,3,2,6,2,3,3>

C: <3,2,4,4,3,3,4>

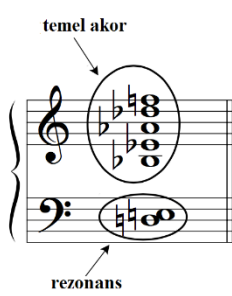
D: <2,4,3,4,3,4,2>

Bu pozisyonların her biri oktav içindeki 12 sese transpoze edilebilmektedir. Dolayısıyla, RA'nın da 48 farklı kullanımı söz konusudur.

Messiaen, bu akor cinsi için herhangi bir renk karşılığı belirtmemiştir.

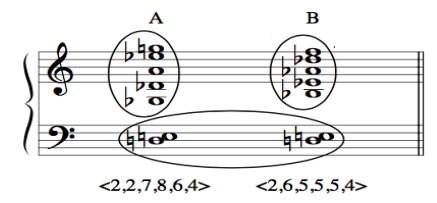
Daraltılmış Rezonans Akoru (DRA)

DRA, Messiaen'in rezonans kavramını uyguladığı bir diğer akor cinsidir. Tıpkı DÜA ve DAA gibi bu akor da temel akora iki ek sesin dahil olmasıyla oluşur. DRA'da bu iki ses bir minör yedili aralığı ortaya koyar ancak bu aralık temel akorun altında, bir majör ikili olarak "daralmış" pozisyonda bulunur.

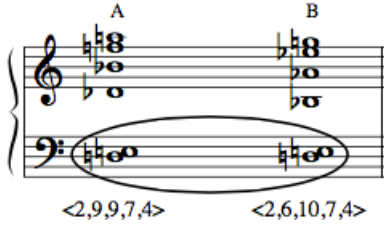


Nota 15. DRA

DRA'nın iki türü ve bu türlerin altında da ikişer farklı pozisyon kullanımı mevcuttur.



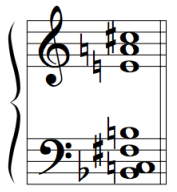
Nota 16. DRA tür1



Nota 17. DRA tür2

Bunların her biri oktav içindeki 12 sese transpoze edilebilmektedir. Dolayısıyla, DRA'nın da 48 farklı kullanımı söz konusudur.

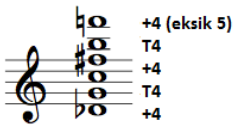
Messiaen bu akorların her biri için ayrı renk karşılıkları sunmuştur. Örneğin, besteci, DRA'nın birinci türüne ait, sibemol üzerine kurulmuş ikinci pozisyon akorunu duyduğunda; (sibemol-do-fadiyez-si-mi-la-dodiyez); zihninde, tizden peste doğru: morumsu mavi, çok açık kahverengi, yeşil ve gümüş, kızılımsı kahverengi görmektedir.



Nota 18. DRA Örneği

Dörtlüler ile Kurulan Akor (DKA)

Messiaen bu akor cinsini, “artık ve tam dörtlülerle kurulan akor” olarak tanımlamıştır.

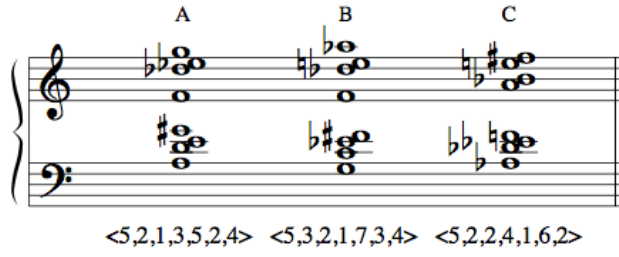


Nota 19. DKA

Besteci, DKA için renk karşılıkları belirtmemiştir.

Dönen Akor (DA)

Messiaen, bu akor cinsini “çan tınları” kategorisi altında ele almıştır. Görüldüğü üzere, belirtilen aralıklar baz alınarak kurulur ve üç temel pozisyonda kullanılır.



Nota 20. DA

A: <5,2,1,3,5,2,4>

B: <5,3,2,1,7,3,4>

C: <5,2,2,4,1,6,2>

Messiaen için “dönen akor”, renklerin dönüşünü ifade etmektedir. Besteci bu durumu şöyle açıklamıştır: “Her grup 8 seslik akorlardan oluşuyor, yani toplamda 24 ses var. Bir grup, sekiz yüzlü saydam bir opal ya da daha basitçe yanardöner parlak bir camı temsil ediyor. Hepsi farklı renk olmak üzere, sekiz yüzün her birinin, ışığın etkisine göre üç değişim ihtimali var, bu da bizlere sekiz sesin üç kombinasyonunu sunuyor. Bu seslerin bir köşesi döndüğünde, üç akordan gelen ve hafızada kalan genel sonorite değişir. Tıpkı renk kombinasyonlarının üçlü perspektifinden fışkıran tek bir renk karışımı gibi... Buna göre, belirttiğim üç akor grubu, öncelikle üç renk grubudur; sonra, zihnimde kalan, parlak camın içindeki rengarenk, göz kamaştıran renk efektleridir. Bu renkler her transpozisyonda değişim gösterir.”

Örneğin, aşağıda gösterilen dönen akorların ilki: tizden peste, gümüş, gri ve siyah üzerine sarımsı yeşil; ikincisi: leylak ve turuncu; üçüncüsü ise tizden peste, morumsu mavi, pembemsi leylak ve çimen yeşilidir.

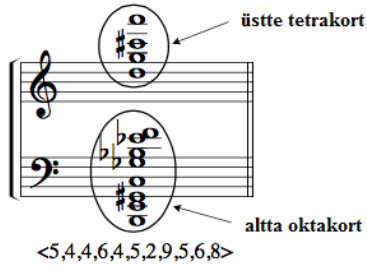


Nota 21. DA Örneği

Pozisyonlar 12 sese transpoze edilebildiğine göre DA’nın 36 farklı kullanımı söz konusudur. Besteci 36 kullanım için ayrı ve detaylı renk karşılıkları sunmuştur.

Total Kromatizm Akoru (TKA)

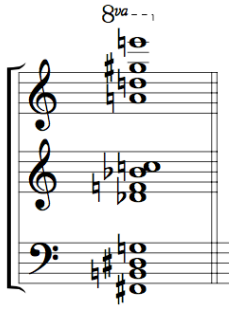
TKA, iki adet perde koleksiyonundan oluşur: altta sekiz sesli oktakord, üstte ise dört sesli tetrakord. Messiaen bu akoru şöyle açıklamıştır; “Total kromatizm akoru bir yığın (cluster) akor değildir, on iki seslik bir koleksiyondur: sekiz sesli renkli akor ve bu sekiz sesle rezonans içinde olan dört destekleyici üst ses.”



Nota 22. TKA

Bu pozisyon oktav içindeki 12 sese transpoze edilebilir. Dolayısıyla TKA'nın 12 farklı kullanımı söz konusudur.

Messiaen, bu akorlardan TKA⁴, TKA⁸, TKA⁹ ve TKA¹² olmak üzere, dört tanesi için renk karşılığı sunmuştur. Örneğin TKA⁴'ü şöyle açıklamıştır; üst partiler: ince bir şerit halinde oldukça soluk yeşil mavi, orta partiler: pembe ve mor ile lekelenmiş beton grisi, alt partiler: kızılımsı kahverengi.



Nota 23. TKA⁴

4. SONUÇ

Messiaen'in mod ve akorları, renk-müzik çalışmaları için çok geniş bir armonik kaynak sağlamaktadır. Bu bilgilerden yola çıkarak bestecinin eserlerinde, renge dayalı sınıflandırma analizleri yapılabilir.

Bestecinin kendi ağzından bu tür açıklayıcı bilgilere sahip olmak, O'nun müzik dilini çok boyutlu ve en doğru şekilde anlamaya yardımcı olduğu gibi, yirminci yüzyıl modern müzik analizlerine dair önemli yaklaşımlara da kapı açmaktadır.

Messiaen, bu detaylı renk tanımlamalarının, sadece kendisi ya da dinleyiciler için değil, şefler ve icracılar için de bir ilham, bir yönlendirme unsuru olacağından söz etmiştir. Bu görüş, sinestezik icracılar için tasarlanan ve *renk-notasyonu* olarak adlandırılan uygulamaları akla getirmektedir.

Bilişsel müzikoloji alanına giren buna benzer çalışmaların doğru temelde gerçekleştirilebilmesi için nöroloji, psikoloji ve müzikoloji eksenli disiplinler arası araştırmaların yaygınlaşması gerekmektedir.

6. KAYNAKLAR

- Berman, G. (1999). Synesthesia And the Arts. *Leonardo*, 32(1), 15-22.
- Campan, v, C. (2008). *The Hidden Sense*. Massachusetts: The MIT Press.
- Harris, J., E. (2004). *Musique Colore  : Synesthetic Correspondence in the Works of Olivier Messiaen*. Doktora Tezi, Iowa University.
- Messiaen, O. (1944). *Technique of My Musical Language* (John Satterfield,   ev.). Paris: Editions Musicales. (1956).
- Messiaen, O., Watts, H. (1979). Canyons, Colours and Birds: An Interview with Olivier Messiaen. *Tempo*, 128, 2-8.
- Wai-Ling, C. (2010). Plainchants as Coloured Times in Messiaens ‘Couleurs de la Cit   C  leste’. *Tempo*, 64, 20-37.

**“GODFREY REGGIO VE RON FRICK BELGESELLERİNDE
GÖRÜNTÜ, MÜZİK VE RİTİM”**

Arş. Grv. Hakan YILMAZ

Afyon Kocatepe Üniversitesi

hakanyilmaz@aku.edu.tr

ÖZET

Belgesel sinema içinde belirli anlatım yöntemleri yer almaktadır. Bu yöntemler; gözlemci, açıklayıcı, etkileşimli ve yansıtıcı/yansıtmacı ya da; klasik, sözsüz-anlatıcısız- ve konuyu, konu ile ilgili kişilere anlatırma yöntemi olmak üzere ayrılmaktadır. Belgesel filmde anlatıcı, perde-içi anlatıcı ve perde-dışı anlatıcı olarak görülmektedir. Diğer taraftan günümüzde yeni bir anlatım biçimi olarak sözsüz anlatım ön plana çıkmaktadır. Bu anlatım biçiminde, diyalog ve anlatıcı yoktur, ayrıca öyküleme kullanılmamaktadır. Görüntülere sadece müzik ve efektler eşlik etmektedir. Filmlerde, betimlemeler, simgeler, ikonlar, işaretler yer almaktadır.

Sözsüz anlatım yöntemini, Godfrey Reggio’nun ve Ron Fricke’in belgesellerinde görmek mümkündür. Reggio’nun diyalogsuz deneysel “Qatsi” Üçlemesi’nin Koyaanisqatsi, Powaqatsi ve Naqoyqatsi belgesellerinde modern dünyanın işleyişine karşı yoğun bir eleştiri söz konusudur. Belgesellerde söz ve metin bulunmamaktadır. Yüklü sözcüklerden çıkıp, resimleri müzikle biraraya getiren bir filmidir. Anlam, izleyicilerin gözlerinde ve kulaklarında oluşturulmaktadır. Belgesellerin müzikleri de, görüntüyü desteklemektedir. Görüntüler, müzikle anlamını bulmaktadır. Fricke’in Baraka ve Samsara belgeselleri de sözsüz anlatım yöntemiyle çekilmiştir. Belgeseller, herhangi bir kişinin yorumunu veya seslendirmesini-anlatımını- içermemektedir. Baraka’da doğal olaylar, hayat, insan etkinlikleri ve teknolojik fenomenleri içeren görüntülere müzik eşlik etmektedir. Samsara’da ise Fricke, kutsal mekanlar, endüstriyel bölgeler, doğa harikaları ve felakete uğramış yerleşim yerlerini görüntüler ve müzik ile birleştirmektedir.

Müzik her zaman için belgesel film tasarımının önemli parçalarından biridir. Sözsüz anlatım yönteminde ise müzik görüntülerle, belirli bir ritim duygusu ile işlenmektedir. Belgesellerde müzik, sahnenin ruhunu ve atmosferini yaratmakta, ritmin yansıtılmasında ise önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışmada, Godfrey Reggio’nun Qatsi Üçlemesi, Ron Fricke’in Baraka ve Samsara belgeselleri, görüntü, müzik ve ritim ilişkisi bağlamında çözümlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel sinema, müzik, ritim, Godfrey Reggio, Ron Fricke

**“IMAGE, MUSIC AND RYHTM IN THE DOCUMENTARIES OF
GODFREY REGGIO AND RON FRICK ”**

Res. Assist. Hakan YILMAZ

Afyon Kocatepe University

hakanyilmaz@aku.edu.tr

ABSTRACT

Documentarial cinema has some specific explanation methods in itself. These methods are divided as; observator, explanator, interactive and reflective/projective or; classic, non-

verbal, without narrator and the method which makes the people who are related to the topic narrate the topic. The narrator in the documentary cinema is seen as narrator inside-screen and narrator outside-screen. On the other hand, non-verbal explanation is highlighted as a new explanation style nowadays. This style uses no dialogues or a narrator ; neither does it use narration. Video is accompanied only by music and effects. Descriptions, symbols, icons and signs are used in the movies.

It's possible to see the non-verbal explanation method in the documentaries of Godfrey Reggio and Ron Fricke. Koyaanisqatsi, Powaqatsi ve Naqoyqatsi documentaries of the dialoguless experimental "Qatsi" trilogy of Reggio has an intense criticism for how the modern world acts. There are no utterances or texts in the documentaries. It is a movie that evolves from highly meaningful words and combines pictures with music. Meaning is composed in the eyes and ears of the audience. Music of the documentaries support the images, too. Images get their meanings with music. Fricke's Baraka and Samsara documentaries were also shot by non-verbal explanation method as well. These documentaries have no comments or explanation of anyone. Music accompanies the images which has natural events, life, human actions and technologic phenomenon in Baraka. On the other hand, Fricke combines sanctums, industrial areas, natural wonders and disaster areas with music and images.

Music has always been an important part of the documentary film design. Music is functioned with images in a particular rythm sense in the non-verbal narration method. Music creates the soul and atmosphere of the stage in documentaries and it plays an important role in reflecting the rythm. In this research, Reggio's Qatsi Trilogy, Ron Fricke's Baraka and Samsara documentaries are analyzed in terms of the relationship between images, music and rythm.

Key Words: Documentary cinema, music, rythm, Godfrey Reggio, Ron Fricke

1. BELGESEL SİNEMADA ANLATIM YÖNTEMLERİ

Sinema, söylemi iki temel biçimde yeniden üretmektedir. Bunlardan ilki gerçeğe öykünmedir. Bu biçim kurmaca yapının temelini oluşturmaktadır. İkincisi ise, soruşturma/gerçeği açıklama yaklaşımı olarak ifade edilmektedir. Bu ise belgesel sinemanın varlık nedenini oluşturmaktadır. Kurmaca filmler, ele aldıkları bir konuyu hayal gücü ile hayatın bütünlüğünü içinde yansıtmaya yönelmektedir. Belgesel filmler ise, gerçeğin bütünlüğünü dramatik anlatı üstünde yeniden üretmeye çalışmaktadır (Sözen 2010: 243).

Belgesel film yönetmeni, gerçeği işlemekte, yansıtmaktadır. Belgesel sinemada belirli anlatım biçimleri bulunmaktadır. Gözlemci, açıklayıcı, etkileşimli ve yansıtıcı olmak üzere dörde ayrılmaktadır. Bu dört tarzı birçok kuramcı kendi içinde birleştirmek suretiyle, betimleyici-gözlemci ve yorumlayıcı-açıklayıcı olarak ikiye indirmektedir. Betimleyici-gözlemci biçimin temel amacı, olayın/oluşumun ne ve nasıl olduğu hakkında bilgi vermektir. Yorumlayıcı-açıklayıcı biçimin temel amacı ise, doğal olanın dramatik bir şekilde ifade edilmesidir (Sözen 2010: 246). Belgesel filmde anlatıcı ise, perde içi anlatıcı ya da perde dışı anlatıcı olarak ikiye ayrılmaktadır. Hangi anlatım tarzı olursa olsun belgesel film, gerçek ve gerçeklik kavramları üzerinde durmaktadır.

1.1. Non-Narrative – Sözsüz Ya da Anlatıcısız- Belgesel Film

Belgesel sinema içinde günümüzde yeni bir anlatım biçimi olarak sözsüz anlatım (non-narrative) ön plana çıkmaktadır. Bu tür belgesel filmlerde, diyalog ve anlatıcı yoktur, ayrıca öyküleme kullanılmamaktadır. Görüntülere sadece müzik ve efektler eşlik etmektedir. Filmlerde, betimlemeler, simgeler, ikonlar, işaretler yer almaktadır. Sözsüz anlatım yöntemini,

özellikle Godfrey Reggio'nun ve Ron Fricke'in belgesellerinde görmek mümkündür.

2. BELGESEL SİNEMA VE MÜZİK

Görsel anlatım belgesel filmin temelini oluşturmaktadır. Belgeselde konu ve iletilen mesaj öncelik taşımakla birlikte, görselleştirmede tekniklerinin başarılı kullanımı da önemlidir. Görüntü konunun doğasına uygun olmalıdır. Konunun en etkin yorumlamasının yapılması için yorumlama ve atmosfer yaratımında görüntünün önemi göz önünde bulundurulmalıdır.” (Rotha 2000: 129). Görüntünün dışında müzik, konuşmalar, doğal sesler de hammadde olarak değerlendirilmelidir. Sinema somut görüntüler aracılığıyla öyküler anlatır. Düşlenemeyen bir düşünce ya da duygunun somut bir görüntüsünü verebilmek imkansızdır. Sinema aynı zamanda işitsel ve görsel olan bir sanattır. Ne yalnızca biridir ne diğeri. O, ikisine de benzemeyen üçüncü bir şeydir. Görsel-işitseldir (Adanır 1994: 137).

Ses ya da müzik, belgesel filmde kullanılan güçlü bir tekniktir. Öncelikle ses ya da müzik, film içinde bir duygu durumu yaratmaktadır. İzleyicinin görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması konusunda fikir vermekte ve onu yönlendirmektedir. Belgesel filmlerde müzik tasarımı diğer türlere göre bazı farklılıklar taşır; örneğin görüntülerin uyandırdığı duygular değil, bestecinin yarattığı imaj ve duygular yansıtılmaya çalışılır. Müzik tasarımı yapılırken, müziğin belgeselin ruhuna uymasına ve gerekli olmayan ya da yapay duygular taşımayan niteliklere sahip olmasına dikkat edilmelidir. Müziğin işlevleri şu şekilde sıralanabilir: Sahnenin ruhunu ve atmosferini inşa edebilir, çekim için noktalama işareti işlevi görebilir, iki çekim arasında bağıntı kurabilir, gerilimi yaratır, destekleyebilir veya düşürebilir, ritmin yansıtılmasına yardımcı olabilir (Sözen 2010: 250).

2.1. Non-Narrative – Sözsüz Ya da Anlatıcısız- Belgesel Filmlerinde Müzik

Belgesel sinema içinde günümüzde yeni bir anlatım biçimi olarak sözsüz anlatım (non-narrative) ön plana çıkmaktadır. Bu tür belgesel filmlerde, diyalog ve anlatıcı yoktur, ayrıca öyküleme kullanılmamaktadır. Görüntülere sadece müzik ve efektler eşlik etmektedir. Filmlerde, betimlemeler, simgeler, ikonlar, işaretler yer almaktadır. Sözsüz anlatım yöntemini, özellikle Godfrey Reggio'nun ve Ron Fricke'in belgesellerinde görmek mümkündür.

Reggio'nun diyalogsuz deneysel “Qatsi” Üçlemesi'nin Koyaanisqatsi, Powaqqatsi ve Naqoyqatsi belgesellerinde modern dünyanın işleyişine karşı yoğun bir eleştiri söz konusudur. Belgesellerde söz ve metin bulunmamaktadır. Yüklü sözcüklerden çıkıp, resimleri müzikle biraraya getiren bir filmidir. Anlam, izleyicilerin gözlerinde ve kulaklarında oluşturulmaktadır. Belgesellerin müzikleri de, görüntüyü desteklemektedir. Görüntüler, müzikle anlamını bulmaktadır.

Fricke'in Baraka ve Samsara belgeselleri de sözsüz anlatım yöntemiyle çekilmiştir. Belgeseller, herhangi bir kişinin yorumunu veya seslendirmesini- anlatımını- içermemektedir. Baraka'da doğal olaylar, hayat, insan etkinlikleri ve teknolojik fenomenleri içeren görüntülere müzik eşlik etmektedir. Samsara'da ise Fricke, kutsal mekanlar, endüstriyel bölgeler, doğa harikaları ve felakete uğramış yerleşim yerlerini görüntüler ve müzik ile birleştirmektedir.

2.1.1. Reggio'nun Diyalogsuz Deneysel “Qatsi” Üçlemesi

Üçleme, Koyaanisqatsi- Life Out of Balance -1982, Powaqqatsi- Life in Transformation -1988, Naqoyqatsi- Life as War – 2002 filmlerinden oluşmaktadır. Belgesellerde söz ve metin bulunmamaktadır. Yüklü sözcüklerden çıkıp, resimleri müzikle biraraya getiren filmlerdir.

Anlam, izleyicilerin gözlerinde ve kulaklarında oluşturulmaktadır. Belgesellerin müzikleri de, görüntüyü desteklemektedir. Görüntüler, müzikle anlamını bulmaktadır. Belgesellerin müziklerini Philip Glass, yapmıştır.

Qatsi, Hopi (Arizona civarında yaşayan bir Kızılderili kabilesi) dilinde bir kavramdır. Anlamı ise, yaşam'dır. Üç başlık da bir kompozisyonun parçalarıdır ve bir yaşam tarzını anlatmaktadır. Koyaanisqatsi, çılgın yaşam, karmaşık yaşam, dengesiz yaşam, parçalanmış yaşam, bir başka yaşam biçimini gerektiren yaşam durumunu ifade etmektedir. Filmde söylenen Hopi kehanetlerinde; "topraktaki değerli şeyleri kazmak, felaketi davet etmektir; arınma günü yaklaştığında tüm gökyüzü örümcek ağlarıyla örülmüş olacaktır; günün birinde gökyüzünden bir kap kül atılabilir ki, o küller toprağı yakıp, okyanusları kaynatacaktır" (Fink 2005: 161) sözlerine yer verilmektedir.

Powaqqatsi'de, powaqa, kara büyücüdür. Başkasının hayatını yiyip bitiren biridir ve böylece kendi hayatını sürdürmektedir. Powaqa'nın öldürmesi, kandırma ve baştan çıkarma ile olmaktadır. Bunlar birlikte düşünüldüğünde, başka yaşam biçimlerini yiyip bitiren bir yaşam biçimi anlamına gelmektedir.

Nagoyqatsi'de, kelimenin kökü olan Nagoy, 'birbirini öldüren bir sürü kişi' anlamına gelmektedir. 'Öldürenlerin yaşam biçimi', 'yaşam biçimi olarak savaş' olarak ifade edilmektedir. Filmin yönetmeni Reggio, "uygarlaşmış şiddet" kavramını kullanmaktadır. Ona göre, kullanılan dil, içinde yaşadığımız dünyayı gerektiği gibi betimleyememekte, aslında var olmayan bir dünyayı tasvir etmektedir. Reggio, yüklü sözcüklerden vazgeçerek, resimleri bir araya getirerek hikayesini ve senaryosunu yaratmaktadır. Bu üçleme, 1975-2002 yılları arasında tamamlanmıştır. Belgesellerde görüntü ve müzik vardır, söz ve metin bulunmamaktadır. Bu durum belgesellerin görüntüleri ile müziklerini ön plana çıkarmakta, görüntüler ile müzik arasındaki uyum dikkat çekmektedir.

Koyaanisqatsi, temelde güzel resimlerden oluşmaktadır. Kişisel çekim ya da arşiv malzemelerinin ilginç bir biçimde sıralanmış halidir. Koyaanisqatsi'de, ilk insanların duvar resimlerinden, günümüze kadar süren gelişim, Philip Glass'ın minimal müzikleriyle birlikte anlatılmaktadır. Kuzey Amerika'ya, doğal ve uygar dünyaların arasındaki karşıtlığa-çatışmaya dikkat çekilmektedir. Film, hiperkinetik, endüstriyel kafesler; Amerika'nın, batı Avrupa'nın ve Japonya'nın kültürleri üzerinedir. Başka bir ifadeyle modern toplum ve doğa arasındaki dengesizlik gösterilmektedir.

Philip Glass, Koyaanisqatsi'nin ortaya çıkış zamanlarında, 70'lerin sonlarında, sentezleyiciler, nefesliler ve birkaç şarkıcıdan oluşan gruplarla çalışmaktadır. Filmin çekimlerine de katılır. Çekim mekanlarındaki müzikleri de duyar. Farklı yollarla duyduğu şeyleri, düzenleyip film müziği haline getirmeyi dener. Glass, 19. ve 20. yüzyılın enstrümantal müziği konusunda eğitim alır ve bu kaynaktan beslenir. Müziği, izleyici ve resimler arasında bir köprü kurar. Müzikler, filmin kalbine giden doğrudan bir bağlantıdır ve izleyiciye film boyunca rehberlik eder. Müzik görüntüyü desteklemekten çok, onun yanında ağırlığı olan bir alan oluşturur. Philip Glass'ın sonu gelmeyen döngüsel minimalist müziği, filmlerin kurgusuna eşlik etmektedir. Böylece filmler tamamlanmaktadır. Bu filmler, müzikleriyle bir değer ve anlam taşımakta ve var olabilmektedir. Minimalist müzik; diğer sanat dallarında olduğu gibi modernin karmaşıklığına karşı çıkarak, basit melodilerle tekrarı kullanarak yalınlığı vurgulamak amacını taşımaktadır (Say 2005: 484). Minimalistler, modern müziğin karmaşık üslubuna tepki göstererek yalın, abartısız kompozisyonlar yaratarak, kolay anlaşılır bir müzik yapısı oluşturmuşlardır (Islakoğlu 2006: 24-25). Müzikteki duygusal sterilliği, entelektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma amacı gütmektedir. Tarihi veya duygusal izlenimleri en aza indirmek için melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılmakta, tekrarlara önem verilmektedir. Minimal müzik, tekrarlanan müzik olarak da tanımlanabilir.

Müzikal dokuda, kısa ve basit yapılar uzun süre tekrarlanmaktadır. Melodi ve ritim yavaş bir biçimde değişime uğramaktadır (Kingman 1990: 577). Minimalist besteci, melodi, armoni, ritim ve biçim kaygısını bir kenara bırakmaktadır. Tekdüze bir ortam ve büyülenmişçesine kendinden geçiren bir müzik yaratmaktadır (İlyasoğlu 1999: 273). Az olan daha çok anlam taşır... Minimalizm bu temel ilke üzerine kuruludur. Minimalistler, ritmik ve melodik tekrarlar, ara notalardan arıtılmış cümleler üzerine kurulu, süssüz, anti-romantik, yüce duygularla örülü bir müziği savunmaktadırlar (Knizak 1999: 116).

Koyaanisqatsi'nin ilk bölümünde insan elinin değmediği doğa görüntüleri yer almakta ve görüntülere yavaş bir org müziği eşlik etmektedir. Görüntülerle birlikte müzik de hızlanmaya başlar. Hızla hareket eden kalabalıklar, makineler, seri üretim yapan fabrikalar (sandviç, giysi, televizyon, otomobil vb.) görülür. Bunlar, her şeyin sürekli olarak yer değiştirdiğini, hızın ve teknolojinin insanların hayatına egemen olduğunu yansıtmaktadır. Bu hıza ayak uyduran insan da mekanikleşir, duygusuzlaşır, ruhunu kaybeder ve bir meta haline dönüşür. Modern dünyanın karmaşası, her gün yinelenen işler ile müziğin tekrarları birleşmektedir. Burada rahatsız olma durumu ortaya çıkmakta ve böylece hem görüntülerle hem de müzikle (yineleme ile) modern dünyanın (teknoloji, hız, küreselleşme, tüketim, şiddet, doğanın yok edilişi) eleştirisi yapılmaktadır. Yinelenen müzik ile kısır döngü içindeki modern yaşam biçimi gösterilmektedir. Belgeselin sonunda bir uzay mekiği fırlatılır, fakat mekik infilak eder ve mekikten kopan küçük bir parça yavaşça yere doğru düşmeye başlar. Kamera bu küçük parçanın düşüşünü uzun bir çekimle kesme yapmadan bize gösterir. Dönerek düşen mekik ve döngüsel müzik birleşmektedir. Belgesellerde, kısa ve basit desenler uzun süre tekrar edilmektedir. Melodi ve ritim yavaş bir şekilde değişmektedir. Görüntülerin hızına bağlı olarak müzik yavaşlamakta ya da hızlanmaktadır. Belli bir seviyeden sonra sürekli tekrar eden müzik rahatsızlık yaratmaktadır. Fakat bu görüntülerle uyum göstermektedir.

Yönetmen Godfrey Reggio'ya göre modern dünyadaki mesele, teknolojinin toplum, ekonomi, din, savaş, kültür, sanat ve bunun gibi şeyler üzerine etkisi değildir. Mesele, her şeyin artık teknolojiyle ve onun sayesinde var olabilmesidir. Bu, teknolojik şans arayışı için ödenmekte olunan bir bedeldir. Savaş alanından dışarı taşan bütünsel bir savaş söz konusudur. Gündelik hayat savaşa dönüşmüştür. Bu savaş, Glass'ın döngüsel, tekrara dayalı ve rahatsız edici minimal müziği ile gösterilmekte ve eleştirilmektedir. Glass'ın müzik dili, günümüz modern dünyasının ve bu dünyada yaşayan bireylerin özelliklerini betimlemektedir. Teknolojiye, hıza ve tüketime bağımlı bir dünya, Glass'ın müzikleriyle algılanmakta ve O'nun müzik diliyle bu dünyaya karşı çıkılmaktadır.

2.1.2. Fricke'in Baraka ve Samsara Belgeselleri

Fricke'in Baraka ve Samsara belgeselleri de sözsüz anlatım yöntemiyle çekilmiştir. Belgeseller, herhangi bir kişinin yorumunu, anlatımını ya da seslendirmesini içermemektedir. Baraka'da doğal olaylar, hayat, insan etkinlikleri ve teknolojik fenomenleri içeren görüntülere müzik eşlik etmektedir. Samsara'da ise Fricke, kutsal mekanlar, endüstriyel bölgeler, doğa harikaları ve felakete uğramış yerleşim yerlerini görüntüler ve müzik ile birleştirmektedir.

Samsara, Ron Fricke'in yönetmenliğini, Mark Magidson'ın yapımcılığını üstlendiği 2011 yapımı anlatıcısız bir belgesel filmidir. Dünyada 25 ülkede, 5 yılda çekilmiştir. Samsara, Dünya anlamında kullanılan bir kelimedir. Reenkarnasyon-yeniden doğum döngüsünü anlatan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin müzikleri ise, Michael Stearns, Lisa Gerrard ve Marcello De Francis'e aittir.

Filmin henüz başlarında jenerikten sona Myanmar Bagan Tapınakları'ndaki rahipler, renkli tozlarla çok detaylı bir resim yapmaktadır. Günlerce süren bir çalışmanın ardından resim tamamlanır. Filmin sonunda ise, rahipler tozları birbirine katıp resmi bozarlar. Bu olay, filmin ana fikrini en yalın bir şekilde seyirciye aktarır. Evren ve evrenin bir parçası olarak insanlar,

sürekli bir devinim halinde; doğa yapar-doğa yıkar, insan üretir-insan tüketir.

Film boyunca görülen tüm inanç merkezlerinde kullanılan kamera açıları ve eşlik eden müzikler bir rahatlama ve ruhani izler taşımaktadır. Ritim olabildiğince yavaştır. Modern dünyaya gelindiğinde ise hareket, kamera, çekimler hızlanmakta, buna bağlı olarak müziğin ritmi de hızlanmaktadır. Kapitalizmin çılgınlığı, kameranın ve müziğin hızıyla, ritmiyle eş zamanlı olarak akar. Sürekli olarak yinelen ve tekrara dayalı olan müzik, yaşadığımız dünyanın bir tekrardan ve yinelemeden ibaret olduğunu yansıtmaktadır. Görüntüler ve müzik eş zamanlı olarak hızlanmakta ve yavaşlamaktadır. Müzik, belgeselin bölümleri içinde, izleyicinin görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması konusunda önemli bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

- Adanır O, “Sinemada Anlam ve Anlatım”, Ankara: Kitle Yayınları, 1994
- Fink, R., Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practise, University of California Press, USA, 2005
- Islakoğlu, P.M., “Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar”, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006
- İlyasoğlu, E, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, 5. B., İstanbul, 1999
- Kingman, D., American Music A Panorama, Second Edition, Schirmer Books, New York, 1990
- Knizak, M., Destroyed Music, Alışılmadık Sesler, Der.: Hira Doğrul, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999
- Rotha, P, Belgesel Sinema, I. Baskı, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000
- Say, A., Müzik Ansiklopedisi, Cilt 2, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005
- Sözen, M, (2010). “*Belgesel filmin Tasarımı Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasında Örnek Uygulamalar*” ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 6, Sayı 11, ss.241-266

“BANDO PERFORMANSINDA MEKAN VE MÜZİK TÜRÜNÜN TINIYA ETKİLERİ”

Hüseyin BAYRAM

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

flute_1985@hotmail.com

ÖZET

Askeri bandoların görevleri arasında, müziksel faaliyetlerinin en önemlisini törenler oluşturmaktadır. Tören alanlarının büyüklüğü, genelde açık havada icra edilişi, bandonun ayakta ve yürüyerek çalması, performans sırasında kullanılan eklentiler, atmosferik koşullar gibi mekana ve icraya yönelik bir çok etkenin yanı sıra, dağar seçiminin de (senfonik eserler ve Türk müziği eserleri) bandoların "tını" karakterini etkilediğini söyleyebiliriz.

Bildiri, bandoların kendine özgü "tınısını" oluşturan ve etkileyen iki farklı konuya; "icra- tını- mekan" ve "tını- dağar" ilişkisi üzerine odaklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bando, Tını, Çalgı, Tören, Mekan

“THE EFFECT OF PLACE AND GENRE AT BAND PERFORMANCES”

Hüseyin BAYRAM

Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts, Department of Music Science

flute_1985@hotmail.com

ABSTRACT

Ceremonies are the most important activities for military band's musical duties. The size of parade grounds, mostly played at open field, either performed standing or seated, attachments during the play. It can be say that As well as effects such as atmospheric conditions and place, the selection of Turkish music or symphonic works also affects the timbre characteristic of bands.

Report is going to be about the two different subject that generates and affects the timbre of bands "performance-timbre-place", "timbre-selection".

Keyword: Bands, Timbre, Ceremony, Place, Musical Instruments

ASKERİ BANDO PERFORMANSINDA MEKAN VE MÜZİK TÜRÜNÜN TINIYA ETKİLERİ

Türkiye'de batılılaşma ve yenileşme, her alanda olduğu gibi müzikte de ilk defa, "askeri" alanda gerçekleştirilmiştir. Bu süreç, Hun Türklerinde "tuğ vurma" geleneğiyle başlayan, Selçuklular'da "Tabilhaneler"e ve Osmanlı İmparatorluğu'nda "Mehterhane"ye dönüşen askeri müzik geleneğinin yerini, batılılaşma hareketleri kapsamında, 1826 yılında Musika-i Humayun'un devralması ve böylece çoksesli müziğin temellerinin atılmasıyla başlamıştır.

Henüz Sultan Abdülhamid zamanında; bando, orkestra, fasıl takımı ve müezzınan olarak kollara ayrılan ve 2 Nisan 1924 tarihinde, adının Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti olarak değiştirilen Musika-i Humayun, bu çatı altında faaliyetlerini sürdürürken, orkestra ve bando, 25 Haziran 1932'de birbirinden ayrılmıştır. Orkestra; Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanarak adı

"Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası" olmuş, bando ise Milli Savunma Bakanlığı'na bağlanmış ve adı da "Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası" olarak değiştirilmiştir (Gazimihal,1955).

Bu süreçle birlikte yaşanan "senfonik orkestra" ve "armoni müzikaları" ayırımı, aslında günümüze kadar yaşanan ve yaşanıyor olan bir çok problemi de (özellikle tını) beraberinde getirmiştir.

Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası'na icracı yetiştirilmek üzere 1930' da kurulan "Mızıkâ Gedikli Sınıfı" ve yıllardır birçok kez ismi değiştirilen, günümüzde şeflerinin ilk eğitimini veren ve icracı astsubay yetiştirmek üzere devam niteliği taşıyan Bando Okullar Komutanlığı'nın(2003-) amaç ve görevi; "Türk Silahlı Kuvvetleri İç Hizmet Kanunu ve Türk Silahlı Kuvvetleri İç Hizmet Yönetmeliğinde belirtilen ve asker kişilerde bulunması gereken niteliklere sahip, askerî sevk ve idare edebilme yeteneği kazanmış ve yeterli fiziki yeteneğe sahip olmuş, dinlediği müziği anlayabilen, anladığı müziği enstrümanında yorumlayabilen, müzik kültürü gelişmiş ve icra ettiği enstrümanı ile gelecekte Türk Silahlı Kuvvetleri Bandolarında layıkıyla görev yapabilecek bando sınıfı astsubay yetiştirmektir" (Bnd.Okı.K.'lığı Resmi internet sitesi). Çalgı çalma becerisinin yanında; disiplin ve askerlik konularını da içeren, neredeyse "muharip" birer askerin sahip olduğu yeteneklerle mezun olan, ülkenin çeşitli bölgelerinde bulunan çok sayıda bandoya atanan personel, atandıkları yerlerde, bando performans ve tınısını etkileyebilecek bir çok etkenle karşılaşmaktadır.

BANDO PERFORMANSINI ETKİLEYEN İDARİ-YAPISAL PROBLEMLER

Türkiye'de günümüz meslek hiyerarşisi içinde müzik, daha gereksiz, ikincil, ciddi olmayan bir konumda algılanmaktadır. Maalesef bu bakış açısı, zaman zaman askeri meslekler içinde "müzik" kısmını oluşturan bandolar için de geçerli olmuştur. Yardımcı sınıf branşına sahip, muharip olmayan bando sınıfı, almış oldukları eğitimin aksine işlerle görevlendirilebilmekte (kantin sorumluluğu, nöbet, yazı işleri vb.), bunun sonucu olarak icracı, çalgısından uzak kalmasının, moral ve motivasyon düşüklüğünün yanı sıra, asli görevine yeniden döndüğünde performansında ciddi düşüşler görülmektedir. Atandığı kadroda görev yapamayan icracılar nedeniyle, eksik çalgılarla gerçekleştirilen bando performansı da tınıyı etkilemektedir.

Teknik açıdan, zorluk derecesi yüksek eserleri çalabilecek düzeyde olan mezunlar, atandıkları bandolarda, sayı itibarıyla yetersiz kalındığından kimi eserleri icra edememekte, sonraki atamalarda ise uzun süre ayrı kaldıkları eserlere yabancılaşmakta, performans düşüklüğü görülmektedir.

Askeri bandoların içinde hiyerarşik olarak en üstte; Genelkurmay Başkanlığı'na bağlı olan, gerçekleştirdiği önemli törenlerin yanı sıra, yurt içi ve yurt dışında konserlerine devam eden, Silahlı Kuvvetler Armoni Mızıkası Komutanlığı bulunmaktadır. Geçmiş olan Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası'ndan bu yana, geniş bir senfonik dağara sahip olduğunu, 65-70 icracısıyla gerçekleştirdiği faaliyetlerde kanıtlamıştır. Yukarıda bahsettiğim "mesleki görevlerin dışında" görevler verilmeyen personel, yetiştirilme amacına uygun olarak, müziğin ön planda olduğu faaliyetlerini sürdürmektedir. Ankara'da bulunan bu özel bandonun dışında, yine aynı dağarı icra edebilecek, Türkiye'de, icracı sayısı bu bandoya yakın; 2003 yılından itibaren bir çok küçük askeri bandonun birleşmesiyle oluşturulan "bölge bandoları" vardır. Bunlardan biri de İzmir ilinde bulunan Ege Ordusu Bölge Bando Komutanlığıdır;

20 Temmuz 1975 yılında, Ege Ordusu Komutanlığı bünyesinde kurulan bando, kadro oluşumu kuruluşuyla beraber gerçekleşmiş, bölge bandosudur. 50 civarında icracıya sahip olan bando, bu kadrosuyla, repertuarında bulunan çok sayıda yerli-yabancı marşlar, hafif müzik-pop

şarkıları, Türk sanat ve Türk halk müziği derlemeleri, opera, suit, polka, serenat, potboriler, valsler gibi çeşitli türlerden oluşan dağarının yanında, senfonik eserleri de icra etmektedirler.(YİĞİTLER,1985:10)

Bu kadar farklı türleri tek bir orkestranın çalabiliyor olması; halihazırda bulunan halk müziği orkestraları, senfoni orkestraları, big band orkestraları, sanat müziği orkestraları gibi farklı dallarda icra sunan orkestraların çaldığı eserleri, "bando sadece marş çalar" algısını yıkmak, ve "onlar gibi tınlatılabilir" meşruluğu kazanmaya çalışması, bandolarla ilgili ayrıca ele alınması gereken bir durumdur.

Baba'ya göre, Türkiye'de askeri bandonun iki görevi vardır:

1. Askerlik mesleğinin gereği olan müziği yapmak,
2. Resmi ideolojiyi temsil etmek, egemen yapıyla halk arasında bağlantı kurmak.

Bu vazifeyi yaparken, askerin sivil dünyayla olan entegrasyon (uyum ve bütünleşme) isteği de göz önünde tutulur. Bu coğrafyadaki halkın bir parçası olduğunu gösterme, böylece kendini kabul ettirme amacına uygun olarak askeri bandodan, müzisyenden yararlanılır" (2009). Her bando, bulunduğu bölgenin kültürel ortamına ve zamana göre değişkenlik gösteren dağar seçimini kendisi yapmaktadır; İzmir'de bulunan Ege Ordusu Bölge Bando'sunun, Ege yöresine ait türküler, zeybekleri çalıyor, yöreye ait çalgıları konserlerinde, oturtumuna ekleyebiliyor olması, bu amaçladır (Aynı şekilde Karadeniz Bölgesi'ndeki bandonun, yöreye ait havaları çalması, kemençenin konserlerde kullanılabilmesi gibi).

Kitle iletişiminde özel yere sahip olan bandoların büyük konser salonlarında üst düzey yetkililere, üniversitelerde, lise, ortaokul ve köy okullarında verdiği konser dağarı da, birbirinden farklı olmaktadır. Büyük konser salonlarında, liselerde çalınan, "pop 40" listesinde bulunan güncel şarkıların bando düzenlemeleri yerine; klasik eserler ve çok sesli düzenlemeler çalınmaktadır. Zamana göre değişkenlik gösteren seçimler ise yaşanan olaylarla paralel olarak değişmektedir. Ege Ordu Bandosu'nun yakın zamanda vefat eden Kayahan'ın "yemin ettim" şarkısını bandoya uyarlayıp çalması buna örnektir.

Bandoların dağar seçimleri, sürekli çaldıkları eserler de bandoların bölgesel olarak birbirinden farklı tını karakterlerine sahip olmalarını sağlamaktadır.

"Tını" kavramından bahsedecek olursak;

Tını (timbre), çok basit haliyle, farklı müzik çalgılarının çıkarttığı sesleri ayırt etmemizi sağlayan özelliktir. Bu özellik sayesinde aynı ses şiddetinde ve aynı perdeden çalan çalgılar kulağımıza tamamen farklı gelebilir. Çalgının ürettiği nota, temel frekans (fundamental frequency) olarak adlandırılır. Çalgı, bu notayı üretirken, temel frekansın yanı sıra bu frekansa bağlı olarak, kısmi frekanslar da (partials) üretir. Temel frekanstan yüksek olan kısmi frekanslar, üst kısmi frekanslar olarak adlandırılır. Üst kısmi frekanslar ingilizce terminolojide "upper partials" ya da "overtones" olarak geçmektedir. Tını, temel frekans ile kısmi frekansların üst üste binmesi, birbirleriyle karışması ile meydana gelir. Tını, ses rengi olarak da adlandırılır (ÖNEN,2007:31). Bu renk farklılıkları da orkestralara ses zenginliği kazandırır. Bir çalgının yapısı, yapıldığı madde, biçimi (örneğin üflemeli çalgının borusunun, ucu açık ya da kapalı, konik ya da silindirik oluşu) içinde harmonik sesler üretebileceği frekans alanı, seslerinin başlama, sürme ve sönme biçimi o çalgının tınısını belirler.

Bandoların kendine özgü "tınısını" oluşturan ve etkileyen iki farklı konuyu ele alacağım; "icra- tını- mekan" ve "tını- dağar" ilişkisi.

MEKANIN VE İCRA PRATİĞİNİN TINİ'YA ETKİSİ

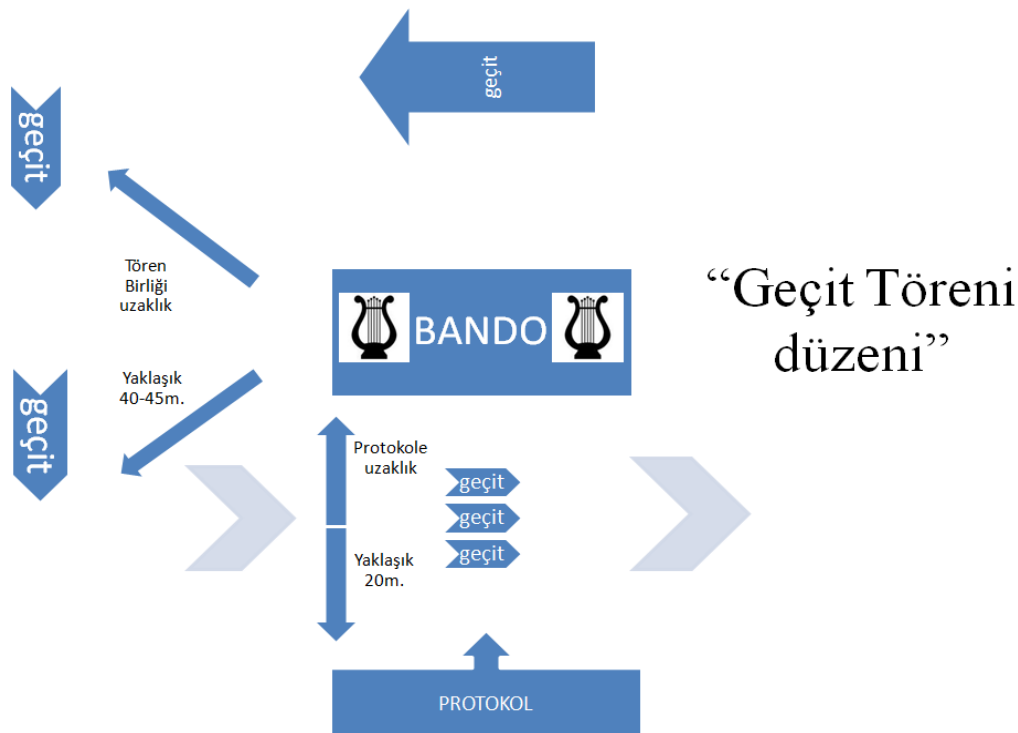
"İcra ve mekana göre" değişebilen tını'dan bahsedecek olursak; bandoların görevleri arasında, askerlik vazifelerinin yanı sıra, müziksel faaliyetlerinin en önemlisini törenler oluşturmaktadır; Törenler yapısı gereği açık havada, genelde en küçük tören alanının, bir futbol sahası büyüklüğünde olduğu alanlarda icra edilmektedir. Bu yüzden de başlıklar halinde sıralayacağım faktörler, bandonun tını karakterini etkileyebilecek düzeydedir.

a. Üfleme:

Bando performanslarında askeri disiplinin getirdiği "şekil" ve "müzik" bir arada yürütülmeye çalışılmakta, kimi zamanlarda bu iki kavram, birbirinin önüne de geçebilmektedir. Askeri Bandolar, çoğu zaman binlerce seyirci ve töreni icra eden binlerce askerle (örneğin asker yemin töreni) birlikte tören yapmaktadır. Bu kalabalık ortam ve geniş alan, sesin iletilmesini zorlaştırmaktadır.

a1.Ses Şiddeti ve Mesafe:

Ses kaynağından uzaklaştıkça ses şiddeti azalır. "Açık havada, ses kaynağı ile alıcı arasındaki mesafe iki katına çıktığında ses şiddeti 6 dB SPL azalır" (ÖNEN,2007:39)



- 1m.'de ses şiddetinin 100dB SPL olarak ölçüldüğünü varsayarsak, bandonun 20m. Uzağındaki "protokol" ve 40m. Uzağındaki "tören birliğine" ulaşan ses şiddeti:
- $SPL_2 = SPL_1 - 20 \log(d_2/d_1)$ formül ile
- Protokole → 74dB SPL.
- Tören birliğine → 68 dB SPL. Olacaktır.

Yaşanan ses kaybını önlemek adına, alanın yapısı ve sayı bu kadar fazla olunca da bando, "kimi zaman" sesini duyurabilmek adına marşları, entonasyonu düşünmeden,

fortississimo kuvvette çalmaktadır. Burada amaç tonalite değil, tören sırasında bandonun duyulmamasından kaynaklanabilecek aksaklığı önlemek adına yapılan bir davranıştır. Bu üfleme biçimi ve mekanın büyüklüğü de göz önüne alındığında tınıyı etkileyebilecek bir faktördür.



Amasya 15'inci Piyade Eğitim Tugay Komutanlığı'nda 4 bin 830 kısa dönem ve er için düzenlenen yemin töreni (http://www.zaman.com.tr/galeri_kolonya-ve-sekerli-yemin-toreni_142338-17_1.html)

b.Duruş:

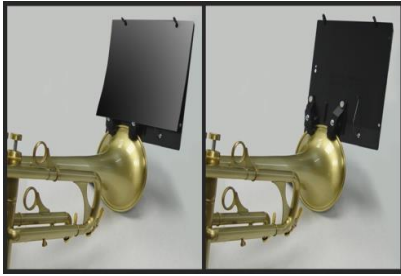
Askeri bando icracıları, ayakta ve yürüyerek çalabilmeleri, aldıkları eğitim gereği, giderek artan tecrübeleri ve pratikleri ile, bando tını karakterini oluşturmuşlardır. Fakat yürüyerek ve ayakta çalma becerisi, beraberinde bazı sorunları getirmiştir; Bunlardan biri askeri bandoların çalgı çalma pozisyonu olarak belirledikleri ve askerlik mesleğinin en başta gelen disiplin göstergesi olan "esas duruş", bazı çalgıların en rahat çalım tekniğini/pozisyonunu engellemektedir. Örneğin flüt icracısı, ayakta ve uygun çalım pozisyonu olan, sol ayağın yarım adım önde ve diyaframın daha kontrollü sağlandığı pozisyon yerine; "esas duruş" pozisyonu olan bacakların birbirine bitişik, ayak uçlarının açık ve topukların birbirine değdiği duruşu sergilemesi, sol kolun kasılmasına ve diyaframın kontrolünü zorlayarak tınıyı olumsuz yönde etkilemektedir.



(http://pianofortephilia.blogspot.com.tr/2011_12_01_archive.html)

c.Eklentiler ve Fizyolojik Etkileri:

Askeri bandolarda kullanılan ve çalgılara takılan "nota maşaları" da tınıyı ve pozisyonu etkileyen diğ er bir unsurdur. Yine flüt icracısından örnek verecek olursak ; birkaç çeşit maşadan biri olan, sol kola lastikle bağlanan ve yaklaşık 270 gr. ağırlığındaki maşa, takıldıktan kısa bir süre sonra ağırlığı ve lastiğinin de sıkmasıyla, sol koldan sol ele giden kasları etkilemekte ve sol elin hareketini kısıtlayarak, kolun daha aşığıya eğılmesine neden olmaktadır. Diğ er çalgılarda da; klarinetin gövde bölümüne, trombonun kalağına ve trompet gibi diğ er fanfar çalgıların da üzerine veya kalağına maşa aparatı takılmaktadır. Çalgı ağırlığını artıran yaklaşık 300 gr. ağırlığındaki maşa ve notalar, 15-20 cm uzunluğundaki maşa demiri ucunda, yer çekiminin etkisiyle 2-3 kat fazla ağırlık oluşturacak ve daha fazla kuvvet harcamaya yol açacaktır. Ayrıca ani rüzgarlarda çalgının dudaktan hareket etmesine neden olan nota maşaları, bu yüzden tınıyı etkileyecektir.



(eřitli çalgılarda nota maşası kullanımları)

d.Oturtum Dengesi ve Y r yerek alma:

Bakır  flemelilerin ağaç  flemelilere göre sayıca fazla oluşu ve daha yüksek sesle çalmaları, ağaç üflemelilerin kendilerini duyurmak adına normalden fazla yüklenmeleri yukarda bahsettiğimiz " fleyiř" bölümündeki sorunlara yol açmaktadır ve ağızlıklarının yürürken hareket edebilecek olması ayrıca tınısal karakteri etkileyebilecek unsurlardandır.



Bilecik'te Askeri Bando T ren Geçiři (<http://www.bilecikolay.com/haber/878/bilecik-olay-arsivlenmis-haberid-878.html>)

e.Atmosferik Koşulların Çalgı ve Çalgıcı Üzerindeki Etkileri:

Askeri bandolar görevleri dolayısıyla, hava şartları ne olursa olsun; İzmir'de 40 derece'de, Erzurum'da -15 derece'de, bazen yağmurda bile görev yapabilmektedirler. Bu hava şartları da çalgıların yapısı gereği çeşitli sonuçlar doğurmaktadır. Örneğin soğuk hava, ağaç üflemelilerin, özellikle obva ve fagotun çatlayabilmesine, flüt ve klarnetlerin güderilerinin zarar görmesine, hava sıcaklığının çalgıları tizleştirme veya pesleştirme gibi sonuçlarıyla beraber, çalınan eserin bazı pasajlarının duyurulamamasına neden olmaktadır (ör.soğuk hava: trıl olan ya da seri bir pasajın ellerin soğukluğundan dolayı yapılamaması gibi). Açık havaya uygun olmayan bu çalgıların tınıyı etkilemesinin yanı sıra, bakır üflemeli çalgıların soğuk havada, "olması gereken" tınısına belli bir sıcaklıkta ulaşılabilir olması ve icracının nefesiyle yeterli sıcaklığa ulaşamaması da bandonun tınısını etkileyebilmektedir.



Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sokak Tiyatrosunun ardından 9'uncu Kolordu Bando Komutanlığı Konseri (<http://istanbulgazetesi.com.tr/tr-TR/haberler/10660/eksi-5de-sokak-tiyatrosu>)



(Olumsuz hava koşullarına rağmen görev yapmaktadırlar.)

DAĞAR SEÇİMİNİN TINI'YA ETKİSİ

Bando çalgılarında bulunan ağaç üflemelilerin sayesinde ne kadar yumuşatılmaya çalışılsa da, bakır üflemelilerden oluşan sert tını, hergün sistematik yapılan etüd çalışmaları (uzun sesler, bağlı - dilli etüdler, gam çalışmaları, toplu ve bireysel etüdler) sonucunda bile, senfonik çalgılar kadar nüans ve kıvraklık sağlayamamaktadır. Böylece, aslında senfoni orkestraları, sanat ve halk müziği orkestraları için yazılmış eserlerin, bandoya uyarlanmasıyla yapılan icraların sert tınlamasını önleyememektedir. Çünkü yapılan uyarlamalar ne kadar notasyon olarak bandoyla örtüşse de, çalgıların yapısı gereği "tını" farklılıkları oluşacak, bu da duyumu etkileyecektir.

a.Dağar Seçimi - Senfonik Eserler:

Askeri bandolar için bestelenmiş çok sayıda ve kaliteli eser bulunmamasından dolayı, aslında "Senfoni orkestraları" için yazılmış eserler bandoya uyarlanmaktadır. Uyarlama sırasında, bandodaki birçok çalgı, senfonik orkestradaki çalgı yerine kullanılmak durumundadır, bu uyarlamalarda dikkat edilen ve karşılık gelen çalgılar aşağıdaki gibidir:

Keman -----> Klarnet

Viyola -----> Alto Saksafon - Alto

Çello -----> Tenor Saksafon - Bariton - Euphonium (Küçük Bas)

Kontrbas -----> Bariton Saksafon - Büyük Bas - Tuba

Bu çalgılar dışında bulunan senfoni orkestrası çalgıları, bandoda bulunan diğer çalgılarla birebir örtüşmekte ve partisyonda herhangi bir değişiklik olmamaktadır; Pikolo, flüt, klarnet (solo), obva, fagot, korno, trompet, kornet, trombon, tuba (değişiklik bulunmuyor) senfoni orkestrasındaki birebir partiyonlarını icra etmektedirler.

Uyarlanan çalgılardan, sadece keman ve klarneti karşılaştıracak olursak birbiri yerine ne kadar geçebileceği görülür hale gelecektir;

Senfonik eserlerin bandoya uyarlanmasında, kemanın yerine kullanılan "klarnet", yapı olarak görülür ve duyulur farklarının yanı sıra, birbiri yerine geçemeyecek oluşunun en büyük nedenlerinden olan çalgıların kendine özgü çalma teknikleri verilebilir;

a.1.Çalım Teknikleri

Kemana özgü çalma biçimlerinden olan;

Tremolo (yayın hareketiyle yapılan teknikler, ör.Vivaldi-Mevsimler,Kış),

Pizzicato (parmağın ucuyla telin çekilerek çalınması),

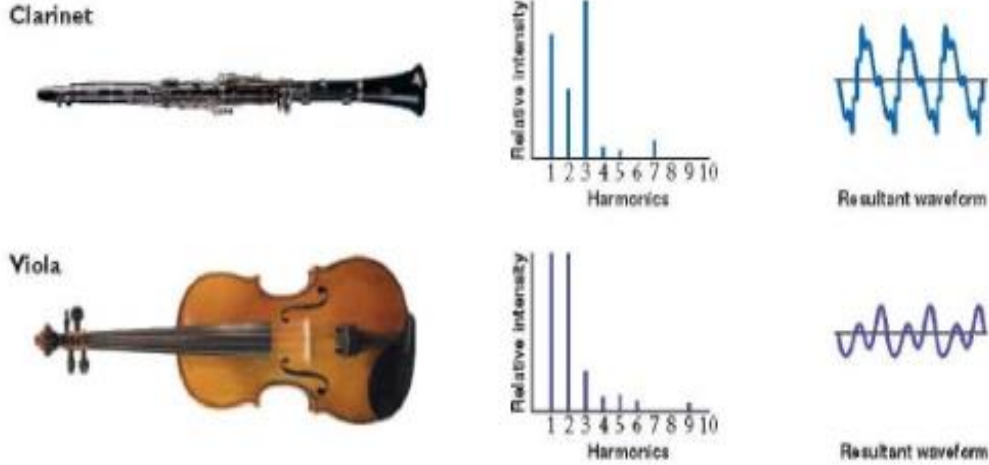
Spicatto (yayın her notada tellerin üzende zıplatma),

Martele (yayın ucuyla kısa, aksanlı ve kesik çalma)

Ayrıca yay hızı ve tellere yapılan baskıyla farklı seslere olanak sağlaması, köprüye yakın çalındığında harmoniklerin daha güçlü duyurulması gibi yoğun ses üretme ve en önemlisi solo eserlerde aynı anda iki sesi duyurabiliyor olması başlıcalarıdır.

Senfonik eserlerin, bandoya uyarlama yapıldıktan sonra klarnetin en azından bu saydığım teknikleri yerine getiremeyecek oluşu, klarnetin, kemana ait akıcı, hızlı ve gösterişli pasajları ne kadar taklit edebilse de eksik olacaktır.

Bu eksiklik ya da tını farklılığı, aşağıda harmonik yapıları ve farklı dalga boylarının gösterildiği şemadan da anlayabiliriz;



(<http://www.slideshare.net/josoborned/physics-pp-presentation-ch-12>)

Resimlerin hemen sağında gördüğümüz tabloda, aynı sesin, iki çalgıda oluşturduğu harmonik yapılarını inceleyecek olursak; klarnetin ve kemanın, temel ses(fundamental) üzerine kurulan, tını karakterlerini oluşturan doğuşkan/üst selen dizilişlerinin farklı olduğunu görürüz. Bu dizilişten de anlaşılacağı gibi çalgıların yapıları, dalga biçimlerini de etkilemiştir.

Ludwig Van Beethoven' ın, dünyaca ünlü senfonisi olan "5.Senfoni" nin, orkestra için yazılmış ve bandoya uyarlanmış partitürünü inceleyecek olursak az önce bahsettiğimiz, uyarlamanın nasıl yapıldığını görürüz:

Orjinal partitür ve bando uyarlaması:

FÜNFTHE SYMPHONIE
von **L. VAN BEETHOVEN.**
Série 1. № 5.
Dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasumoffsky gewidmet.
Op. 67.

Allegro con brio, 4/4 time.

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncelli.
Basso.

Original: Violoncelli: Becking & Kretz in Leipzig. R.S. Horn and Drums von Becking & Kretz in Leipzig.

SYMPHONY No.5
C Minor Op.67
Part I

Full Score

Ludwig van BEETHOVEN
Arr. By Hüga BAYRAK

1. Flauti con Brio

Flauti
Oboi I & II
Oboi I & II
Basso I & II
Clarinetti I & II
Soli Clarinetto B
Clarinetti in B I & II
Clarinetti in B I & II
Basso Clarinetto
Alto Saxofoni I & II
Trombe Saxofoni I & II
Basso Saxofoni
Fagotti I & II

Görüldüğü gibi senfoni orkestrasından bandoya uyarlamada;

Klarnet	---->	Solo klarnet'e
I. Keman	---->	I. ve II. Klarnet'e
II. Keman	---->	III. Klarnet'e
Viyola	---->	I. ve II. Alto Saksafon'a
Çello	---->	Tenor Saksafon'a
Uyarlanmıştır.		

Dağar seçimi- Türk Sanat Müziği eserleri:

Türk müziğinin teknik özellikleri ile batı müziğinin teknik özellikleri birbirinden farklıdır. Batı müziğindeki eşit perde aralıklarına karşılık Türk müziğinde eşit olmayan perde aralıkları vardır. Türk müziği eserlerinin batı müziği çalgıları ve bandoya uyarlanan eserlerin icrası Türk müziğindeki tınıyı vermeyecektir. Bunu da "Şehnaz Longa" adlı Türk müziği eserinin bando uyarlaması partitürünü incelediğimizde anlaşılabacaktır;

Bando uyarlaması (Flüt-C) - Türk Müziği Yazımı

Bandoya Si Bemol Minör olarak uyarlanan şehnaz makamındaki "dik kürdi" ve "dik acem" duyurulamayacağından Türk müziği orkestraları gibi tınlamayacaktır.



Si Bemol Minör (eşit perde aralığı)



Şehnaz Makamı (Dik kürdi ve dik acem'in bulunduğu eşit olmayan perde aralığı)

KAYNAKÇA

- Baba, O. (2009). *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik*. Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Bando Okullar Komutanlığı Amaç ve Görevler. Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2015, http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/amac_ve_gorevler.html.
- Gazimihal, M.R. (1955). *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Önen, U. (2007). *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri* (ikinci basım). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Yiğitler, D. (1986). *İzmir'de Askeri Bandolar. Kuruluş, Dağarları, Sorunları*. Yayınlanmamış lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.

“İNSAN SESİNİN TINISINDAN KEMAN TINISINA”

Doç.Hüseyin Bülent AKDENİZ

Anadolu Üniversitesi

hbakdeniz@anadolu.edu.tr

ÖZET

Nefes verme ile ses kıvrımlarına ulaşan hava, basınç farklılığı ile üst hava yoluna geçerek bir ham ses oluşturmaktadır. Oluşan bu ham ses üst hava yolu boyunca ilerleyerek konuşmaya yardımcı yapıların dinamik etkisiyle bir rezonansa girmektedir. Rezonansa giren bu ham ses kişinin prozodisi de eklenerek kişiye özel ses ve tını haline gelmektedir. Her insanda, aynı notayı verseler bile ortaya çıkan tını farklıdır. Bunun sebebi insanların yapısal ve prozodik farklılığı neticesinde güçlü ve zayıf harmoniklere sahip olmalarıdır. Bu da bize iki ayrı kişiyi görmeden ayırt etmemizi sağlayacak tını algısı vermektedir.

Aynı şekilde, her kemana özgü olan tınıyı da insana özgü olan bu tını yoluyla açıklayabiliriz. Her kemanda aynı frekansta çıkarılan sesler farklı tınlayabilmektedir. Bu farklılığı kemanın markası, yapımcısı, ağacı, cilası ya da kemanın kaç yıllık olduğu gibi değişkenler oluşturur. İnsan sesinde oluşan güçlü ve zayıf harmonikler aynı şekilde keman için de geçerlidir. İnsanda ses üretebilmeyi sağlayan yapıların farklılığı kemanın sahip olduğu farklı malzemeye benzetilebilir. Çünkü insanda olduğu gibi kemanda da, yapımında kullanılan farklı ağaçlar, cila, işçilik ya da kullanılan malzemeler farklı şekilde rezonansa girerek, kendine özgü güçlü ve zayıf harmonikler oluşturacaklardır. Bu da aynı frekanstaki bir sesin farklı tınlamasına sebep olacaktır. İnsan sesinin tınısındaki farklılığa sebep olan prozodiyi ise keman sanatçısının sahip olduğu tekniğe benzetebiliriz. Bir sanatçı sahip olduğu teknikle, aynı kemandaki aynı notalar üzerinde başka bir sanatçının elde ettiğinden farklı tınlar elde edebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Keman, insan sesi, tını, keman tınısı.

“FROM THE TIMBRE OF HUMAN VOICE TO THE TIMBRE OF VIOLIN”

Huseyin Bulent AKDENİZ, Associate Professor

Anadolu University

hbakdeniz@anadolu.edu.tr

ABSTRACT

The air reaching vocal folds through exhalation passes into upper airway due to pressure difference creating the raw voice. The raw voice travels through the upper airway entering a resonance thanks to the dynamic impact of structures facilitating speech. The raw voice entering resonance turns into a voice and timbre special to the individual being added the prosody of that individual. Each individual would produce different timbre even if they sing the same note. The reason behind this is that each individual has strong and weak harmonics due to structural and prosodic difference. This gives us the timbre perception allowing us to distinguish between two individuals without seeing them.

Similarly, it is possible to explain the timbre specific to each violin by comparing it to the timbre specific to each individual. Sounds emanating from the same frequency in each violin

might resonate differently. This difference is shaped by different variables such as the brand, producer, wood, varnish or age of the violin. The strong and weak harmonics existing in human voice is also true for the violin. Different structures producing voice in human beings can be compared to different materials a violin has in its composition. Because different types of wood, varnish, workmanship or materials used in a violin would produce strong and weak harmonics entering in different resonance similar to the case with human beings. This leads to different resonance of a sound with the same frequency. We can compare the prosody, which creates different timbres in human voice, to the technique adopted by the violinist. A technique adopted by a violinist can produce timbres different from the timbres produced by another violinist on the same notes.

Keywords: Violin, human voice, timbre, violin timbre.

İNSAN SESİNİN OLUŞUMU VE TINISI

Ses, atmosferde canlıların işitme organları tarafından algılanabilen periyodik basınç değişimleridir. Fiziksel boyutta ses, hava, katı, sıvı veya gaz ortamlarda oluşan basit bir mekanik düzensizliktir. Bir maddedeki moleküllerin titreşmesi sonucunda oluşur. Ses bir enerji türüdür. Ses titreşimle oluşur, titreşimi enerjiye dönüştürür. Sesin kuvvetine ‘gürlük’ denir.

Sesin bir frekansı, boyu, periyodu ve hızı bulunmaktadır. Sesin saniyedeki titreşim sayısına "frekans" denir.

Aynı sesin çeşitli müzik aletlerinden çıktığı zaman gösterdiği farklılığa ‘sesin tınısı’ denir. Tını, sesin farklılığını ifade eder ve ses kaynağının cinsini belirlemeye yarayan ses özelliğidir.

Aynı notayı çalan farklı müzik aletlerinin ürettiği ses dalgalarının frekansları aynıdır. Fakat ses kaynakları farklı olduğu için, yani müzik aletlerinde ses üretebilmek için farklı malzemeler kullanıldığından ötürü sesler farklı olarak algılanır.

Doğanın bize müzikte kullanıma hazır bir biçimde sunduğu en pes ve anca duyulabilen uğultudan, duyulabilirliğin öbür sınırındaki tiz ısıklık sesine kadar, sonsuz sayıda sestten oluşan hammaddenin içinde aralıkları buluruz. Sekizli ve beşli gibi aralıkların kesin ve değişmez ölçülerini kullanarak, bu ilkel ses kütesine belli bir düzen getirebiliriz. Gerçekte bu düzeni Doğa kendisi getirmiş ve daha başkalarıyla birlikte bütün bir aralıklar dizisini bizim kullanımımıza sunmuştur.

Göz, bir prizmada kırınımına uğrayan ışıpta titreşim sıklıklarının doğal bir dizisini algılar. Güneşin ışığı her zaman gökkuşağından tanıdığımız ve hep aynı kalan renkler dizisini üretir. İşte tıpkı ışığın, tayfın bölümlerinden oluşması gibi, bir ses de birçok tikel sesin bir araya gelmesiyle oluşur. Ses dünyasının tayfı da armonik dizi ya da doğuşkan dizidir. Bir insanın ya da bir çalgının çıkardığı ses beraberinde, az veya çok sayıda, anca duyulabilen doğuşkanlar taşır (Hindemith, 2007).

Ses yalnızca biyolojik bir fonksiyon değil, canlılar arasında iletişimi sağlayan birincil bir faktördür. Ses oluşumu ve konuşma üç evreden oluşmaktadır. Bunlar respirasyon, fonasyon ve artikülasyondur. Nefes verme ile akciğerlerden çıkarılan havanın larenksten geçerken ses kıvrımlarında meydana getirdiği titreşimlerle oluşan glottik ses, üst ses yolunun ve konuşmaya yardımcı yapıların dinamik hareketleri ile konuşma sesini oluşturmaktadır. Ses kıvrımlarındaki titreşimlerle olan sese ‘glottik ses’ denilmektedir. Oluşan bu glottik sesin üst ses yolunda ilerlerken rezonansa girmesiyle bazı frekanslarında ses güçlenirken, bazı frekanslarında ise söner. Üst hava yolu boyunca oluşan bu rezonansın yanı sıra, ağırlıklı olarak konuşmaya yardımcı yapıların etkisiyle ortaya çıkan hava basıncındaki ani yükselmeler ve türbülanslarla birlikte glottik ses bir tını kazanır. Oluşan bu tını her insanda farklılık gösterir. Her insanın yapısal farklılıkları olmasından dolayı, bu farklı yapıları sonrasında oluşan rezonansları ve

prozodileriyle kendilerine özgü ses tınlarını, renklerini oluştururlar. Yani her bir insanda, rezonatör organların etkisiyle glottiste üretilen ham sesin bazı harmoniklerinin (doğuşkanlarının) şiddeti artarken, bazılarının ise azalmasıyla akustik özellikleri farklılaşarak, farklı bir tınıya sahip olmalarını sağlar. Bu farklı tınlar üst hava yolunun boyuna, konuşmaya yardımcı organların yapısına, şekline, bu yapılarda herhangi bir patoloji olup olmamasına ve bu yapıları kullanma süresine göre farklılıklar göstermektedir.

Sesin oluşum mekanizmaları iki farklı teori üzerinde anlatılmıştır.

1- Miyoelastik- Aerodinamik Teori: 1843 yılında Johannes Müller tarafından ortaya atılan bir teoridir. Tanndorf ve Smith tarafından küçük değişiklikler eklenerek geliştirilmiştir. 1958 yılında Van den Berg tarafından son şekli verilmiştir. Subglottik hava ses kıvrımlarının altında bir basınç oluşturur ve bu basınç sayesinde ses kıvrımları elastikiyet kazanır. Subglottik bölgedeki basınç arttıkça ses kıvrımları açılır ve hava yukarı geçer. Subglottik basınç düşmeye başladıkça Bernoulli etkisinin de yardımıyla ses kıvrımları tekrar orta hatta buluşurlar ve böylece hava basıncı eşitlenmiş olur. Larenks bu hareketi kadınlarda saniyede 210-240, erkeklerde 120-150 ve çocuklarda ise 250-300 defa yapmaktadır. Buna kişinin ‘temel frekansı’ da denilmektedir.

2- Nörokronaksik Teori: Bu teori aerodinamik veya miyoelastik teorisinin karşıtıdır. 1953 yılında Raoul Husson tarafından açıklanmıştır. Bu teoriye göre ses kıvrımları vibrasyonu için aktif bir şekilde gelişen bir nöromüsküler olay gerekmektedir. Savunulan tez tiroaritenoid kasın ritmik kasılmaları sonucu ses kıvrımları aktif bir şekilde açılıp kapanmaktadır ve rekürrenlarengeal sinir tarafından kontrol edilmektedir. Subglottik hava basıncı olmasa da ses kıvrımları hareket etmektedir. Bu teori günümüzde geçerliliğini yitirmiştir. Sebebi de tiroaritenoid kasın ses kıvrımlarını açıcı bir özelliğe sahip olmamasıdır.

Sesin akustik analizinde periyodik ya da aperiodyodik olduğu görülür. Gürültü aperiodyodik bir sesken ton periyodik bir sestir. Pürton diapozan tarafından çıkarılan tek bir sinusoidal dalgadan meydana gelir ve diğer tüm tonlar bir çok sinusoidal dalgadan oluşur ve kompleks tonları oluşturur. Kompleks tonun frekans bileşenleri vardır, en küçük frekans temel frekans yani Fo’dur. Temel frekans ve katları formantları yani harmonikleri oluşturur. Temel frekans 1. harmoniktir. Örneğin erkek sesinde temel frekans 120 Hz ise harmonikler 240, 360, 480, 600 şeklinde gitmektedir. Gürültü de harmonikler yoktur.

Sesin özelliklerine bakıldığında 4 özellik karşımıza çıkmaktadır. Bunlar:

1. Perde : Sesin pesliği ve tizliğini bildiren algısal bir terimdir. Akustik ses bilimindeki karşılığı ‘frekans’tır. Ses kıvrımlarının saniyedeki titreşim sayısı sesin frekansını vermektedir ve birimi Hz’dir. Ses frekansı ses kıvrımlarının uzunluğu, kitlesi ve gerginliğine bağlı olarak değişir. Ses kıvrımlarının kitlesi arttıkça vibrasyon azalacak ve düşük frekanslı bir ses olacaktır. Ses kıvrımları uzadıkça frekans artacaktır ve ses tizleşecektir. Bunun aksine ses kıvrımları kısaltıkça vibrasyon azalacak ve frekans da azalarak ses pesleşecektir.

Sesin bu özelliğine bakılarak;

Kadın sesleri 3 ‘e ayrılır:

-Soprano: En yüksek perdede, tiz kadın sesleri.

-Mezzo Soprano: Orta perdelerdeki sesler.

-Alto: En düşük perdelerdeki kalın sesler.

Erkek sesleri de 3’e ayrılır:

-Tenor: En yüksek perdelerdeki tiz sesler.

-Bariton: Orta perdelerdeki sesler.

-Bas: En kalın perdelerdeki pes sesler.

2. Şiddet: Birimi dB (decibel)'dir ve sesin şiddetini tanımlar. Ses kıvrımlarının kalınlık ve gerginliği artırılarak oluşturulan yüksek rezistans, akciğerlerdeki hava akımı ile karşı karşıya geldiğinde, bu yüksek rezistansı yenmek için daha fazla subglottik basınç oluşturulur ve hava ses kıvrımlarının üstüne geçerek yoluna devam eder. Bu işlem sesin şiddetini belirler. Yüksek subglottik basınç ve yüksek rezistans sonrası yüksek şiddette bir ses üretilmiş olacaktır.

3. Rezonans: Ses kıvrımları düzeyinde oluşan ham sesin farenks, ağız ve burun gibi boşluklarda ilerleyerek ve sonrasında artikulatörler sayesinde bir hareket kazanarak 'formantlar' oluşur ve bu durum herkes için farklıdır. Rezonans sese kişilik kazandırmaktadır, yani sesin kime ait olduğunu belirlememizi sağlayan özelliştir.

4. Kalite: Sesin kalitesini etkileyen başlıca unsur ses kıvrımlarının titreşiminin perioditesidir. Vokal foldların eşit aralıklarla, düzgün bir şekilde titreşmesi gerekmektedir. Ayrıca resonatör sistemde olan küçük bir değişiklikte sesin kalitesine hemen etki edebilecektir.

KEMANIN YAPISI VE TINISI

Çalgılar müzik sesi denilen, bir çok basit sestten meydana gelen ses kümelerini oluştururlar. Müzik sesleri, yinelenen bir belirli periyodu ve frekansı olan seslerdir. Bileşen seslerin frekansları, genlikleri ve bağıl fazları değiştikçe müzik sesinin niteliği de değişir. Bir ses karakteristiği olan tını (diğerleri perde ve gürlüktür), büyük ölçüde sesin bu iç yapısına bağlıdır. Dalga çözümleyicilerle çözümlenen bir müzik sesinin içindeki basit seslerin frekansları ve bağıl şiddetleri grafiklerle gösterilir. Bu grafiklere 'ses spektrumu' denir. Çeşitli çalgılardan elde edilen müzik seslerinin spektrumları birbirinden farklıdır. Beynimiz sesin hangi çalgıdan geldiğine karar verirken, büyük ölçüde ses spektrumlarından yararlanır.

Kemanın en sevilen ve en yaygın çalgılardan biri olmasının sebebi; ses renginin etkileyici güzelliği, duygusal anlatım zenginliği, tınısındaki sıcaklık ve yorum olanaklarının çeşitliliğidir. Değişen ruh durumlarını ya da doğa güzelliklerini ayrıntılı bir biçimde canlandırabilen kemanın usta bir anlatıcı olması onu ideal bir solo çalgı ve bestecilerin duygularını kolaylıkla anlatabileceği bir araç yapar. Hiçbir çalgıda olmayan virtüozite yeteneği, müzikte çok önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Bu çalgı, bağlı, bağısız, diatonik, kromatik ve pizzicato olarak tüm seslendirişlerde büyük bir incelik ve anlatım gücü taşır. Ayrıca yaylı çalgılar arasında ses aralığı en geniş olan çalgı da kemandır. Ses aralığı 4,5 oktavdır.

Tüm modern çalgılar arasında yapısı en sade olanlardan biridir. Genel görünümüyle içi boş bir rezonans kutusu üzerinde gerilmiş dört telden ve uzunca bir saptan oluşur. Biçimi rastlantısal değildir, bütün oranları akustik değerlere göre hesaplanmıştır. Keman, sekiz kısımdan oluşan bir çalgıdır. Bunlar: gövde, üst kısım, alt kısım, yanlık, telleri tutan köprü, tuşe, salyangoz adı verilen kuyruk bölümü ve akort kulaklarıdır. Yapımında yaklaşık 70 parça kullanılır.

Kemanın metalden veya hayvan bağırsağından yapılmış dört adet teli vardır. Telleri pesten tize doğru sırasıyla 'Sol, Re, La, Mi' olarak akort edilir ve 'tam beşli' aralıklarla tınlar. Her telin kendine özgü bir ses rengi vardır. En ince sesleri veren 'Mi' teli, parlak bir ses rengine sahipken, La ve Re tellerinin sesi yumuşak ve tatlıdır. Duygusal anlatımlar bu iki tel üzerinde derin etki yaratır. Sol telinin tınısı ise insan sesindeki 'alto'ya benzer. Bu tel üzerinde koyu ve dolgun tınlar elde edilir. Farklı frekansta ses verebilmeleri için bu tellerin birim kütleleri ve teli geren kuvvetler farklı olmalıdır. Belli bir tel üzerinde farklı sesler elde edebilmek içinse, tel parmakla sapın üzerine bastırılarak arada bir düğüm noktası oluşturulur. Böylece telin boyu kısalarak verdiği ses tizleşir.

Tellerin bir ucu gövdenin üst kısmında bulunan kulaklara, bu kulaklar ise burğu deliklerine yerleştirilerek tellerin gerilip gevşemesini sağlar. Bu tellerin diğer ucu ise, titreşimi

üst kapağa ileten köprünün üzerinden geçerek kuyruk bölümüne bağlanır.

Gövdenin içi boştur ve ince ahşaptan yapılmaktadır. Keman aslında bir rezonans kutusudur.

Kemanın göğsü üzerinde ‘f’ şeklinde iki delik bulunmaktadır. Gövdenin içinde uzunlamasına yerleştirilmiş bir bas çubuğu, bas kirişi de denilen bir çıta ve eşğin altında ‘can direği’ denilen bir takoz bulunur. Bas çubuğu sesin tınlmasına, can direği de ses titreşimlerinin alt kapağa iletilmesine yardımcı olur. Gevaert kemanın kirişlerini (tellerini) şöyle yorumlar:

"Kemanın kirişlerinden her biri birbirinden ayrı ses çıkarırlar. En ince sesi çıkaran birinci kirişin (chanterelle) titreşim, sıcak bir deyişi vardır. Ezginin istediği anlatımı en iyi biçimde seslendirir. İnsan sesinin yetişemeyeceği bu kirişin, en ince sesleri parlak duygular verir.

İkinci kiriş, birinci kadar ince değildir, ideal ve tatlı bir ezgiyi anlatımda başarılıdır.

Üçüncü kiriş, mukayesesi kabil olmayan bir tatlılıkla belirir.

Dördüncü kiriş, kuvvetli ve kudretli bir duyuluşa malik olan, bir kontralto sesidir" (Çalışır, 2000).

Yanıklar tarafından gövdeye yapılan girinti yayın rahat hareket etmesini sağlar ve alt ve üst kapaklara kavis verir. Buradaki amaç, tellerin dayandığı keman köprüsüne yapılan 10-12 kilogramlık basınç karşısında direnci arttırmaktır.

Köprü ve kemanın gövdesi titreşim enerjisinin bir kısmını ses olarak havaya aktarmak için hizmet etmektedir. Köprü, ‘f’ deliklerinin arasındaki karnın üzerinde durur ve kemanın gövdesine titreşimi aktararak parlak bir tını elde edilmesini ve titreşen havanın tekrar dışarıya çıkmasını sağlar. Yani eşikten çıkan enerji kemanın gövdesinde akustik enerjiye dönüşür.

Dış etkilerden korunabilmesi için üzeri, tamamen organik malzemelerden yapılan koruyucu bir vernikle cilalanır. Cila aynı zamanda kemanın ses tınısını etkileyen önemli bir öğedir.

Keman yayı da belirli kurallara göre yapılmıştır. Yayın kiriş kısmı, 120 – 150 at kılının birleştirilmesiyle elde edilir. Kirişin tellere iyice yapışması için reçinelenmesi gerekir.

Kemanın yapımındaki en küçük kusur kemanın ses tonunu etkiler.

Keman yapım ustalarına ‘Luthier’ denir. Keman yapımında İtalyanlar, Almanlar ve Fransızlar ön sırayı almışlardır. Cremona’lı (İtalya) Antonio Stradivari (1644-1737) dünyanın gelmiş geçmiş en büyük keman yapımcısıdır.

Ülkemizde de keman yapım teknikleri çok gelişmiş, çeşitli yarışmalarda birincilikleri olan luthierlerimiz vardır. Cafer Açın, Mesut Gözalan, Yunus Tarhan, Mehmet Alkan, Nevzat Önder, Ayhan Damcıoğlu, Ahmet İyidoğan, Emin Tilef, Bedi Akol bunlardan bazılarıdır.

SONUÇ

Keman sesi, diğer çalgılara göre bir çok bakımdan insan sesine daha yakındır. Her insanda, aynı notayı verseler bile ortaya çıkan tını farklıdır. Bunun sebebi insanların yapısal ve prozodik farklılığı neticesinde güçlü ve zayıf harmoniklere sahip olmalarıdır. Bu da bize iki ayrı kişiyi görmeden ayırt etmemizi sağlayacak tını algısı vermektedir. Aynı şekilde, her kemana özgü olan tınıyı da insana özgü olan bu tını yoluyla açıklayabiliriz. Her kemanda aynı frekansta çıkarılan sesler farklı tınlayabilmektedir. Bu farklılığı kemanın markası, yapımcısı, ağacı, cilası ya da kemanın kaç yıllık olduğu gibi değişkenler oluşturur. İnsan sesinde oluşan güçlü ve zayıf harmonikler aynı şekilde keman için de geçerlidir. İnsanda ses üretebilmeyi sağlayan yapıların farklılığı kemanın sahip olduğu farklı malzemeye benzetilebilir. Çünkü insanda olduğu gibi kemanda da, yapımında kullanılan farklı ağaçlar, cila, işçilik ya da kullanılan malzemeler farklı şekilde rezonansa girerek, kendine özgü güçlü ve zayıf harmonikler oluşturacaklardır. Bu da aynı frekanstaki bir sesin farklı tınlmasına sebep olacaktır. İnsan sesinin tınısındaki farklılığa sebep olan prozodiyi ise keman sanatçısının sahip olduğu tekniğe benzetebiliriz. Bir sanatçı sahip olduğu teknikle, aynı kemandaki aynı notalar

üzerinde başka bir sanatçının elde ettiğinden farklı tınılar elde edebilmektedir.

KAYNAKÇA

BEK, E. (2009). *Müzik enstrümanlarına fiziksel bir bakış*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi.

ÇALIŞIR, F. (2000). *Çalgı Bilgisi*. Ankara: Evrensel Müzik Yayıncılık.

DEVGE, C., OĞUZ, A. (1996). *Konuşmanın fizyolojisi ve fizyopatolojisi*. Ankara: Ekin Yayınları.

HAWKSHAW, M.J., SATALOFF, R.T., HEMAN-ACKAH, Y.D. (2000). *The Voice (A medical guide for achieving and maintaining a healthy voice)*. USA: Science & Medicine, Inc.

HINDEMITH, Paul (2007). *Ses İşçiliği*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

JIANG, J., HANSON, E. (2000). *Vocal Fold Physiology*. USA: Otolaryngol. Science & Medicine, Inc.

OĞUZ, A., DEMİRELLER, A. (1996). *Ses ve ses hastalıkları*. Ankara: Ekin Yayınları.
<http://www.diyadinnet.com/YararliBilgiler-495&Bilgi=keman-nedir>

http://www.kokeymusic.com/bizden-haberler_7/keman

<http://www.nasilyap.net/keman-nasil-yapilir>

http://www.turkcebilgi.com/yayl%C4%B1_%C3%A7alg%C4%B1lar

“BİR SAYGUN İMZASI: [5,3,3]⁵⁷”

İsmet KARADENİZ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
ismetkaradeniz@outlook.com

Prof. Dr. Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı
tberki@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Bu çalışmada, Ahmed Adnan Saygun’un yapıtlarında sıklıkla karşımıza çıkan [5,3,3] akoru ele alınmaktadır.

Eldeki verilere göre, Saygun’un en erken, 1931-1932 tarihli *Suite* başlıklı eserinde kullandığını saptadığımız söz konusu akor, bestecinin, 1991 yılında ilk iki muvmanını tamamladığı son eseri olan 4. *Yaylı Çalgılar Kuarteti* de dahil olmak üzere, toplam 41 eserinde pek çok kez yinelenir. O denli ki, bu akoru, Saygun’un *imzası* olarak nitelendirmek abartılı bir yaklaşım olmayacaktır.

Oysa, [5,3,3] - ilginçtir ki - literatüre *Bartók akoru* olarak geçmiştir: Ernő Lendvai, bu yapıyı, Bartók’un kromatik sistemini açıklamak üzere sınıflandırdığı beş ayrı akor türünden biri olarak, *delta* adı altında tanımlar.

Bu çerçevede, çalışmada şu soruya yanıt aranmaktadır: Saygun’un, [5,3,3] yapısını bu denli ısrarla kullanmasının temelini, bir Bartók etkisi mi, yoksa özgün bir yaklaşım mı oluşturmaktadır?

“A SIGNATURE OF SAYGUN: [5,3,3]”

ABSTRACT

In this study, the [5,3,3] chord which is seen in Ahmed Adnan Saygun’s works frequently has been examined.

Starting from the *Suite* (1931-1932), [5,3,3] has repeated many times in his 41 works, including *String Quartet, No. 4* which was completed, only first two movements, in 1991. In our opinion, describing this chord as *the signature* of Saygun will not be an exaggerated approach.

Curiously enough, [5,3,3] has taken part in literature as a *Bartók chord*: Ernő Lendvai describes this structure under the name of *delta* as one of five different types of chords that he had categorized in order to explain the chromatic system of composer.

Within this context, this study will search for the answer to that question: Is the base of using [5,3,3] structure in Saygun’s works insistently a Bartók effect or an original approach?

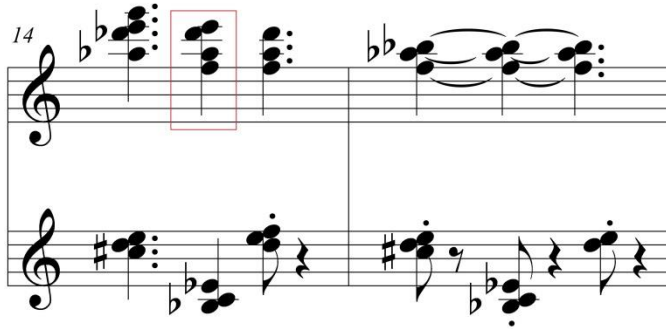
⁵⁷ Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı’nda tamamlanmakta olan aynı başlıklı Yüksek Lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

SAYGUN YAPITLARINDA [5,3,3]

Nota 1. *Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd*, Op. 45 (1967), Nr. 7, ö35-40 ⁵⁸

Yukarıdaki kesitte sol elde görülen dört sesli akorda, aşağıdan yukarıya doğru, her bir ardışık ses arasındaki uzaklık *step* cinsinden hesaplandığında, [5,3,3] biçiminde formüle edilebilecek bir yapının elde edileceği açıktır.

Aynı yapıya sağ elde de rastlanıyor oluşu dikkat çekicidir: 37. ölçüde yer alan do, fa, la bemol ve si sesleri, yine [5,3,3]'e işaret eder.

Nota 2. *Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd*, Op. 45 (1967), Nr. 7, ö14-15

Yukarıdaki kesitin ilk ölçüsünde, sağ elde görülen ikinci akorda bu kez [3,5,3]'ün varlığı kolaylıkla görülecektir. Burada dikkat çeken husus, [3,5,3] yapısının, [5,3,3]'ün bir *çevrimi* olduğudur.



Şüphesiz, burada çevrim akorundan kasıt, seslerin değil, *aralıkların* çevrilmesi durumudur ⁵⁹.

⁵⁸ ö: Ölçü numarası

⁵⁹ Metinde bundan böyle, [3,5,3] ve [3,3,5] yapıları “[5,3,3] türevleri” olarak anılacaktır.

Nota 3. Orkestra için Çeşitlemeler, Op. 72 (1986), ö84

Yukarıdaki kesitin en ilgi çekici özelliği, [5,3,3] ve türevlerinin iç içe kullanılmış oluşudur. Bunlar, sırasıyla;

- Viyola ve 2. keman partilerinde yer alan [5,3,3] (fa, si bemol, re bemol, mi),
- 2. ve 1. keman partilerinde yer alan [3,5,3] (re bemol, mi, la, do),
- Arp partisinde yer alan [5,3,3] (fa, si bemol, re bemol, mi), [3,3,5] (si bemol, re bemol, mi, la) ve [3,5,3]'tür (re bemol, mi, la, do).

Saygun'un eldeki tüm eserleri incelendiğinde, [5,3,3] ve türevlerine sahne olan yapıtların sayısının 41'e ulaştığı görülecektir:

Tablo 1. [5,3,3] ve türevlerinin saptandığı Saygun eserleri

Eser	Yıl	Saptanan Akor
Suite, Op. 2, Nr. 5	1931-1932	[3,3,5]
Sezişler, Op. 4	1932-1933	[5,3,3] [3,3,5]
Kerem, Op. 28	1937-1952	[3,3,5]
Keman-Piyano Sonatı, Op. 20	1941	[5,3,3]

<i>Geçen Dakikalarım</i> , Op. 21, Nr. 1	1941	[3,3,5]
<i>Sivas Düz Halayı</i> , Op. 23, Nr. 4	1942-1944	[5,3,3]
<i>Yunus Emre</i> , Op. 26	1942	[3,3,5]
<i>Anadolu'dan</i> , Op. 25	1945	[5,3,3]
Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 1, Op. 27	1947	[5,3,3]
Piyano Konçertosu, Nr. 1, Op. 34	1951-1957	[3,3,5]
Senfoni, Nr. 1, Op. 29	1953	[3,5,3]
Üç Ballad, Op. 32	1956	[5,3,3] [3,3,5]
<i>Demet</i> , Op. 33	1956	[3,3,5]
Senfoni, Nr. 2, Op. 30	1957	[3,3,5]
Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 2, Op. 35	1958	[3,3,5] [3,5,3]
Senfoni, Nr. 3, Op. 39	1960	[5,3,3]
Keman için Partita, Op. 36	1961	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
<i>Aksak Tartılar Üzerine On Etüd</i> , Op. 38	1964	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 3, Op. 43	1966	[5,3,3]
Keman Konçertosu, Op. 44	1967	[5,3,3] [3,3,5]
<i>Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd</i> , Op. 45	1967	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
<i>On Türkü</i> , Op. 41	1968	[5,3,3] [3,5,3]
<i>Değiş</i> , Op. 49	1970	[5,3,3]
<i>Aksak Tartılar Üzerine Onbeş Parça</i> , Op. 47	1971	[5,3,3] [3,5,3]
<i>Köroğlu</i> , Op. 52	1972-1973	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
Senfoni, Nr. 4, Op. 53	1974	[3,3,5] [3,5,3]
<i>Ayin Raksı</i> , Op. 57	1975	[5,3,3]
<i>Aksak Tartılar Üzerine On Taslak</i> , Op. 58	1976	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
Viyola Konçertosu, Op. 59	1977	[5,3,3]
<i>İnsan Üzerine Değişler, I. Defter</i> , Op. 60	1977	[5,3,3] [3,3,5]
<i>İnsan Üzerine Değişler, II. Defter</i> , Op. 61	1977	[3,3,5] [3,5,3]
<i>Concerto da Camera</i> , Op. 62	1978	[5,3,3]
<i>Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan</i> , Op. 67	1981-1982	[5,3,3] [3,3,5]

<i>İnsan Üzerine Deyişler, III. Defter, Op. 63</i>	1983	[3,3,5]
Senfoni, Nr. 5, Op. 70	1984	[5,3,3]
Piyano Konçertosu, Nr. 2, Op. 71	1985	[3,5,3]
Orkestra için Çeşitlemeler, Op. 72	1986	[5,3,3] [3,3,5] [3,5,3]
Viyolonsel Konçertosu, Op. 74	1987	[5,3,3]
<i>Bir Ev Yaptım Kerpiçten</i>	1987	[3,3,5]
Piyano Sonatı, Op. 76	1990	[5,3,3] [3,3,5]
Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 4, Op. 77	1991	[5,3,3]

TARTIŞMA

İlginçtir ki, yukarıda sergilenen yapılardan biri - [3,5,3] -, uluslararası literatürde *Bartók akoru* olarak anılmaktadır.

Macar teorisyen Ernő Lendvai'ye göre, bestecinin, Fibonacci sayılarını kullanarak oluşturduğu beş akor tipi vardır (Lendvai, 1979, s. 42-44). Lendvai'nin α , β , γ , δ ve ε olarak adlandırdığı bu yapılardan üçüncüsü [3,5,3]'e karşılık gelmektedir:

α β [3,3,5] γ [3,5,3] δ [5,3,3] ε

Nota 4. Bartók. İki Piyano ve Vurmalılar için Sonat, Sz. 110 (1937), I, 433

Piano 1

Piano 2

Timpani

Xylophone

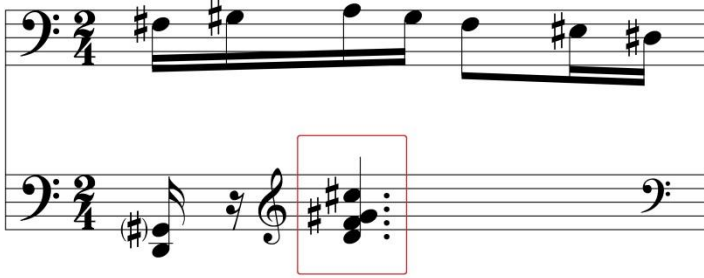
Şu halde, çalışmamızda “[5,3,3] türevi” olarak nitelendirilen [3,5,3], Lendvai sınıflandırmasına göre bir “γ akoru”dur.

Aynı yaklaşımı Yılmaz Aydın’ın *Türk Beşleri* başlıklı kitabında da görmek mümkündür. Aydın, bestecinin 1. Pişano Konçertosu’na (Opus 34) ilişkin açıklamalarında “Beta Akor” kullanımlarından söz eder (Aydın, 2003, s. 134).

Eldeki veriler ışığında, Saygun ve Bartók’un ilk kez bir araya geldiği tarih 2 Kasım 1936’dır⁶⁰. Bununla birlikte, Saygun’un [5,3,3] türevi [3,3,5]’i kullandığı ilk eser, 1931-1932 tarihlerinde tamamladığı, *Suite, Pişano için Beş Parça* (Opus 2) başlıklı yapıttır ve Bartók’la tanışmasından dört (ya da beş) yıl öncesine işaret etmektedir. Saygun’un, Paris’teki öğrencilik yıllarında (1928-1931), birçok konseri canlı olarak izleme ve önemli prömiyerlerde bulunma şansı yakaladığı bilinmektedir (Aracı, 2007, s. 70). Bu konserlerin programlarında, Bartók yapıtlarının da yer almış olması muhtemeldir, ancak, Saygun’un, söz konusu konserlerde dinlediği eserler üzerinde herhangi bir analitik çalışma gerçekleştirip gerçekleştirmediğine, dolayısıyla [5,3,3] yapısının Bartók’tan bir alıntı olup olmadığına ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır.

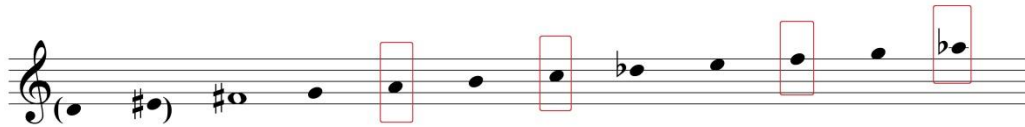
Nota 5. Saygun. Suite, Op. 2 (1931-1932), Nr. 5, ö69

69



1985-1991 yılları arasında Saygun’un son dönem öğrencilerinden biri olan, besteci ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi Özkan Manav; Saygun’un, kompozisyon derslerinin birinde, tahtaya Bestenigâr makamını oluşturan sesleri yazdığını ve ortaya çıkan diziyi “temel dizi” olarak kabul ettiğini söylediğini ifade etmektedir. Saygun, “Ben, geleneğimde zaten var olan bu dizide yer alan seslerden istediğim dördünü seçebilir ve onlardan bir akor oluşturabilirim.” diyerek, sırasıyla la, do, fa ve la bemol’ü işaretler (Ö. Manav ile kişisel iletişim, 17 Mart 2015).

Nota 6. Saygun’un, Bestenigâr dizisinden seçtiği sesler



Bu yolla [3,5,3]’ün - ya da *Bartók akorunun* - elde edileceği açıktır.

⁶⁰ Bartók, Ankara Halkevi’nin davetiyle, derleme çalışmalarını yürütmek ve birkaç konferans vermek üzere 2 Kasım 1936’da İstanbul’a gelir. Kendisini karşılayan isim Ahmed Adnan Saygun’dur. Besteci, 18 Kasım’dan başlayarak, Türkiye’den ayrıldığı 29 Kasım’a dek Adana, Tarsus, Mersin ve Osmaniye’de Saygun’la birlikte derlemeler yapar (Aracı, 2007, s. 104; Sipos, 2009, s. 18-21).

Saygun'un bu tercihinin temelinde, büyük olasılıkla, Bestenigâr'ın, oktavı oluşturan 12 kromatik sesin büyük bölümünü kapsayan perde zenginliği yatmaktadır ^{61,62}.

Manav'ın naklettiği bu olay; Saygun'un, [5,3,3] ve türevlerini "Bartók'tan alıntılanarak değil, bir geleneksel Türk Müziği makamından hareketle oluşturduğu" kanısını güçlendirmektedir.

Bununla birlikte, şüpheye yer vermeyen tek nokta; kaynağı ne olursa olsun, [5,3,3] ve türevlerinin, Saygun yapıtları için bir *imza* niteliği taşıdığıdır!

KAYNAKÇA

- Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü* (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Bartók, B. (1937). *Sonata for Two Pianos and Percussion, Sz. 110*. London: Boosey & Hawkes. (1942)
- Lendvai, E. (1979). *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London: Kahn & Averill.
- Saygun, A. A. (1931-1932). *Tema Con Variazioni, Op. 2, Nr. 5*. Ankara: Devlet Konservatuvarı. (1960)
- Saygun, A. A. (1967). *Twelve Preludes On Aksak Rhythms, Op. 45*. New York: Southern Music Publishing. (1969)
- Saygun, A. A. (1986). *Orkestra İçin Çeşitlemeler, Op. 72*. Ankara: Meteksan Anonim Şirketi. (1990)
- Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartók'un İzinde* (S. Deliorman, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (2000).

⁶¹ Eksik sesler si bemol ve mi bemol'dür.

⁶² Bestecinin yurtdışına açılmasını sağlayan yapıtlardan biri olarak kabul edilen ve ilk seslendirilişi Juilliard String Quartet tarafından gerçekleştirilen 2. Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin özellikle bitiş anında Bestenigâr dizisinin açık biçimde sergilenişi dikkat çekicidir.

**“SAYISAL SİNYAL İŞLEME DESTEKLİ BİLGİSAYAR TEKNOLOJİSİ YARDIMIYLA
BAŞLANGIÇ KEMAN EĞİTİMİNDEKİ ÖĞRENCİLERİN DOĞRU SES ÜRETİMİ
KONUSUNDAKİ PERFORMANSLARININ İNCELENMESİ”**

Kemal AVCI

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Elektrik ve Elektronik
Mühendisliği Bölümü
kavci1980@gmail.com

Ahmet Serkan ECE

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik
Eğitimi Anabilim Dalı
ece_a@ibu.edu.tr

Buket YILDIZ

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Elektrik ve Elektronik
Mühendisliği Bölümü
buket_1196@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışmada, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Eğitimi bölümü lisans öğrencilerinin keman çalgısı için doğru ses üretimi ve bu konuda objektif değerlendirilmesi problemi üzerinde katkı sunacak uygulamalı bir çalışma yapılmaktadır. Belirtilen lisans öğrencileri, sekiz yarıyıllık eğitimleri sırasında, “Bireysel Çalgı Eğitimi I-II-III-IV-V-VI-VII” ve “Bireysel Çalgı ve Öğretimi” başlığı adı altındaki dersler ile çeşitli yaylı çalgıların (keman, viyola, viyolonsel) eğitimlerini almaktadırlar. Bu derslerde, öğrencilerin eğitimlerini aldıkları çalgılara ait performanslarının değerlendirilmesinde öğrencilere ait bireysel farklılıklar ve bu farklılıkların ortak bir noktada puanlanması subjektif değerlendirmelerle yapılmaktadır.

Sayısal sinyal işleme, Elektronik mühendisliği disiplini içerisinde çok önemli bir dal olup; ses, görüntü, video, haberleşme ve biyomedikal gibi alanlarda kullanılan sinyallerin bilgisayar gibi sayısal ortamlarda analiz edilmesi ve ayrıca iyileştirilmeleri için uygun sistemlerin sentez edilmesi problemleriyle ilgilenmektedir.

Bu çalışmada, sayısal sinyal işleme yöntemleri kullanarak Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Eğitimi bölümü keman eğitiminde, öğrencilerin doğru ses üretimi performanslarının ölçülmesi ve objektif parametrelerle değerlendirilmesi problemine bir çözüm amaçlanmaktadır.

Bu çalışmanın kapsamı; referans keman notalarının *iTrack Dock Studio* sistemi kullanarak profesyonel anlamda stüdyo kalitesinde kayıt yapılarak bilgisayar ortamında kaydedilmesi, Mathworks firmasına ait *Matlab* programı kullanarak zaman-frekans analizlerinin yapılması, öğrenci keman notalarının bilgisayar ortamında kaydedilmesi ve referans notalarıyla karşılaştırılması, Bireysel Çalgı Eğitimi dersinde kullanılan yazar Ömer Can’a ait Keman Eğitimi-I isimli kitaptaki bir etüt çalışması için referans algoritma oluşturulması ve öğrencilerin aynı parça üzerindeki doğru keman sesi üretme performanslarının incelenmesi aşamalarından oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Sesin Zaman-Frekans Analizi, Sayısal Sinyal İşleme, iTrack Dock Stüdyo Sistemi, Matlab Programı

Not: Bu çalışma, 2015.09.03.808 proje numarası ile Abant İzzet Baysal Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) tarafından desteklenmektedir.

“INVESTIGATION OF ACCURATE SOUND PRODUCTION PERFORMANCES OF THE STUDENTS IN BEGINNER VIOLIN EDUCATION BY THE HELP OF DIGITAL SIGNAL PROCESSING AIDED COMPUTER TECHNOLOGY”

ABSTRACT

In this study, a practical work that will contribute to the problem of accurate audio reproduction for violin and assessing objective in this regard for the undergraduate students from Music Education department of Abant İzzet Baysal University is carried out. During their training with eight semesters, specified undergraduate students take the courses under the name of "Individual Instrument Training I-II-III-IV-V-VI-VII" and "Individual Instrument and Teaching" and lessons with various stringed instruments (violin, viola, cello). In these courses, in assessing the performances of the students according to the instruments that they take the education, the individual differences of students and scoring these differences at a common point are made with subjective evaluation.

Digital signal processing which is a very important branch in the electronics engineering discipline, is concerned with the problems of analyzing the signals which are used in the area of audio, image, video, communication and biomedical in digital media such as the computer and also synthesizing the appropriate systems for their improvements.

In this study, by using the digital signal processing methods it is intended to find a solution to the problem of measuring accurate sound reproduction and evaluating with objective parameters for the students who take the violin training at the department of Music Education in the Abant İzzet Baysal University.

The scope of this study consists of the following stages: to save the reference violin notes in the computer by recording in studio-quality with a professional manner by using the iPad tablet computer-based *iTrack Dock Studio* system; to perform the time-frequency analysis using *Matlab* program of Mathworks company; to save student violin notes in computer environment and comparing them with the reference notes; to provide a reference algorithm for a preliminary study from the book, namely Violin Education-I belonging to the author Omer Can, used in the course of Individual Instrument Training; and to investigate the accurate violin sound production performances of the students on the same preliminary study.

Keywords: Violin Education, Time-Frequency Analysis of Sound, Digital Signal Processing, iTrack Dock Studio System, Matlab Program

Remark: This study is supported by Abant İzzet Baysal University Scientific Research Projects with the project number 2015.09.03.808.

1. GİRİŞ

Ülkemizde çalgı eğitimi; ortaöğretim kurumlarında güzel sanatlar liseleri, yükseköğretim kurumlarında ise devlet konservatuvarları, güzel sanatlar fakültelerinin müzik/müzik bilimleri/müzikoloji dalları ile eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında benzer ders isimleri adı altında (bireysel çalgı eğitimi I-II-III-IV-V-VI-VII, bireysel çalgı ve öğretimi, çalgı eğitimi, enstrüman, ana çalgı vb.) sürdürülmektedir. Söz konusu bu derslerde, okul/bölüm öğretim programları ile paralellik gösterecek şekilde, eğitim süresinin sonunda yapılan çalgı sınavlarında (söz konusu sınavları, aynı derse giren eğitimcilerin bulunduğu bir jüri / zümre tarafından da yapılabilir) öğrenci, oluşturulan sınav kriterleri çerçevesinde performans göstermektedir.

Bu sınav performansları özellikle yaylı çalgılardaki değerlendirmelerde diğer perdeli/tuşlu/üflelemeli çalgılara göre daha farklı sorunları ortaya çıkarmaktadır. Yaylı çalgılardaki performansların ölçülmesi üzerine (Alpagut, 2004; Dalkıran, 2008; Çiftçi ve

Kurtuldu, 2010) yapılan çalışmalar daha çok bu derslere ait değerlendirme önerileri ve ölçek çalışmaları şeklinde yer almaktadır. Yine söz konusu derslerin ara sınav ve final sınavları değerlendirmelerinin objektif yapılmadığına ait araştırmalarda (Çoban, 2011) bulunmaktadır.

Doğru ses üretimi yaylı çalgı eğitiminde son derece önemlidir. Üretilen sesin kalitesini etkileyen birbirinden farklı doğrudan değişkenler (çalgının kalitesi, öğretmen çalıcının kulak eğitimi, çalgı duruş/tutuş pozisyonları, yay basıncı) olduğu gibi, çevre (Angı ve Birer'in, 2013; s.57) ve eşlikli çalışmalar yapma (Ergen ve Bilen, 2010; Topoğlu, 2010) gibi dolaylı değişkenler de söz konusudur.

Çalıcılar ya da eğitimciler entonasyondan söz ettiklerinde entonasyon başlığı altına toplanan bir ya da birden çok beceriyi kastetmektedirler. Bunlar ses ayırımı (pitch discrimination) ve ses eşleştirme (pitch matching) becerileridir (Topoğlu, 2010)

Yaylı çalgılarda doğru entonasyon ile çalabilmek önemli bir sorundur çünkü çalıcı doğru entonasyon ile çalabilmek için parmakları ile bir tele neredeyse sıfır hata payı ile basmalı ve notaların ton içinde duyulabilmesi için el ve kol pozisyonunda bir milimetre ya da daha az hatası olmalıdır (Chen ve diğer, aktaran Topoğlu, 2010).

Bu çalışmada, Abant İzzet Baysal Üniversitesi (AİBÜ) Müzik Eğitimi bölümü lisans öğrencilerinin keman çalgısı için doğru ses üretimi ve bu konuda yaylı çalgı sınavlarına ait “sübjektif değerlendirilme” problemi üzerinde katkı sunacak uygulamalı bir ön çalışma yapılmaktadır. Söz konusu doğru ses üretimi ve performans değerlendirme problemi için temel sayısal sinyal işleme yöntemi kullanılmıştır.

Sayısal sinyal işleme, Elektronik mühendisliği disiplini içerisinde çok önemli bir dal olup; bilgi taşıyan sinyallerin bilgisayar gibi sayısal ortamlarda analiz edilmesi ile ilgilenmektedir. Sayısal sinyal işleme dalı, müzik alanında birçok analiz probleminin çözümünde kullanılmaktadır [Müller ve diğer, 2011]. Bu çalışmada, kaydedilen keman sesleri sinyaller olarak ele alınıp, Matlab programı kullanarak temel sayısal sinyal işleme yöntemi ile analizleri yapılacaktır.

2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Çalışmanın gerçekleştirilmesi şu aşamalardan oluşmaktadır.

Keman Seslerinin Bilgisayar Ortamında Kaydedilmesi

AİBÜ Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı yaylı çalgılar eğitimcisi iki öğretim üyesi, aynı kemanı kullanarak 4.oktavdan başlayan 1 oktav çıkıcı ve inici do majör dizideki her bir sesi çekerek ve iterek yayın üst yarısında dörtlük nota değerleriyle aynı ritim içerisinde ayrı ayrı olarak sırasıyla çalmışlardır. Bu keman sesleri, iTrack Dock Studio sistem (Şekil-1) ile profesyonel anlamda stüdyo kalitesinde (48 KHz ve 24 bit örnekleme oranları, stereo kayıt, 105 dB dinamik aralık) kayıt yapılarak “.m4a” uzantılı olarak iPad Air tablet bilgisayarda kaydedilmiştir.



Şekil-1: iTrack Dock Studio sistemi

Kaydedilen Keman Seslerinin Zaman-Frekans Analizi

Birinci aşamada oluşturulup kaydedilen müzik notalarının zaman ve frekans analizi Matlab programı kullanılarak yapılmıştır. Hazırlanan “.m” uzantılı Matlab program dosyalarıyla, öncelikle her bir notanın zaman zarfı çizdirilmiştir. Bu şekilde notaların süreleriyle birlikte yükseliş, kalış ve düşüş eğrileri incelenebilmiştir. Daha sonra, yine hazırlanan Matlab dosyalarıyla, her bir notanın Hızlı Fourier Dönüşümü (FFT-Fast Fourier Transform) alınarak temel frekansları incelenmiştir.

Öğrencilerin Keman Notalarını Çalma Performanslarının Test Edilmesi

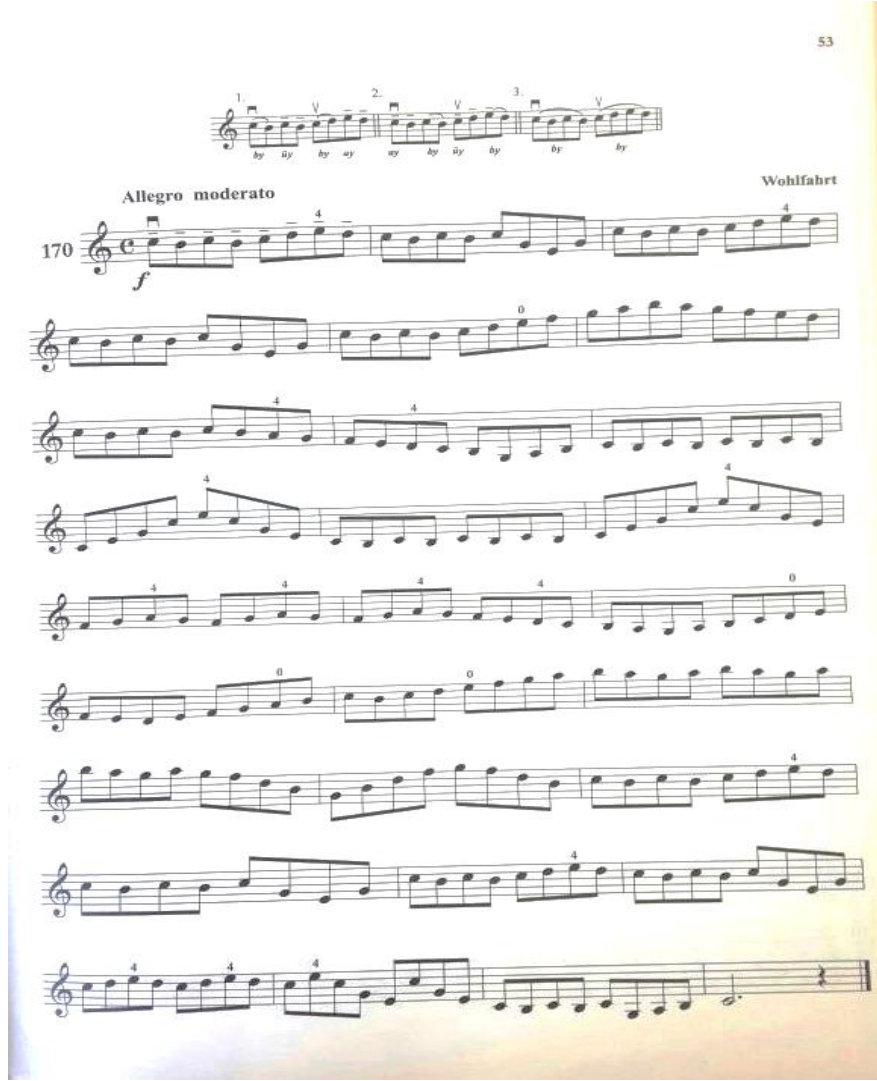
Bu aşamada, AİBÜ Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim dalında keman eğitimi alan 4 öğrenciden, araştırmada kullanılan aynı kemani kullanarak keman notalarını çalmaları istenilmiş ve çıkarılan sesler bilgisayar ortamında kaydedilmiştir. Çalınan bu notalar, sistemde kayıtlı olan referans notalarla, bilgisayar ortamında ayrıca karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Kemanda Ses Üretme Performans Ölçümü (Etüt Örnekleminde) için Referans Değerlerin Oluşturulması

Bu aşamada, AİBÜ Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı yaylı çalgılar eğitimcisi iki öğretim üyesi tarafından Bireysel Çalgı Eğitimi dersinde kullanılan yazar Ömer Can’a ait Keman Eğitimi-I isimli kitaptaki bir etüt çalışması (dört tel ve dört parmak eğitimini tamamlamış öğrenciler için olup, 1,5 oktav ses aralığında yer alan –Do Majör / Wohlfahrt etüdüdür) (Şekil-2) seslendirilmiştir. Bu etütte, ton dışı herhangi altere bir ses bulunmamaktadır. Seslendirilen bu parça bilgisayarda kayıt altına alınmıştır. Belirli zaman aralıklarına bölünen müzik parçası, ikinci aşamada elde edilen sonuçlarla kıyaslanmıştır. Bu etüde göre, müzik notalarının kabul edilebilir frekans aralığı belirlenmiş ve bir referans değerlendirme aralığı oluşturulmuştur.

Öğrencilerin Etüt Örnekleminde Kemanda Ses Üretme Performanslarının Ölçümü ve Test edilmesi

Bu aşamada, dördüncü aşamada belirtilen etüt çalışmasının öğrenciler tarafından çalınması istenmiş ve bu sesler bilgisayarda kayıt altına alınmıştır (Şekil-3). Öğrencilerin çaldığı parçalar, referans değerlendirme aralıkları ile karşılaştırılmıştır. Sonuç olarak, hangi notaların ne gibi bir tonda çalındıkları kıyaslamalı olarak tespit edilmiştir. Aynı şekilde, kayıt yapılırken bilgisayardan bağımsız olarak AİBÜ Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı yaylı çalgılar eğitimcisi üç öğretim elemanı tarafından öğrencilerle ilgili değerlendirme yapılmıştır. Bu şekilde, oluşturulan değerlendirme sisteminin performansı, ilgili eğitimciler tarafından yapılan sübjektif değerlendirmelerle karşılaştırılarak sistemin kabul edilebilirliği ölçülmüştür.



Şekil-2: Bireysel Çalgı Eğitimi dersinde kullanılan yazar Ömer Can'a ait Keman Eğitimi-I isimli kitaptaki bir etüt çalışması



Şekil-3: Öğrenci kayıtlarının alınması

3. PERFORMANS ANALİZLERİ

3.1. Değerlendirici Analizleri

Bu kısımda AİBÜ Müzik Anabilim Dalından yaylı çalgılar ile ilgili eğitim veren üç öğretim elemanı, değerlendirici olarak dört öğrencinin performanslarını doğru ses üretimi açısından değerlendirdiler.

Değerlendiricilere, “**Öğrenci çalgı performanslarında, doğru ses üretimi problemi var mıdır? Varsa, hangi ölçülerde vardır?**” diye soruldu. Birinci ölçü için yapılan değerlendirmeler Tablo 1’de verilmiştir. Üç değerlendiricinin dört öğrenci için yaptıkları değerlendirmede, en iyi performans olarak birinci öğrenciyi seçerken, en kötü performans olarak ikinci öğrenciyi seçmişlerdir. Yapılan subjektif değerlendirmelerde, üç değerlendiricinin de performanslarla ilgili farklı değerlendirmeler yapabildikleri görülmektedir.

Tablo-1. Değerlendiricilerin etütteki birinci ölçü için doğru ses değerlendirmeleri

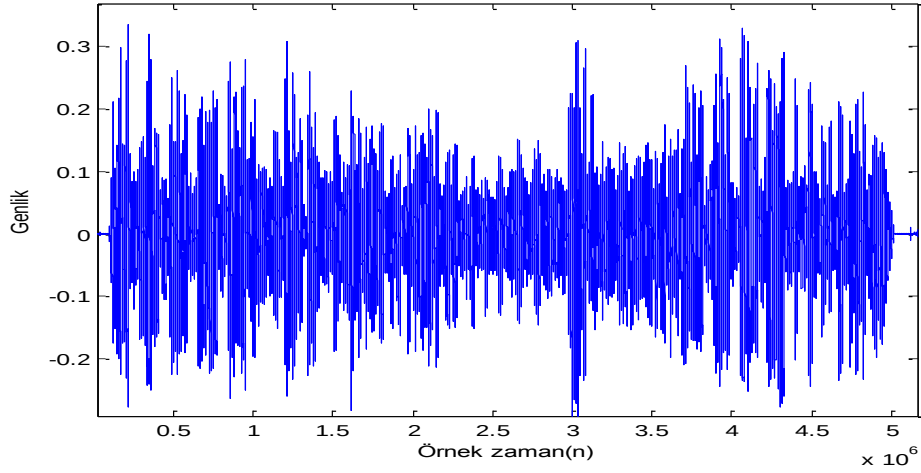
Doğru ses üretimi problemi var mı?	Öğrenci			
Değerlendirici	1	2	3	4
1	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
2	Hayır	Evet	Hayır	Evet
3	Hayır	Evet	Evet	Hayır

3.2. Bilgisayar Ortamında Performans Analizleri

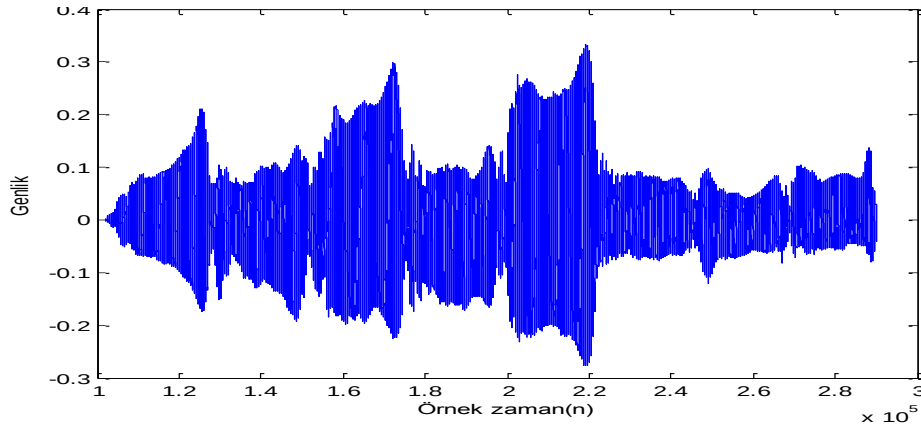
İkinci bölümde bahsedildiği üzere, yaylı çalgılar eğitimcisi iki öğretim üyesi ile dört öğrencinin aynı kemanı kullanarak, öncesinde çalışma yapılan etüt’ün do majör tonda olması nedeniyle; ton içindeki seslerin yer aldığı ve 4. oktavdaki (C4) do majör dizinin çıkıcı ve inici şekilde, çek/it yay hareketleri, aynı ritimde ve yayın üst yarısında seslendirilmesi yapılmış ve sonrasında ise etüt çalışmasını çalmaları istenmiş; kayıt edilen sesler Matlab programıyla analiz edilmiştir. Burada, sadece etüt çalışmasıyla ilgili grafiksel sonuçlar verilmiş olup; dizi çalışları ile ilgili elde edilen sonuçlar, dizideki notaların, doğal frekanslarına göre belirli farklılıkla daha tiz veya pes çalındıkları ve etüt çalışmasındaki aynı notalarla benzer değerlerde oldukları bulunmuştur.

Şekil 4’te etüt çalışması için yaylı çalgılar eğitimcilerinden alınan bir örnek kaydın zaman grafiği görülmektedir. Burada dikey eksen olarak verilen genlik, sesin şiddetini verirken, yatay eksen ise, örnek sayısı cinsinden zamanı vermektedir. Kayıt sisteminin örnekleme frekansı 48000 Hz olduğundan, burada 48000 örnek 1 saniyeye denk gelmektedir.

Şekil 5’te ise Şekil 4’te verilen örnek kaydın birinci ölçüsünün zaman grafiği verilmiştir. Buradaki grafikten, birinci ölçü içerisinde yer alan 8 notanın zaman zarf formları açıkça görülmektedir. Kayıtların analizinin daha iyi yapılabilmesi için, diğer ses kayıtları da nota ve ölçü boyutunda daha küçük parçalara ayrılmıştır.

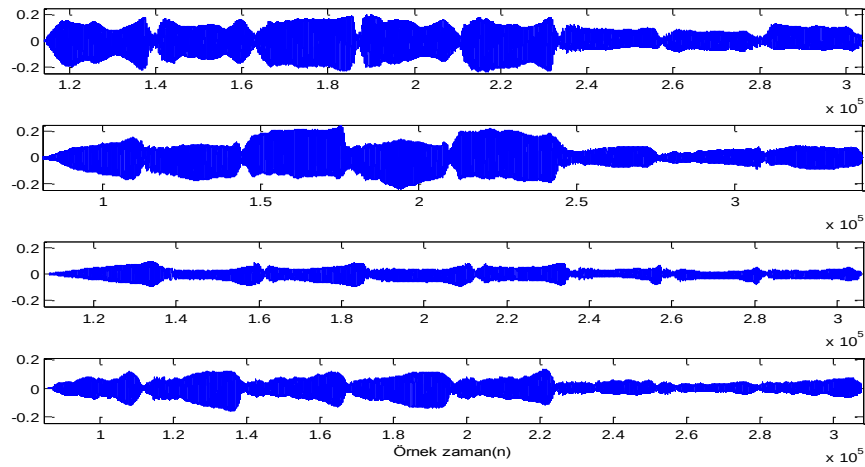


Şekil-4: Tümü etüt çalışmasına ait örnek bir kaydın zaman grafiği



Şekil-5: Etüt çalışmasındaki örnek kayda ait birinci ölçünün zaman grafiği

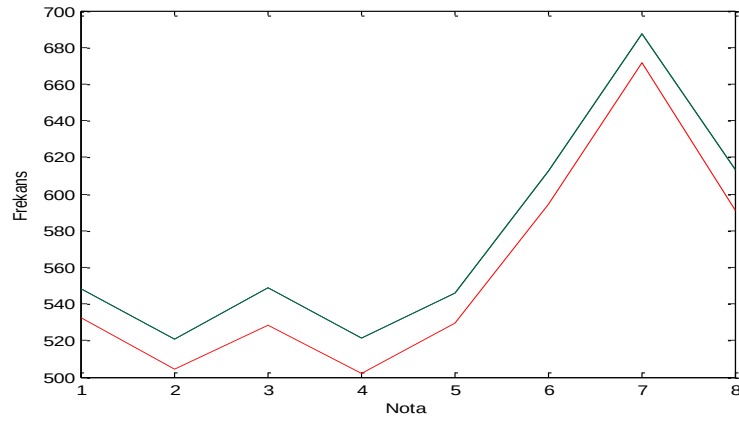
Şekil 6'da dört öğrencinin birinci ölçü kayıtlarının zaman grafikleri verilmiştir. Burada, öğrencilerin ilk ölçüdeki notaları ne kadar sürede ve ne kadar şiddette çaldıkları açıkça görülmektedir.



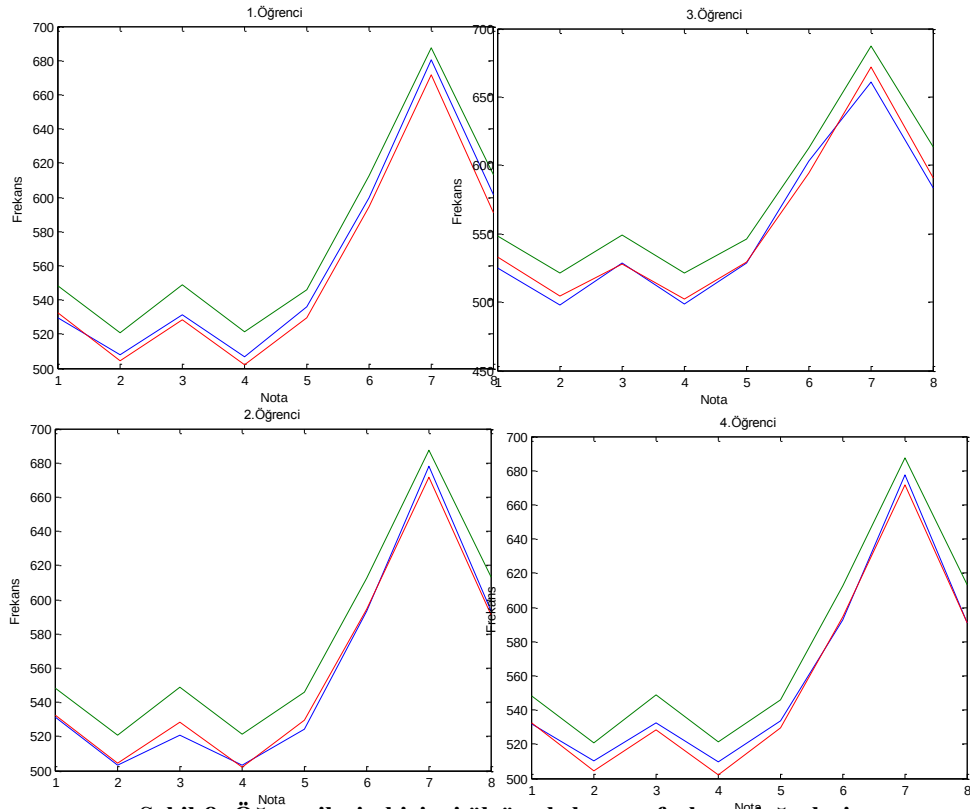
Şekil-6: Etüt çalışmasına ait öğrenci kayıtlarındaki birinci ölçünün zaman grafikleri (En üstteki 1. öğrenciye, en alttaki ise 4. öğrenciye aittir)

Hızlı Fourier Dönüşümü kullanarak bir keman sesinin temel frekansı ve doğuşkanları tespit edilebilir. İki yaylı çalgı eğitimcisiinden etüt çalışmasını iki kez ayrı ayrı çalmaları istenmiş, bu dört kayıta yer alan 1. ölçü için, en pes ve en tiz sonuçlar şekil 7’de verilmiştir. Görüldüğü gibi, farklı çalışlarda notaların temel frekansları değişse bile, aynı tiz veya pes çalış içerisinde, tüm notaların temel frekansları hemen hemen aynı oranda artmakta veya azalmaktadır. Bu sonuçlar, öğrencilerin çalma performanslarında referans olarak kullanılmıştır.

Şekil-6’da verilen ses sinyallerinin Hızlı Fourier Dönüşümleri alındığında, öğrencilerin temel frekans açısından doğru ses üretimi konusundaki değerleri veren Şekil-8 elde edilmiştir. Yine Şekil-8’deki her bir öğrencinin çalma performansı, ayrıca eğitimcilerden alından referans değerlerle karşılaştırılmıştır. Şekil-8’de verilen grafiklerden, referans değerlerle en uyumlu olan sonucun 1. öğrenciye ait olduğu, diğerlerine göre en kötü sonucun ise 2. öğrenciye ait olduğu görülmektedir. Bu sonuçlar ise Tablo-1’deki sonuçlar ile uyumludur.



Şekil-7: Eğitimcilerin birinci ölçü tiz ve pes çalışmalarının frekans değerleri



Şekil-8: Öğrencilerin birinci ölçü çalışmalarının frekans değerleri

4. SONUÇ

Bu çalışma, Sayısal Sinyal İşleme ile ilgili temel yöntemler kullanarak keman eğitimindeki öğrencilerin doğru ses üretimi konusundaki performanslarının Matlab tabanlı analiz yapılarak incelenmesini amaçlamıştır. Bir etüt çalışması üzerinden yapılan değerlendirmede, değerlendiriciler tarafından öğrencilerin doğru ses üretimi problemi yaşadıkları belirtilmiş, fakat hangi ölçüde problem olduğu konusunda farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Ön çalışma sonuçlarını sunduğumuz bu bildiride, Matlab tabanlı frekans analizinden, keman eğitimcilerinden alınan referans değerlerle karşılaştırma yaparak öğrencilerin doğru ses üretimi performanslarının objektif bir şekilde belirlenebileceği gösterilmiştir. Doğru ses üretimi ve performans değerlendirmesiyle ilgili geniş çaplı çalışmalarımız devam etmektedir.

TEŞEKKÜR

Çalışmamıza katkılarından dolayı Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı yaylı çalgılar eğitimcisi üç öğretim elemanına ve dört lisans öğrencisine teşekkür ediyoruz.

KAYNAKLAR

ALPAGUT, Uğur (2004). "Keman Eğitiminde Kurul Önünde Gerçekleşen Sınavlarda Değerlendirmede Standardizasyon" 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu. 7-10 Nisan. Isparta.

ANGI, Çiğdem Eda, HAMZAOĞLU BİRER, Aysun Rabia (2013). "Keman Öğretiminde Karşılaşılan Entonasyon Problemleri ve Çözüm Önerileri" Sanat Eğitimi Dergisi. Cilt: 1, Sayı: 2, s. 48-69.

ÇİFTÇİ, Ersan, KURTULDU, M. Kayhan (2010). "Yaylı Çalgılar Performans Değerlendirme Ölçeği Geçerlik ve Güvenirlik Analizi" Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt: 12, Sayı: 2, s. 177-190.

ÇOBAN, Sibel (2011). "Müzik Öğretmeni Adaylarının Bireysel Çalgı Eğitimi Dersi Dönem Sonu Sınavları İle İlgili Düşünceleri (Marmara Üniversitesi Örneği)" Buca Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt: 31, s. 115-127.

DALKIRAN, Esra (2008). "Keman Eğitiminde Performansın Ölçülmesi" Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. Aralık 2008. Cilt: 5, Sayı: 2, s. 116-136.

ERGEN, Demet, BİLEN, Semih (2010). "İlköğretim Düzeyinde Eşlikli Çalmaya Dayalı Keman Eğitiminin Entonasyon, Özgüven ve Tutum Üzerindeki Etkisi" Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi. Cilt: 1, Sayı: 1, s. 23-32.

MEINARD, Müller, ELLIS, Daniel P.W., KLAPURI, Anssi, RICHARD, Gael (2011). "Signal Processing for Music Analysis" IEEE Journal of Selected Topics in Signal Processing. Cilt: 5, Sayı: 6, s. 1088-1110.

TOPOĞLU, Onur (2010). "Viyolonsel Çalışma Sürecinde Eşlikli Çalışmaların Viyolonsel Öğrencilerinin Entonasyon Doğruluğuna Olan Etkinleri" Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi. Cilt: 1, Sayı: 1, s. 56-76.

“TÜRK POPÜLER MÜZİĞİNDEKİ EKLEKTİK YAPININ ALGILANMASINDA ÇALGI KULLANIMI VE AYIRT EDİCİ TINI ÖZELLİKLERİ”

Köksal ÖZTÜRK

koksalozturk8@hotmail.com

Doç.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

ozlemdogus@hotmail.com

ÖZET

Tarihsel sürece bakıldığında şu anki Türk popüler müziğinin caz müziğinin yanı sıra kanto, tango, geleneksel müzikler, klasik batı müziği ve arabeskin sentezi olan eklektik bir armoni yapısına sahip olduğu görülmektedir. Diğer bir deyişle mevcut Türk popüler müzik evrenini oluşturan tüm türlerde, söz konusu müziğin orijinal yapısının dışında yer alan farklı müzikal özelliklerin de yer aldığı gözlenmektedir. Ancak eklektik olarak isimlendirdiğimiz müzikal yapının içinde bulunan müzik türlerinin algılanmasında belirleyici özellikleri tanımlamaya çalıştığımızda öne çıkan tını faktörünü besleyen araçların ne olduğunu sorgulamak gerekir. Söz konusu sorgulama ve analiz, çalışmamız içerisinde Türk popüler müzik tarihi süreci boyunca yer alan bazı örneklerle, tür ve tını algısını besleyen çalgı kullanım biçimlerinin yanı sıra vokal kullanımları vasıtasıyla yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk popüler müziği, eklektik, tını, müzikal algı, çalgı ve vokal kullanımı.

“THE USING OF INSTRUMENT TO PERCEIVE ECLECTIC STRUCTURE OF TURKISH POPULAR MUSIC AND THE DIFERENTIAL TIMBRE FEATURES”

Köksal ÖZTÜRK

koksalozturk8@gmail.com

Doç.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

ozlemdogus@hotmail.com

ABSTRACT

When examining the historical process it's obvious that the popular music genres in Turkish popular music have an eclectic harmonic structure of some different genres such as tango, jazz, western music, traditional music as syntheses. In other words, we can observe all music genres which create the universe of Turkish popular music have different musical characteristics except the original structure of music in question. However, we need to question the prominent factors which tools exactly that feed the prominent timbre factor when we try to define the distinctive characteristics which is important in terms of perception the musical genres in musical structure that is called as eclectic. The questioning and analysis in question will be held with the some examples that has been involved along turkish popular music history and with the shapes of instrument and vocal usage which feed the genre and timbre perception.

Keywords: Turkish popular music, eclectic, timbre, musical perceprion, the using of instrument and vocal.

“Türk popüler müziğindeki eklektik yapının algılanmasında çalgı kullanımı ve ayırt edici tını özellikleri” konulu çalışmamız, “Türk popüler müziğinde gelenek ve modernitenin etkileri” başlığı altında yapmış olduğumuz daha geniş çaplı bir çalışmadan yola çıkılarak ve sempozyum konusu ile örtüşen müzikal örneklerin analizi doğrultusunda şekillenmiştir. Her ne kadar Türk Popüler Müziği denildiğinde bir çok tür karşımıza çıksa da, sunum sırasında seçtiğimiz örnekler üzerinden değerlendirmelerimizi sunacağımızı belirtmek gerekir. Bu yoldan hareketle, çalışmamızın yoğun bir şekilde üzerinde durduğu husus, Türk popüler müziğinin eklektik olarak tanımladığımız yapısının içerisinde türlere ait tınların ne şekilde bir araya geldiğini ve oluşan müzikal yapının melodi, ritimden öte “tını”sal olarak yeniden inşası üzerinde duracağımız konudur. İşte bu yeniden inşa dediğimiz noktada tınıyı oluşturan faktörlerin neler olduğunu, diğer bir deyişle bilinen türlere ait tanımlamada “tını” faktörünün belirleyici olduğunu belirtmek gerekir. Tını; tınıyı oluşturan faktörlerin oluşum aşaması ve algılanması şeklinde iki açıdan irdelemek gerekir ki Türk popüler müziği’ndeki eklektik yapının, yapıtaşları arasında özellikle örneklerimiz üzerinden analiz yapılarak bahsedilen konu netleştirilmeye çalışılmıştır. Tabi bu aşamada gelenekselin popülerleşmesi mefhumu da söz konusudur ancak bildiri metnimiz içerisine popüler nedir tartışmasını dahil etmemiş, daha çok türleri tanımlamada tınısal algının rolü üzerinde yoğunlaşmış bulunmaktayız. Türk Popüler Müziği olarak nitelendirdiğimiz müzik evreni içerisinde geleneksel müzik öğelerinin yanı sıra *Caz*, *Rock*, v.b. gibi müzik unsurlarının, çalgı icrasında ve vokal icrada ne şekilde bir araya geldiğinin analizi yapılmıştır. Tarihsel sürece geçmişten günümüze hızlı bir bakış yapılmakla birlikte özellikle günümüz kullanımları üzerine odaklanmıştır. Söz konusu analiz ve değerlendirmeler tarihsel süreç içerisinde ele alınacak olup, türlerin bir araya gelişlerinde ortaya çıkan eklektik yapı ile ilgili geçmişten günümüze örnekler üzerinde durulmuştur.

Tarihsel Süreç

Yeni eklektik yapıların ortaya çıkışının incelenmesi diğer bir deyişle Türk popüler müziğinin günümüzdeki biçimlerinin sağlıklı olarak incelenmesi, Türkiye’de Batılılaşma hareketlerinin başladığı dönemden bugüne geçen tarihsel sürecin kronolojik olarak belirtilmesi ile gerçekleşebilecektir. Türk popüler müziği; 18.yüzyılda 3.Ahmet dönemine denk gelen Lale Devri ile başlayıp 19. Yüzyılda Tanzimat dönemi, 20.yüzyılda Cumhuriyet dönemi ile gerçekleşen batılılaşma hareketlerinin neticesinde ortaya çıkmış eklektik bir yapıdan oluşmaktadır. Günümüzde Türkiye’deki mevcut popüler müzik türlerinin armonik nitelikleri özellikle 21. Yüzyılda daha önce olduğundan çok daha geniş bir yelpazeye ulaşmıştır. Bu yelpazeyi oluşturan en önemli öğeler ise mevcut popüler müzik örneklerinde kullanılan akor ve melodik altyapıların geçmişten başlayıp bugüne kadar sürekli bir değişim içerisinde şekillenmiş olmasıdır. Bu süreç içerisinde *caz*, klasik Batı müziği, kanto, tango vs. gibi birçok müzik formundan yararlanılmış olması nedeniyle Türkiye’deki popüler müziğin tek bir müzik türü ile açıklanabilmesi olanaksız hale gelmektedir. Söz gelimi bu armonik özellikleri yalnızca ‘*Caz* müziği öğeleri’ şeklinde nitelendirmek, söz konusu Türk popüler müziklerindeki akor ve melodik yapıların Klasik Batı Müziğinde de kullanılmış olması açısından yetersiz ve yanlış olacaktır. Bu nedenle bu çalışma içerisinde sunulacak olan şarkı örnekleri, çok belirgin olmadığı sürece yalnızca ‘*Caz*’a ya da Klasik Batı Müziği’ne aittir ‘ şeklinde genel bir yargıdan uzak tutulacaktır. Zira mevcut Türk popüler müziğini yapısal olarak açıklama noktasında yalnızca *Caz* ya da Klasik Batı etkisinden bahsetmek yetersiz bir açıklama olacaktır. Tarihsel sürece bakıldığında şu an ki Türk popüler müziğinin *Caz* müziğinin yanı sıra *Kanto*, *Tango*, Türk sanat müziği, Türk Halk Müziği, Klasik Batı Müziği ve Arabesk’in sentezi olan zengin ve eklektik bir armoni yapısına sahip olduğu görülmektedir.

Bu eklektik özellikler günümüzde *Pop, Rock, Caz*, Türk halk müziği, Türk sanat müziği vs. gibi tüm türlerde enstrüman kullanım tercihi bakımından da karşımıza çıkmaktadır. Yani mevcut Türk Popüler Müziğini oluşturan tüm türlerde söz konusu müziğin orijinal yapısının dışında yer alan farklı özelliklerin de yer aldığı görülmektedir. Diğer bir deyişle bu farklı yaklaşımlarda politik nedenler de önemli rol oynar. Yukarıda bahsedilen eklektik yapının oluşum sürecinin, 16.yüzyılda (1524) Türklerin oyuncu ve seyirci olarak katıldığı İtalyanların düzenlediği bir şenlikte Venedik balyosunun evinde yapılan bir bale gösterisi ve 1543'te Fransızlarla imzalanan dostluk antlaşmasının ardından 1. François'in Kanuni Sultan Süleyman'a gönderdiği orkestra ile başladığı da söylenebilir (Küçükkaplan, 2013:35). Diğer yandan Osmanlı'da batılılaşma sürecinin özellikle Tanzimat dönemi ile başladığı yönündeki yaklaşım da oldukça yaygındır. Söz konusu sürecin başlaması, Osmanlı'nın o dönemde Batı'nın askeri alanda öne geçmesi ve Osmanlı'nın gerileme dönemine girmesiyle bağdaştırılmaktadır. Dolayısıyla politik gerekçelerle Osmanlı'da sanatsal, askeri, siyasal ve toplumsal alanda gerçekleşen reformların Tanzimat döneminde başladığı düşüncesi öne çıkmaktadır. (Küçükkaplan, 2013:34). Bu noktada belirtmek gerekir ki Batılılaşma hareketlerinin başlangıcı olarak çeşitli kaynaklarda birbirinden farklı bilgilere rastlamak mümkündür. Bu nedenle olası bir anlam karmaşasını önlemek adına bilgiler arasında karşılaştırmalı bir gidişat yerine genel ve en belirgin olduğu düşünülen bir yaklaşımla bu çalışma şekillendirilecektir. Bu bağlamda 1826'da 2. Mahmut döneminde Yeniçeri ocağı ve ona bağlı olan Mehterhane'nin kapatılıp yerine Muzika-i Hümayun'un kurulması değişimin başlangıcı olarak görülebilir. Muzika-i Hümayun'un başına getirilen Giuseppe Donizetti ile birlikte batı notasıyla eğitim ve icra başlamış olup, klasik batı müziği form yapıları da öğrenilmeye başlanmıştır.

1838'lerde Dede efendi ile başlayan saraydan ayrılma geleneği Türk müziği geleneğinin de yavaş yavaş değişmeye başlamasına yol açmıştır (Güngör, 1990:55). Dede Efendi'nin *Yine bir Gülnihal* adlı eseri bu anlayışla bestelenmiştir. Ancak sanat alanında her ne kadar Muzika-i Hümayun'un kurulması ile güçlü bir reform gerçekleştirilmiş olsa da batı müziğinin ortaçağdan beri süregelen ve uzun bir zamanı kapsayan oluşumunun bir anda Türk müziğine uygulanması kayda değer bir doku uyuşmazlığına neden olmuştur. Sonucunda belli bir çokseslilik seviyesine ulaşılmış olsa da ne geleneksel ne de batılı olamayan bir müzikal yapı ortaya çıkmıştır. Bu durumla bağlantılı olarak dönem içerisinde geleneksel müziğin batı çalgılarına göre armonize edildiği görülmektedir. Geleneksel müzikleri gerçekleştiren Fasl-ı Atik yanında ud, ney, flüt ve mandolin gibi farklı çalgıların kullanıldığı Fasl-ı Cedid ise batı müziği ile geleneksel müziğin birleşimi olan bir sentez sunmuştur. (Küçükkaplan, 2013:38). Türk popüler müziğinin oluşum sürecinin başlangıcı bu şekilde özetlenebilir.

Türkiye'de ilk kez operet ve opera besteleyen Dikran Çuhacıyan Türk Popüler Müziğini oluşturan öğeleri Türkiye'de ilk kez uygulamış olması açısından önemlidir. Türk Popüler Müziğini oluşturan türlerin -Türk Halk Müziği hariç- hepsi esasında Türkiye dışından ülke müziğine girmiştir. Bu açıdan şu anda var olan Türk Popüler Müziği öncesinde 'Türk Sanat Müziği' olarak adlandırılan yapının da aslında eklektik ve doğuya ait olduğu görülmektedir. Burada kastedilen, Cumhuriyet döneminde Ziya Gökalp temelli ortaya çıkan ulusal müzik yaratma ideolojisi ile ilgili değildir. Aksine her müzik türünün özgünlüğünün tartışmalı olduğu yönünde bir düşünceyle ilgilidir. Söz konusu özgünlüğün tartışmalı olması herhangi bir müzik türünün iyi veya kötü olarak nitelendirilmesi ile hiç bir şekilde bağlantılı bir durum değildir. Çünkü iyi ve kötü gibi tanımlar göreceli ve kişisel yorumlardır. Değerlendirme ölçütleri düşünüldüğü vakit temel özellikler açısından bir yaklaşım doğru bir bakış açısı olmalıdır. Kişisel beğeniler kaynaklı yaklaşımlar değişmediği sürece bu tartışmalar hep devam edecektir.

Operet ve operalardan sonra 19. Yüzyılın ikinci yarısında Gedikpaşa Tiyatrosunda Güllü Agop ile sahnelenen ve yaratıcısı Peruz hanım olan *Kanto*, Türk Popüler Müzik tarihinde

önemli bir türdür(Meriç, 2006:143). İlk dönemlerinde kantoların alıcı kitlesini Ermeni ve Rum azınlıklar oluşturmaktaydı (Küçük Kaplan, 2013:39). *Kanto*'nun genel olarak bu kadar ilgi çekmesinin nedeni ise *Kanto*'nun dansa olanak veren ritmik yapısı ve dramatik anlatım biçimi olmuştur. *Kanto* dışında gelişen önemli türlerden biri de Şarkı formudur.(Küçük Kaplan, 2013:39). Şarkı formu; daha çok kişisel duygu ve düşüncelerin anlatıldığı ve bu sebeple halkın rahatça anlayıp benimseyebildiği eserler olarak yazılmaya başlanmıştır (Küçük Kaplan, 2013:41). Ancak Yalçın Tura ve Cinuçen Tanrıkorur gibi uzmanlar bu yenilikleri kolayca kabullenememişlerdir. Örneğin Tanrıkorur özellikle de Şarkı formunun ciddi bir yozlaşmaya neden olduğunu söylemiştir (Tanrıkorur'dan aktaran Küçük Kaplan, 2013: 41). Bu döneme denk gelen bir başka önemli gelişme de Sultan 2. Abdülhamid döneminde (19.yüzyıl) 1877'de Edison tarafından icat edilen fonografin Osmanlı'ya ulaşmış olmasıdır (Dilmener, 2013:20). Fonograf'ın Osmanlı'ya ulaşması 19.yüzyılın son yıllarında olmuştur ve ilk kayıtlar hafızlar ile gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda Mızıka i Hümayun ile kayıtlar yapılmıştır.

Çalışmamız içerisinde Türk Popüler müziğinde gelenek ve modernitenin etkisi noktasında çalışmamızın önemli bir kısmını oluşturacak olan *caz* müziği'nin Türkiye'deki varlık göstermesine tarihsel olarak baktığımızda, Leon Avigdor ismi çıkar karşımıza. Türkiye'de *caz* müziğin ilk öncüsünün Leon Avigdor adlı bir müzisyen olduğu hususunda birçok sanatçı ve eleştirmen hemfikirdir (Meriç, 2006:187). Bu dönem 1920 yılına denk gelmektedir ve henüz Cumhuriyet ilan edilmemiştir. Leon Avigdor klasik batı müziği eğitimi almış ve keman çalabilen bir müzisyendir. Bir şekilde dünyada *caz* müziği diye bir tür olduğunu öğrenmiş ve kurmuş olduğu yaylı saz kuarteti üyesi olan arkadaşlarından biri Paris'e gidip döndükten sonra gördüklerinden kendisine bahsedince Avrupa'ya gitmiştir. Sonrasında 1927'de tromboncu Arto Haçaduryan'ın kardeşi Dikran ile kurduğu grup *caz* müziğinin İstanbul'da yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Klarnetçi Hulki Saner'in 1939'da kurduğu orkestranın repertuarında *caz*'ın yanı sıra tango eserlere de yer verilmiştir. Bilinen ilk Türkçe *caz* şarkısı *Yusuf Yusuf* adıyla Türkçeleştirilen *Joseph Joseph* adlı şarkıdır ve Gregor tarafından icra edilmiştir. Ancak dönemin en önemli *caz* grubu ise İlham Gencer (piyano), Cüneyt Sermet(kontrbas) ve Turhan Eteke(gitar)'den oluşan trio'dur. Türkiye'de *caz* alanında yaşanan en büyük gelişmelerden biri ise saksafoncu Nihat Esengün ve piyanist Tarık Bulut'un Amerika WPIX adlı radyoda bazı türkülerini batı formlarıyla yorumlamasıdır (Meriç, 2006:190). Bu örnek günümüzde direkt *caz* ya da klasik batı müziği yaklaşımıyla bestelenen ya da düzenlenen halk müziği, sanat müziği, pop ya da arabesk müzik biçimlerinin başlangıç aşamasında sayılabilir.

Türkiye'de *caz* alanında yaşanan bu gelişmelerle eş zamanlı olarak gerçekleşmiş olan Cumhuriyet dönemi müzik politikalarından bahsedilmesinin gerekliliği, Türk Popüler Müziğinin tarihsel süreç içerisindeki evrimi ve görece gelişimindeki gelenek ve modernite etkilerinin tam olarak anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Tabii ki söz konusu detaylar irdelenirken konunun özünden uzaklaşmamak ve konunun anlaşılması noktasında en belirleyici olabilecek ayrıntıların dışındaki bilgileri göz ardı etmek de mecburi görünmektedir.

Cumhuriyet döneminde batılılaşma ve çağdaşlaşma adına uygulanan politikalar Osmanlı döneminde başlayan hareketlerin devamı niteliğindedir. Ancak cumhuriyet döneminde ulusal bir müzik yaratma yolunda Halk Müziği ile Batı Müziğinin bir sentezinin yapılması gerektiği yönünde bir fikir oluşturulmuştur. Bu fikrin sahibi de Ziya Gökalp'tir. 'Ulusal' bir müzik yaratma yolunda ortaya çıkmış olan bu yaklaşım neticesinde 1934'de radyolarda Türk sanat müziğinin yasaklanmasına kadar varacak olan süreç de başlamıştır. Ziya Gökalp'in ulusal bir müzik yaratmak için öne sürdüğü yaklaşımın Doğu Avrupa'da (Çekoslovakya, Macaristan ve Rusya'da) 19. Yüzyıldan itibaren beliren ulusal müzik akımlarından esinlendiği görülmektedir (Küçük Kaplan, 2013:44). Atatürk'ün her ne kadar Türk sanat müziğini severek dinlediği bilinse de 1934'deki radyo yasağı Atatürk'ün isteği

doğrultusunda gerçekleşmiştir. Bu nedenle Ziya Gökalp ile Atatürk'ün ulusal bir müzik yaratma konusundaki fikirlerinin birbirinden tamamen farklı olup olmadığını tartışmaya lüzum yoktur. Ancak Türk Müziğinin radyolarda yasaklanmasının öncesinde 1926 yılında okullarda alaturka müzik öğreniminin kaldırılması, uygulanan ilk yasaklama olmuştur (Küçükkaplan, 2013:56).

1934 yılındaki radyo yasağı ile birlikte Türk Müziği dinleyicileri Mısır radyolarına yönelmişlerdir. Mısır radyolarında çalan Arap müzikleri Türk Müziği dinleyicilerine Batı müziğinden çok daha yakın gelmiştir (Küçükkaplan, 2013:57). Arabesk müziğin Türkiye'ye girmesi ilk kez Mısır radyosu ve Arap, Mısır filmleri ile gerçekleşmiştir. Arap filmlerinden etkilenecek beste yapan Türk besteciler arasında Sadettin Kaynak öncü niteliğindedir (Güngör, 1990:68). Arap, Mısır filmlerinin ve filmlerde yer alan şarkıların çeşitli şekillerde uyarlanması da bu yıllarda başlamıştır. İlk örnek ise 'Leyla ve Mecnun' adlı şarkıdan esinlenerek Sadettin Kaynak tarafından bestelenen 'Leyla' adlı bir şarkıdır (Güngör, 1990:68). Türk Popüler müzik tarihindeki müzik türlerinin sayısal yoğunluğu göz önüne alındığında günümüz popüler müzik örneklerinin müzikal açıdan birçok farklı formu barındırması daha anlaşılır olabilecektir. Nitekim şu an Türkiye'de popüler olan *Rock*, *Pop* (Türk Pop Müziği), Arabesk, *Caz*, Halk müziği vs. gibi müzikal tarzların birdenbire oluşmadığı, belli bir süreç içinde şu an ki şekline evrildiği bu sayede açıklanabilecektir. Arabesk müzik yukarıda da bahsedilen türlerin birçoğunda az da olsa kullanılmıştır. Bu kadar yaygın olan bir müzikal yapının tanımlanması noktasında yoz, gecekond müziği vs. gibi ifadelerin kullanılması son derece kolaycı bir yaklaşımdır. Neticede Arabesk; günümüzde müzikal tarzlar içindeki varlığından ziyade toplumsal yaşamın içinde de kendine yer edinmiş olan bir yapıya sahiptir. Arabesk müziği Arap müziği olduğu gerekçesiyle "yoza" müzik diyerek dışlamak ve hakir görmek mevcut Türk Sanat müziğinin özgünlüğünü de oluşum aşaması ve ortaya çıktığı coğrafya açısından tartışmalı hale getirecektir.

Bu nedenle hangi müzik türünün ne kadar özgün olduğunu tartışmak zaman kaybı olacaktır. Zira içinde bulunduğumuz bilişim çağında herhangi bir ülkede çok küçük bir alanda icra edilen bir müziği ya da kullanılan bir enstrümanı o coğrafyaya çok uzak olan bir bölgede görmek mümkündür.

Cumhuriyet döneminde müziğin yasaklanması süreci öncesinde *caz* ile birlikte *Kanto* ve *Tango* da oldukça popüler hale gelmiştir. Türkiye'de ilk *Tango* örneği Necip Celal tarafından 1928 yılında bestelenmiş olan ' Mazi' adlı eserdir (Dilmener, 2003:23). *Kanto* ve *Tango* haricinde *Caz* müzik 1950 yılları da kapsayacak şekilde popüleritesini korumuştur. Bu yıllarda aynı zamanda Türkiye'deki ilk *Rock'n roll* grubu kurulmuştur ve öncülüğünü Durul Gence yapmıştır (Dilmener, 2003:31). Ancak etkisini günümüzde de devam ettiren ve 1950'li yıllarda ilk kez İsmet Sıral Orkestrasıyla sahne alan Erol Büyükburç *Little Lucy* adlı şarkısını taş plak olarak yayınlamıştır (Dilmener, 2003:32). Tabii ki o yıllarda aranjmanın besteciliğin önünde olduğundan bahsetmekte de yarar var. 50'li yılların en önemli moda akımı *Rock'n roll* olmuştur (Meriç, 2006). Erkin Koray'ın Türk Popüler müzik tarihinde ortaya çıkışı da 1957 yılında olmuştur. 60'lı yıllarda ise Anadolu-Pop akımı doğmuştur. 60'lı yıllar günümüz Türk Popüler Müzik örneklerinin alaturka ve Batı sentezli yapısının oluşum aşamasının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Alaturka müziğin batı sazlarıyla icra edilmesinin yaygınlaştığı yıllar 60'lı yıllardır (Meriç, 2006). Bu icraları gerçekleştiren önemli isimler olarak Rüçhan Çamay, Gönül Yazar ve 60'ların ortalarından itibaren Neşe Karaböcek gösterilebilir(Meriç, 2006:60). Tam da bu dönemde gazino kültürü yaygınlaşmaya başlamıştır.

Anadolu-pop'un önemli temsilcileri ise Moğollar, Üç Hürel, Okay Ergil Folk Dörtlüsü, Ajlan ve Üç Ozan, Dönüşüm, Cem Karaca, Selçuk Alagöz Orkestrası, Silüetler, Mavi Işıklar, Haramiler, Modern Folk Üçlüsü'dür (Meriç, 2006). Anadolu-pop, içinde Halk Müziği ve Batı

Müziği öğeleri barındırması açısından çalışmamızın sentez ve eklektik yaklaşımlar bazlı yapısı için önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Çalışmamızın kronolojik ilerleyişi içerisinde çok sayıda müzikal türden mümkün olduğunca kısaca bahsedilmiştir. Bu türler özellikle belirgin biçimde tarihsel süreç içerisinde yer almış ve çalışmamızın temelini oluşturabileceği düşünülen türlerdir. Aynı zamanda söz konusu *Kanto*, *Tango*, *Caz*, Arabesk vs. gibi müzik türlerinin tüm temsilcileri yerine yalnızca çalışmamızın ana hatlarını oluşturma bağlamında etkili olabilecek birkaç isme yer verilmiştir.

1970’li yıllar ise Şenay, Zeki Müren, Behiye Aksoy ve Nesrin Sipahi gibi alaturka icralar yapan isimler Batı Müziği plakları kaydetmişlerdir (Meriç, 2006:62). 70’li yıllar gazinoların yaygınlaştığı, Türk Sanat müziğinin popüler şarkılara dönüştüğü yıllardı. Teoman Alpay *Gökyüzünde Yalnız Gezen Yıldızlar*, *Nasıl Geçti Habersiz* gibi günümüzde de popüler olan şarkıları o dönemde seslendirmiştir (Meriç, 2006:62). Özellikle 90’lı yıllarda yeniden gündeme gelen *Fabrika Kızı* adlı şarkı da Alpay tarafından ilk kez plağa kaydedilmişti. ve sinema filmlerinde rol almış olmasının da etkisiyle Emel Sayın da bu dönemde ilk kez popüler olmuştur. Ancak 70’li yıllar tıpkı 60’lı yıllarda olduğu gibi Anadolu-Pop, Arabesk ve *Pop* müziğin eş zamanlı yükselişinin devam ettiği yıllar olmuştur. Tam da bu yıllarda Arabesk müzik Sadettin Kaynak’ın icra biçimi yerine günümüzde Türkiye’de hakim olan Arabesk formuna ulaşmıştır. Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses ve Orhan Gencebay ile birlikte Arabesk müzik tüm eleştirilere rağmen 70 ve 80’li yıllarda yükselişine devam etmiştir.

Ancak Orhan Gencebay Arabeskini müzikal açıdan barındırdığı farklılıklar nedeniyle diğer Arabesk müzik temsilcilerinden ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü Orhan Gencebay; bestelerinde *majör*, *armonik* ve doğal *minör* diziler dışında Türk Sanat müziği makamları, Halk Müziği öğeleri, *kromatik* ve *pentatonik* unsurlara oldukça fazla yer vermiştir. Bu nedenle Özbek’in de belirttiği üzere Orhan Gencebay, icra ettiği müziği ‘serbest çalışmalar’ şeklinde nitelendirmektedir. Orhan Gencebay’ın icra ettiği Arabesk’in Türk Müziği İçerisinde yer alan Halk Müziği ve Sanat Müziği’nin sentezi olması bakımından diğer Türk Müziği formlarından farklıdır (Özbek, 1991: 174).

GÜNÜMÜZ TÜRK POPÜLER MÜZİĞİ’NDE MÜZİKAL YAPILARIN ANALİZİ

Günümüzde bestelenen ya da yeniden düzenlenen *Pop*, Arabesk, Halk müziği, *Rock* vs. gibi türlere bakıldığında birçok müzik türünün etkilerini görmek mümkündür. Bu anlamda Türkiye’de kayda değer çalışmalar yapılmıştır. Ancak günümüzde tercih edilen besteleme ve düzenleme yaklaşımları, 1920’lerde *caz* müziğin Türkiye’de görülmeye başlanmasından, 1934’de Arabesk müziğin Mısır radyoları ve filmleri ile Türkiye’ye ulaşabilmesinden, 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Fransızca, İngilizce, İspanyolca şarkıların popüler olmaya başlaması ya da Anadolu pop’tan ayrı olarak düşünülemez. Çünkü günümüzde var olan alternatif düzenlemeler odaklı müzikal yaklaşımların temelini çok önceden atılmış olduğu bilinen bir gerçektir. Günümüzde bestelenen ya da düzenlenen popüler müzik türlerinde yer alan melodik yapıların ya da akor yürüyüşlerinin birçok müzikal kaynaktan beslenmiş olduğunu bu şekilde analiz edebiliriz. Pop müziği, Halk Müziği, Sanat Müziği, Arabesk vs. gibi türlerde kullanılan alternatif akor yaklaşımlarının özellikle 60’lı yıllarda Türkiye’de popüler olan yabancı şarkıların etkisiyle geliştiği söylenebilir.

Tanju Okan, Özdemir Erdoğan, Fikret Kızılok gibi sanatçılar gelenek ve modernite sentezi bağlamında önemli örneklerdir. Özellikle Halk Müziği, sanat müziği ve *caz* öğelerini bir arada barındıran örnekler arasında Özdemir Erdoğan’ın *Özgün Jazz Denemeleri* ve *Türkiye Jazz Tarihinde Işıksız Kalanlar* adlı albümleri önemli sayılabilirler. Örneğin *Özgün Jazz Denemeleri* albümünde *Yemen Elleri*, *Timbilla*, *Misget* gibi anonim eserler yanında *Take Five* gibi bir caz standardına da yer verilmiştir.

Özdemir Erdoğan aynı şekilde *Türkiye Jazz Tarihinde Işıksız Kalanlar* adlı albümünde Kemani Kevser Hanım'a ait olan *Nihavend Longa* yanında Miles Davis'in *So What* ve Chick Corea'nın *Armandos Rumba* gibi efsane *caz* parçalarına da yer vermiştir. Asıl önemli olan nokta ise bu albümlerde yer alan anonim eserlerin de *caz* ve klasik Batı müziğinde yer alan akorlar eşliğinde seslendirilmiş olmasıdır.

Tanju Okan'ın *ve Tanju Okan Sahnede* adlı albümünde yer alan *The Shadow Of Your Smile* adlı şarkı, *İzmir'in Kavakları* gibi popüler bir anonim türküyü aynı albümde yer almıştır. Yani Özdemir Erdoğan'ın Halk müziği ve Sanat Müziği düzenlemelerini *caz* formlarıyla sentez olarak düzenlemesine benzer yaklaşımlar Tanju Okan'da da mevcuttur. Günümüzde de Tanju Okan ve Özdemir Erdoğan'ın düzenleme yaklaşımlarına benzer örnekler üretilmiştir.

Günümüz Türk Popüler Müzik piyasasında bu anlamda gösterilebilecek çok örnek vardır. Ancak bu örnekler 60'lı 70'li yıllarda olan örneklerden daha çok eklektik özellikler barındırması açısından ayrılmaktadır. Örneğin Laço Tayfa adlı grup *funk* ve *caz* öğeleriyle Türk müziğindeki Arabesk, Halk Müziği öğelerini bir arada işlemektedir (Klavye, bas gitar ve davul'un icra biçimleri bakımından). *Hicaz Dolap*, *Atmaca*, *Erkilet güzeli* gibi şarkılar örnek gösterilebilir. Bu örnek eserlerde davul'un *caz*, *funk* öğeleriyle Türk Müziği öğelerinin sentezi olan bir ritmik yapı kullandığı görülmektedir. Söz konusu sentez bas gitar icrasında da mevcuttur. Klavye'de var olan *caz*, *funk* yaklaşımlarını ise hem akor hem de ritmik yapıda görmek mümkündür.

Akor yaklaşımlarında Türk Popüler Müzik Tarihini oluşturan isimlerden bahsederken günümüz müzisyen ve şarkıcılarıyla karşılaştırmalı bir analiz yöntemi izlemek, mevcut müzik türlerinin zaman içinde ne şekilde kullanılmış ve kullanılmakta olduğunun anlaşılabilmesi açısından önem arz etmektedir. Bu nedenle çalışmanın son bölümünde yer verilecek olan 3 şarkının akorlar üzerinden analizi ve genel incelenmesi yapılmıştır. Şu ana kadar üzerinde durulan açılar da göz önünde bulundurulduğunda günümüzdeki popüler müzik örneklerinin müzikal özelliklerinin zenginliği ister istemez bir tür karmaşasına neden olmaktadır. Öyle ki, dünyada hala birçok müzik türünün aslında o tür olup olmadığı tartışma konusudur. Bu nedenle örneğin bahsi geçecek olan bir müziğin birinci derece '*caz*' olması şeklinde bir tanım tartışmaya açık olabilecektir. Fakat bu çalışmada amaç herhangi bir müzik türünün *caz* müziği olup olmadığını kanıtlamak değildir. Küçük bir benzerlik ya da çağrışım barındırması halinde bahsi geçecek olan müzik türünü az da olsa içerdiğini tespit etmektir.

Bu açıdan tekrar Laço Tayfa örneğine dönüldüğünde bu grubun tam olarak *caz* ya da *funk* müzik icra ettiğinin net olmadığı görülecektir. Tam burada akla şöyle bir soru gelebilir: Eğer Laço Tayfa (bu anlamda benzer müzisyen ya da grup örnekleri oldukça fazladır) tam olarak *caz* ya da *funk* türlerinden birini icra etseydi şu anda eklektik bir yapıdan bahsedilebilir miydi? Şu an Laço Tayfa, Kilot (bkz. Şekil 2.4) vs. gibi gruplardan bahsederken yüzde yüz *caz*, *funk* denilememesi söz konusu grupların eklektik öğelerle özgün tarzlar yaratmış olduklarını kanıtlar niteliktedir.

Ancak daha önceden de belirtildiği gibi birçok müzik türünden oluşan sentezlerin analizi zorlaşmakla beraber, spesifik bir müzik türü isminden bahsetmek de o ölçüde zorlaşmaktadır. Tekrar söyleyelim: eğer bir grup direkt olarak *smooth jazz* icra ediyorsa o grup *caz* müziği icra ediyordur. Örneğin Jülide Özçelik ya da Birsen Tezer her ne kadar eserlerinde Türk Müziği öğeleri(Halk Müziği, Sanat Müziği vs.) kullanıyor olsalar da *caz* müziği öğelerinin yanında ikinci planda kalmaktadır. Sözü edilen şarkıcıların seçmiş oldukları örnekler hem *cover* tercihlerinin Türk Halk Müziği eserleri olması hem de besteleme yöntemi bakımından tamamen Türk Müziğinden ayrı da düşünülmemelidir. İşte tam da burada bu örneklerin analizini yaparken sağlanması gereken dengenin her an kaybolabileceği tehlikesi ile karşı karşıya gelinmektedir. Tabii Jülide Özçelik ve Birsen Tezer örneklerinin Tanju Okan ve Özdemir

Erdoğan örnekleriyle oldukça benzer yönlerinin olduğu açıktır çünkü müzikal altyapıda yer alan *caz* öğelerini daha belirgin kullanmışlardır.



Jülide Özçelik – Birsen Tezer

Birsen Tezer ve Jülide Özçelik gibi şarkıcıların müziklerinde Hem 7'li, 9'lu, 11'li, 13'lü ya da *augmented.*, *diminished* vs. gibi akorların kullanılması açısından hem de müzikal ifadede kullanılan tavır açısından bir benzerlikten bahsedilebilir. Birebir bu isimler arasında olmasa da Jülide Özçelik'in *Jazz İstanbul vol 1* adlı albümünde Aşık Veysel türküsü olan *Mecnunum Leylamı Gördüm* adlı türküye yer vermesi geçmişle bağlantılı bir çalışmadır. Öyle ki bu türkü daha önce 60'lı yıllarda Doruk Onatkut Orkestrası eşliğinde *bebop* olarak düzenlenmiş, Tülay German tarafından da seslendirilmiş ve kaydedilmiştir (Meriç, 2006:197). Tülay German'ın seslendirdiği versiyon dinlendiğinde Jülide Özçelik'in *caz* denemelerinin çok da yeni olmadığı görülmektedir.

Jülide Özçelik'in *Jazz İstanbul vol.1* adlı albümde *Kara Toprak*, *Yalan Dünya* gibi eserlerin de *caz* düzenlemeleri yapılmıştır. Müzikal anlamda gerçekleştirilen bu tür alternatif denemelerin geçmişte kaydedilen şarkılar üzerinden model alındığı bu örneklerle de kanıtlanmaktadır. Tabii ki bu örnekler çoğaltılabilir. Örneğin pop şarkıcısı İzel'in 2011 yılında yayınlamış olduğu *Jazznağme* albümünde de halk müziği, Arabesk ve Sanat Müziği eserlerine yer verilmiştir.

Bu düzenlemeler içerisinde müzikal yapı ile vokal yapının bir takım değişikliklere uğradığı görülmektedir. Başka bir deyişle Birsen Tezer, Jülide Özçelik, Tülay German, Tanju Okan, Özdemir Erdoğan örneklerinde kullanılan melodik yapı da vokal teknikleri de tam anlamıyla geleneksel Türk Müziği motifleri içinde değerlendirilemezler. Yine de düzenlenen eserlerin orijinal versiyonlarının geleneksel formlarda olmaları, söz konusu sanatçı ve düzenlemeleri bu çalışmanın alanı içine dahil etmektedir. Tabi muhafazakar bir bakış açısına göre bahsi geçen türkü ya da şarkıların orijinalleri dışında aranje edilmeleri bir tür bozulma olarak nitelendirilebilir. Bu çalışmanın hedeflerinden biri bu tür tartışmalar yerine, yaygın olarak kullanılan alternatif akor ve melodik yaklaşımların, düzenlenen eserlerin ne derece geliştirilebildiğini bilimsel bir yöntem izleyerek açıklamaya çalışmak olacaktır. Ama özellikle içinde koma sesler barındıran eserlerin tampere sistemdeki doğal majör minör akorlarla çalınması olanaksızdır. Bu nedenle günümüzde seslendirilen Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği eserlerinin *suspended*, *half/full diminished* (eksik), *Augmented* (artık), Dominant 7 bemol 9 vs. gibi akorlarla desteklenmesi bariz ses uyumsuzluklarını engelleyebilmektedir. Sözelimi Karadeniz Müziğinde tulum enstrümanının yer aldığı eserler Türk Müziğinde Uşşak Makamına denk geldiğinden tonalitenin 7. derecesi *Suspended 4* olarak çalınmaktadır. Uşşak Makamında Si notası komalı olduğundan doğal majör minör yerine ne majör ne de minör olan *suspended 4* akoru tercih edilmektedir. Bu sayede tulumun bastığı si koma sesi gitar, piyano gibi Batı enstrümanlarında kısmi olarak çalınabilmektedir. Komalı seslerin doğal majör minör akorlarla icra edildiği örnekler de mevcuttur.

Türk Popüler Müzik Türlerinde Enstrüman Kullanımında Örnek Alınan Modeller ve Uyarlama Biçimleri

Günümüzde neredeyse tüm popüler müzik örneklerinde benzer alternatif akor yaklaşımları tercih edilmektedir. Bu konuya ilişkin olarak Türk Pop Müziği üzerinden de çok sayıda örnek verilebilir. Türk Pop Müziğinde kullanılan alternatif akorlar öncesinde genel olarak Türk Popüler müziğinin oluşumu ve bugünkü formunu nasıl aldığıyla ilgili birkaç şey söylemek yararlı olacaktır. Söz konusu oluşum süreci bağlamında Türk Pop müziği için önemli ölçüde model oluşturan örnekler arasında Michael Jackson, Madonna gibi *Post-Modern* olarak nitelendirebileceğimiz şarkıcılar gösterilebilir. Bu şarkıcılar da müziklerinde birçok türden yararlanmışlardır. Örneğin Michael Jackson'ın şarkılarında *blues* etkisinden bahsedilebilir. Aynı zamanda Eddie Van Halen gibi önemli bir gitaristle çalışan Michael Jackson'ın müziğinde *Rock* etkileri de açıkça görülmektedir. Madonna da tıpkı Michael Jackson gibi hem enstrüman kullanımları hem de sahne performansı olarak dünya genelindeki müzik piyasasına model olmuştur. Bu enstrüman kullanım şeklinin günümüzdeki versiyonları olarak Rihanna, Beyonce, Pink, Justin Timberlake, Kyle Minoque gibi şarkıcıların kullandıkları enstrüman kullanımları gösterilebilir. Bu şarkıcılar genellikle elektro gitar, bas gitar, davul, klavye temelli bir orkestra tercih etmektedirler. Albümlerinde ise genellikle canlı performansta kullanılan versiyonlardan uzak bir düzenleme tercih edilmektedir. Ancak Michael Jackson ve Madonna örneğine geri dönecek olursak, Türk Pop Müziğinin özellikle 80'li yıllardan sonra bugünkü formuna doğru bir evrimin söz konusu olduğu görülmektedir ve bu etkileşim yukarıda ismi verilen grup ve şarkıcıların enstrüman kullanım biçimlerinden farklı olarak arabesk müzik unsurlarını da içeren bir sentez müzikal yapıyı oluşturmuştur. Türk Pop Müziği üzerindeki bu arabesk etki, son yıllarda enstrümanların başka enstrümanları taklit etmesiyle ortaya çıkan bir akımı da beraberinde getirmiştir. Örneğin gitarın perdeli olmasına rağmen arabesk formunda koma seslerle çalınması ya da Karadeniz kemençenin keman gibi çalınması örnek verilebilir. Bu enstrüman öykümleri öncesinde Türk Pop müziğinde yaygın olarak kullanılmaya başlanan *Phrygian* modundan bahsetmek gerekir ki böylece arabesk etkinin varlığı daha net anlaşılabilir.

Phrygian ses dizisi ve kürdi ses dizisi

The Phrygian Mode

1/2 1 1 1 1/2 1 1
tone tone tone tone tone tone tone

E F G A B C D E

Kürdi Dörtlüsü Bûselik Beşlisi

Phrygian modu 1 yarım-3 tam-1 yarım ve 2 tam sestten oluşan bir modal yapıdır ve Türk Müziğinde Kürdi olarak bilinen makama denk gelmektedir. Bunun yanı sıra armonik minör de Türk Pop Müziği'nde yaygın olarak kullanılan bir diğer yapıdır ve bu dizi de Türk Müziği'ndeki Hicaz makamına yakın bir tınıya sahiptir. Aslında bu modların İspanyol müzik türü olan Flamenko müzikte de yaygın olarak kullanılması ve İspanyolca şarkıların 60'lı yıllarda Türkiye'ye girdiği düşünülürse şu an Türk Pop Müziği'nde var olan arabesk sentezin temellerinin 60'lı yıllarda atıldığı da sonucuna ulaşılabilir. Bu durumla bağlantılı olarak

günümüzde Flamenko türünü Türk Popüler Müzik türleriyle birleştiren şarkıcı ve müzisyenler oldukça fazladır. Örneğin 90'lı yıllarla birlikte popüler olan Ege, Yaşar, Yıldız Tilbe, Demet Sağıroğlu, Levent Yüksel, Sezen Aksu vs. gibi isimler şarkılarında Flamenko formlara yer vermişlerdir. Flamenko ile Türk Popüler Müzik türleri arasında son yıllarda icra teknikleri açısından etkileşimler söz konusudur. Bu anlamda İlter Kurcala, Erdinç Şenyaylar, Serhan Yasdımın gibi müzisyenler örnek teşkil edebilir. İlerleyen bölümlerde bu müzisyenler ayrıca incelenecektir.

Phrygian modunun yaygın bir şekilde tercih edilmesi, birbirinin adeta kopyası olan şarkıları da beraberinde getirmiştir. Önemli olan bu modal yapının nasıl kullanıldığını açıklamak olduğundan isimlerin tamamını veya bir kısmını yazma gibi bir çaba gereksiz olacaktır. Bu modal yapıda örnek olarak Re Minör'ü tercih ettiğimizde şu akor kalıbı ile karşılaşmaktayız: Am/ Dm/ C/ Bb/ Gm/ Am. Bu akor kalıbı son yıllarda *Rock* gruplarında da kullanılmaya başlanmıştır ve *Rock* ile *Pop* ya da Arabesk türü arasındaki çizgiler silinmeye başlamıştır.. Örneğin Demet Akalın , Serdar Ortaç, Tarkan, Sertap Erener, Mustafa Ceceli, Gökhan Tepe, Murat Boz vs. gibi şarkıcılar çoğunlukla kürdi dizisini kullanmaktadırlar ve canlı performanslarında *rock* öğelerine de yer vermektedirler. Tabi bu isimlerin kendi içinde barındırdıkları müzikal farklılıklar mevcuttur.

Kürdi dizisi içerisinde 1. 4. 5. derecelerin minör 7, 6. derecenin Maj 7 ve tercihe göre 6. derecenin dominant 7 olarak seslendirilmesi söz konusu müziğin duyumunu oldukça farklı hale getirmektedir. Tabi daha önce de söylendiği gibi bu duyum farklılığı dinleyicinin algı seviyesine göre değişebilir ve kısmen görecelidir.

Tarkan, Mustafa Ceceli, Murat Boz gibi isimler her ne kadar armonik yürüyüş bağlamında Serdar Ortaç, Demet Akalın'dan farklı olsalar da (aslında adı geçen tüm isimler birbirinden farklı tavırlarda şarkıcılardır) müziklerinde barındırdıkları Türk Sanat Müziği, Arabesk gibi eklektik türlerin aynı olması bakımından dolayı da olsa benzerdirler. *Phrygian* modal yaklaşımı kullanılmasına rağmen farklılık yaratan diğer öğeler ise *Diminished* ve *augmented* akorlardır. Örneğin Gökhan Tepe'nin *Çok Özlüyorum seni* adlı şarkısında (ton Fa Minör) Sol *half diminished* akoru kullanılmıştır. Buradaki eksik(*diminished*) akor klasik armoniye göre minör dizilerde yer alan 2.derecenin eksik akor olduğu bilgisine dayanmaktadır. *Augmented* akor örneği olarak da Murat Boz'un *Olmuyor* adlı şarkısında (ton Re#minör) yer alan ve 5. derecede minör olarak kullanılan Si bemol minör'ün *augmented* olması olabilir. Bu şarkıda 5. derece minör-majör dönüşümü yanında aynı zamanda minör- *augmented* dönüşümüne de yer verilmiştir. Bu tür eksik/ artık, armonik yürüyüşler ve akorların 7'li 9'lu, 11'li , 13'lü vs. şeklinde kullanılması genel olarak Türk Popüler Müzik türlerinde kullanılmaktadır. Arabesk, *Pop*, Halk ve Sanat Müziği, *Rock* gibi türlerde bu yaklaşımları görmek mümkündür.

Aynı şekilde Murat Boz'un *Olmuyor* adlı şarkısında da Minör majör akor dönüşümüne yer verilmiştir. Bu dönüşüm Arabesk müzik içerisinde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Selami Şahin, Ebru Gündeş, Haktan, Niran Ünsal vs. gibi şarkıcılar Arabesk türüne örnek gösterilebilir. Daha önce belirtildiği gibi bu alternatif değişikliklerin yanında geriye kalan derecelerin doğal akorlar yerine 7,9,11'li (genellikle 9 ve 7'li) akorların tercih edildiği gözlemlenmektedir. Tabii burada vokalin bastığı sesleri ve melodik yapıyı tam karşılaması açısından bu akorların kullanılmasının önemli olduğunu belirtmekte fayda var.

7. derecenin kullanım şekliyle ilgili Ferhat Göçer'in *Cennet* adlı şarkısı örnek olabilir. Orijinal tonu olan Mi minör üzerinden 7. Derece olan Re majör akoru Re minör'e dönüştürülmektedir. Aynı şekilde Tarkan'ın *İnci Tanem* adlı şarkısında da Fa Minör ton içerisinde majör olan 7. derece akoru Mi bemol minör'e dönüşmektedir. 1. Derecenin minörden majör'e ve *augmented*'a , 7. derecenin majörden minöre dönüşmesi ve 2. derecenin *half* ya da

full diminished olarak kullanılması dışında *full diminished* akorunun majör akorlar arasında yapılan geçişlerde de kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım biçimi genellikle Halk Müziği içinde kullanılmaktadır. Örneğin Hicaz makamında bestelenen *Ayrılık* adlı Azeri türküsünde Si bemol *dominant 7* akorundan sonra Si *full diminished* akoru kullanılmıştır.

Full diminished akor kullanımı ile ilgili örnekler çoğaltılabilir. Murat Kekilli'nin *Bu akşam ölürüm* adlı şarkısında da Si bemol majör akoru Si *full diminished* akoru ile Do minör akoruna bağlanmıştır. Birsen Tezer, Jülide Özçelik, Bora Uzer, Kenan Doğulu, Abdurrahman Tarıkçı, Laço Tayfa, Selami Şahin, Mis, Kilot, Baba Bando(bkz. Şekil 2.9), Tanju Okan, Özdemir Erdoğan vs. gibi şarkıcı ve gruplar dışında Türk Popüler Müziğinde kullanılan akor kombinasyonları temel olarak bu şekilde özetlenebilir. Yukarıda adı geçen şarkıcı ve gruplar beste ve düzenlemelerinde *funk*, *caz*, *rock* öğelerine yer vermişlerdir. Örneğin Kilot grubu Dirty Loops adlı *pop caz* grubunun Türkiye versiyonu sayılabilir.



Grup Baba Bando, Selami Şahin'e eşlik ederken

Dirty Loops grubu dünyaca ünlü pop şarkılarını (Loopified adlı albümde yer alan *Circus*, *Rolling in the deep*, *the way she walks*, *hit me* vs.) *caz* ve *funk* öğeleriyle yeniden düzenleyen bir gruptur (Britney Spears-*Circus*, Adele- *Rolling in the deep*, Justin Bieber- *Baby* vs.). Grubun şarkılarında yararlandığı ve bu çalışmada 'alternatif akorlar' olarak nitelendirilen akorlar add 9, maj 7 (#5), add 4, bemol 9 gibi akorlarla daha da genişletilmiştir. Kilot grubu da Dirty Loops'un benzeri olan düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Grubun yaptığı çalışmalar arasında Arif Sağ'ın *Ben ne biçim serseriyim*, Metallica *Enter Sandman*, Rihanna *Where have you been*, Britney Spears *Toxic* gibi şarkılar örnek gösterilebilir. Kilot adlı grubun düzenlemelerinde Türk Popüler Müziğinde var olan eklektik özelliklerin şu an için ulaşabilecek en son noktaya ulaştığını görmek mümkündür. Örneğin Rihanna'nın *Where have you been* adlı şarkısında *funk*, *caz*, *pop* öğeleri yanında arabesk öğelere de yer verilmiştir. *Funk* ve *caz* unsurlarının kullanımı hatta *caz* ve *funk* müzik türlerinin doğrudan tarz olarak benimsenmesi günümüzde oldukça popüler hale gelmiştir. Selfish, Flu, Six pack, Lackawanna Soul Blues Band gibi gruplar *funk* türünde örnekler icra etmekte olan gruplardır. Bu grupların benzerlerinin Türkiye'nin birçok bölgesinde ortaya çıkmaya başladığı gözlemlenmektedir. Ancak bu adı geçen gruplar doğrudan *funk* türünde icralar gerçekleştiren gruplardır. Ancak bu durum Kilot grubu için geçerli değildir. Kilot grubu Dirty Loops'tan esinlenerek yarattıkları düzenlemelerinde, *funk* ve *caz* öğelerinin kullanımının ötesinde Arabesk müzik öğelerine de yer vermiş olmaları açısından birçok müzik grubundan ayrılmaktadır. Söz konusu düzenlemelerde synthe seslerden de yoğun olarak yararlanan grupta vokalist de birçok tekniği bir arada icrasında kullanmaktadır. Yukarıda örnek olarak verilmiş olan *funk* gruplarının doğrudan *funk* ve *caz* temelleri üzerinde icra gerçekleştirdiğinden daha önce bahsedilmiştir. Bu

gruplarda vokal icranın da müzikal yapıda var olan formun dışına çıkmadığı görülmektedir. Ancak Kilot grubunda vokal icranın da *funk*, *caz* (*Enter Sandman* adlı düzenlemede rock türü de mevcut) türler dışında Arabesk formunu da kullandığı gözlemlenebilmektedir. Örneğin Metallica'nın *Enter Sandman* adlı şarkısının orijinal formu *Heavy metal* türünde yazılmıştır. Kilot grubu ise şarkının orijinal formunu büyük ölçüde değiştirerek *funk* ve arabesk temelli yeni bir şarkı oluşturmuştur. Şarkının orijinal melodisinin benzer versiyonu *intro* bölümünde *synthesizer* ile icra edilmektedir. Vokal icrada ise orijinal vokal melodisine ek olarak farklı bir melodik çizgi eklenmiştir. Şarkıda kullanılan akorlarda ise *clean* ve *drive* tonlar kullanılmıştır. Akorlar şarkı boyunca kromatik bir düzlemde kullanılmıştır. Arif Sağ bestesi olan *Ben ne biçim serseriyim* düzenlemesinde ise *synthesizer*, davul, bas gitar yanında perdesiz elektro gitar kullanılmıştır. Bu eser Arif Sağ'ın arabesk bestelerinden biridir aynı zamanda. ve Kilot grubu da şarkıyı arabesk formunu koruyarak düzenlemiştir. Akorlar ise *drive* (*distortion* ile dijital ve analog biçimlerde oluşan bir ses efekti) bir tonda baştan sona tam ve eksik 5'li şeklinde çalınmıştır. Bu düzenlemede *rock* formu aksak ritmik yapılarla birlikte yoğun olarak kullanılmıştır. Kilot grubu belirgin bir şekilde birkaç farklı müzik türünü sentez haline getirerek kendi müziğini yaratmıştır.

Alternatif akor kullanımları noktasında son dönemlerde ortaya çıkan önemli gruplardan biri de Six pack grubudur. Bu grup, Kenan Doğulu *hiç bana sordun mu*, Ajda Pekkan *Düşünme Hiç*, Mfö *Sakin gelme*, Sertap Erener *Mecbursun* ve Zuhall Olcay *İyisin* adlı şarkıları *funk* ve *caz* öğeleriyle yeniden düzenlemişlerdir. Bu düzenlemelerde mevcut şarkıların orijinal armonik yapısında bir takım değişiklikler yapılmıştır. Six Pack grubu daha önce verilen Gökhan Tepe, Murat Kekilli, Mustafa Ceceli vs. gibi örneklerde yer alan akorların haricinde akor formlarından da yararlanmışlardır. Daha önceki örneklerde kullanılan *diminished* ve *augmented* formları Six Pack grubu tarafından da kullanılmıştır. Ancak akorların şarkı içerisindeki dizilimi nedeniyle standart bir armonik minör tınısının ötesinde bir tını elde edilebilmiştir. Örneğin Six pack versiyonunda Kenan Doğulu'ya ait olan *Hiç bana sordun mu* adlı şarkının orijinal akor dizilimi büyük ölçüde değiştirilmiştir. İntro'da Cm7/G#maj7/Fm7/Baug./Cm7, şan bölümünde /Cm7/Fm Gmaj7/ D dim./ G7/ Bb Cm7/ şeklinde sıralanan akorlar kullanılmıştır. şan bölümünün tekrarında ise akorlar şöyledir : /Cm7/ D#aug./ Fm G#maj7/ D dim./ G7 şeklindedir. Yani ikinci bölümde ikinci ölçüdeki 'Fm Gmaj' yerine D#aug akoru kullanılmıştır. Nakarat bölümünde ise yalnızca G7 ve Cm7 akorları mevcuttur. Ancak nakaratın hemen sonunda dizi içerisinde minör olarak yer alan Cm7 Cmaj7 olarak kullanılmıştır. Ara soloya girişin hemen öncesinde de standart armonik minör içinde yer alan Cm, Bb, G#maj7, G7, Fm7 ve G7 dizilimi yerine Cm7, Bbm7, G#maj7, Gm7, Fm7 ve son olarak B aug. şeklinde bir akor dizilimi tercih edilmiştir.

Yine Six Pack'in düzenlediği şarkılardan biri olan *Düşünme hiç* şarkısında da alternatif akorlara rastlamak mümkündür. Parçanın piyano girişi şan ile aynı anda başlamaktadır. Ve Gm7 Cm7 akorları ile serbest giren şarkıda bu akorların akabinde /A half dim./ D7b9/ Gm7/ Edim./ D#maj7/ D7/ şeklindeki akor dizilimi çalınmaktadır. Bu dizilim aynı zamanda parçanın nakarat kısmında da aynı şekilde yazılmıştır. Bu şarkının orijinal olan Ajda Pekkan versiyonu ise intro'da Gm9 akoru ile başlamaktadır. Six Pack'in düzenlemesinde ekstra birkaç akor yer almaktadır ancak D7b9 gibi altere bir akorun bu parçanın orijinalinde de yer alması söz konusu şarkının orijinalini de bu çalışmanın kapsamına dahil etmektedir. Tabii ki Six pack ve daha önce örnek olarak verilmiş olan şarkıcı ya da grupların kullanmış oldukları armonik yapılar haricinde enstrüman kullanımları farkları da şarkıların genel yapısını etkilemektedir. Bu bağlamda Six Pack'in enstrüman kullanımları hakkında fikir edinilebilmesi açısından grupta kullanılan enstrümanlardan bahsetmekte fayda vardır. Grup bir elektrik gitar, bas gitar, bir saksofon, bir trompet, davul, klavye ve solistten oluşmaktadır. Bu grubun benzerlerini Türkiye'de birçok şehirde görmek mümkündür. Ancak şu anda bütün *funk* ya da *caz* gruplarını tespit edebilmek

mümkün olamayacağından alternatif akorların kullanım noktasında örnek teşkil edebilecek birkaç gruba yer verilebilecektir. Çalışmanın sonunda ise detaylı akor analizlerine yer verilecektir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi *funk* ya da *caz* öğelerinin profesyonel ya da amatör bir şekilde kullanımına Türkiye'nin birçok bölgesinde birçok müzik grubunda rastlamak mümkündür. Şu ana kadar bu *caz* ve *funk* formlarının *pop*, arabesk ya da Halk müziği eserleri üzerinde kullanıldığından yüzeysel de olsa bahsedilmişti. *Caz* ve *funk* türleri dışında birçok müzik türünün çeşitli müzik türleri içerisinde yer alarak sentez haline dönüşmesi, söz konusu müzik türlerinin analizini de oldukça zorlaştırmaktadır. Ancak bu zengin eklektik sentezlerin bu kadar yaygın hale gelmesi, *funk* ve *caz* türlerinin, ortaya çıkış hikayelerine tezat bir şekilde popüler hale gelmesiyle ilintilidir. Öyle ki *caz* ve *funk* türleri Türk popüler müzik örnekleri dışında genel olarak tüm dünyada popüler hale gelmiştir. Incognito, Tower of power, Jamiroquai, Prince, Sly and the Family Stone, James Brown önemli funk temsilcileridir. Bu örnekler elbette çoğaltılabilir. Bu gruplara ve dolayısıyla müziklerine ulaşmak ise günümüzde gelişen teknoloji ile çok kolay hale gelmiştir. Öyle ki şu an Karadeniz müziği, Pop müzik, Halk müziği vs. gibi birçok tür içerisinde her geçen gün daha da farklı alternatif denemeler gerçekleştirilmektedir. Söz gelimi Karadeniz müziği icracısı olan Selçuk Balcı'nın sahnede tercih ettiği orkestrada tulum ve kemençe gibi geleneksel enstrümanlar yanında elektrik gitar, klavye, davul, bas gitar, yan flüt gibi enstrümanlara da yer verilmektedir. Bu orkestranın icrası da geleneksel Karadeniz müziği formlarının funk ve caz öğeleriyle birleştirilmiş versiyonudur.

Bu enstrüman kullanımları uygulamasını ilk kez başlatan kişi Volkan Konak olmuştur. Sonrasında ise Kazım Koyuncu benzer bir orkestra ile piyasaya çıkmıştır. Şu anda Marsis, Niyazi Koyuncu, Karmate vs. gibi gruplar da Volkan Konak ve Kazım Koyuncu'nun kullandığı forma yakın *rock* bir altyapı tercih etmiştir. Tabii bu grup ve sanatçıların müzikal yapılarının birbirine benzer olmasında aranjör faktörünün etkisi de yadsınamaz. Örneğin birçok pop ve Karadeniz müziği örneklerinde birbirine benzer akor ve enstrüman kullanımları tercihlerini görmek mümkündür. Kısacası Türk Popüler Müzik türleri dünyadaki birçok müzik türünde de olduğu gibi zaman içerisinde belli etkileşimler dahilinde değişime uğramıştır.

Bu müzikal değişime ivme kazandıran en önemli faktörlerden birisi internettir. Bu değişim öncelikle müzisyenleri etkilemiştir. Yani bu çalışmada şu ana kadar bahsedilen alternatif akorların kullanım biçimlerinin gelişerek yaygınlaşmasında internetin etkisinden bahsedilmelidir. Çünkü günümüzde müzisyenler dünyada var olan tüm metod ve müzik örneklerine mp3, audio vs. şeklinde ulaşabilmektedir.

Geçmiş yıllarda tercih edilebilecek müzisyen sayısı oldukça az olduğundan grup ve şarkıcı sayısı da bu duruma paralel oranla azdır. Ancak günümüzde çeşitli internet sitelerinden *American Caz* standartları, Berklee' de *caz* bölümünde okutulan tüm kaynaklar, Joe Satriani *Guitar Secrets*, Guthrie Govan *The Creative Guitar 1-2* vb. tüm gitar metodlarına ulaşabilmek mümkün hale gelmiştir. Tüm bu materyaller yanında ulaşılabilen video ve ses kayıtları da Türkiye'deki gitaristler, davulcular, piyanistler vs. in müzikal gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Tüm bu imkanlar paralelinde Türkiye'deki müzisyenler, çaldıkları grup ya da şarkıcıların müziğine, mevcut bilgilerini aktarabilme imkanına sahip olabilmişlerdir. Örneğin; Erkan Oğur (bkz. Şekil: 2.13), Erdem Sökmen, Okan Ersan, Özgür Abbak, Nurhat Şensesli, Erdinç Şenyaylar, Serhan Yasdıman, Cem Tuncer, Ant Şimşek, Murat Söğüt, Volkan Öktem, Doğan Titiz, Eylem Pelit, Nurhat Şensesli, Cengiz Tural, Gökay Semercioğlu vs. gibi müzisyenler *rock*, *caz*, *funk*, *blues* vs. gibi türlerle ilgili sahip oldukları bilgileri eşlik ettikleri orkestralarda icra etmektedirler. Dolayısıyla Türk Popüler Müzik örneklerinin büyük bir bölümünde bu müzisyenlerin etkisi açıkça görülebilmektedir.

Elbette bu müzisyenlerin içinde yer aldıkları orkestralardaki müzisyenlerin tamamının belli bir müzikal seviyeye ulaşmış olduğu da unutulmamalıdır.

Türk Popüler Müziği'ndeki Uyarlamalarda İcracı Tercihleri

Türk Popüler Müzik örnekleri içerisindeki uyarlamalarda icracı tercihlerine değinmeden önce, söz konusu icracıların sayısının yukarıda da bahsettiğimiz gibi 60 ve 70'li yıllara kıyasla günümüzde daha fazla olduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Bu çalışma içerik olarak akor kullanımlarına ağırlık veriyor olsa da, bağlama, davul, klavye gibi enstümanları çalan icracıların da içinde bulundukları orkestralarda önemli bir yere sahip oldukları belirtilmelidir. Örneğin elektro, akustik bağlama ve ud icracısı olan Mustafa İpekçioğlu Tarık Sezer Orkestrası, Mis, Baba bando gibi gruplarda yer almasının yanı sıra pek çok albüm kaydında da çalmaktadır. Buna benzer olarak davulcu tercihlerinde de Cengiz Tural, Doğan Titiz, Volkan Öktem, Murat Söğüt gibi davulcuların Türk Popüler müzik piyasasında yoğun olarak tercih edildikleri görülmektedir. Örneğin Volkan Öktem şarkıcı Tarkan'a eşlik etmesinin yanında *caz fusion*, *rock* gitaristi olan Okan Ersan'a da eşlik etmektedir ve birçok albüm kaydında tercih edilen bir müzisyendir. Cengiz Tural da albüm kayıtları dışında Tarık Sezer Orkestrası ve şarkıcı Gülşen'e eşliğinin yanı sıra, Doğan Titiz de Mustafa Ceceli, Murat Boz gibi şarkıcılara eşlik etmektedirler. Gitaristler açısından önemli isimler olarak Erkan Oğur, Erdem Sökmen(bkz. Şekil 2.14), Sarp Maden, Özdemir Erdoğan, Okan Ersan, Cem Tuncer, İlter Kurcala, Serhan Yasdıman, Özgür Abbak(bkz. Şekil 2.15) vs. örnek olarak gösterilebilir.

Örneğin Erkan Oğur perdesiz gitar, klasik gitar, kopuz yanında elektrik gitar çalmaktadır. Uzun yıllardır Bülent Ortaçgil ile çalışmaktadır. Aynı zamanda Telvin Trio grubuyla da birçok konser gerçekleştirmiş olan Erkan Oğur önemli stüdyo müzisyenlerindendir. Özellikle stüdyo müzisyenliği noktasında çeşitli şarkıcılar tarafından tercih edilen Erdem Sökmen, akademik birikiminin de etkisiyle, çalmış olduğu Pop albümlerinde doğal majör -minör akor ve armonik yürüyüşler dışında alternatif yöntemler uygulamıştır. Alternatif akor kullanımlarında klasik gitar çalan İlter Kurcala da oldukça bilinen bir örnektir. Klasik gitarı Flamenko gitar tekniği ile çalmaktadır. Haktan, Hüsnü Şenlendirici, Mis ve son olarak da Kilot adlı grupla çalışmaya başlamıştır. Cem Tuncer (bkz. Şekil 2.16) de caz gitaristi olduğundan eşlik ettiği birçok orkestrada kendi tarzını mevcut müziğe dahil etmiştir.

Çalışmanın sonundaki analiz bölümünde yer alacak olan *Yalan Dünya* adlı Neşet Ertaş türküsünün gitarlarını Cem Tuncer çalmıştır. *Yalan dünya*, Jülide Özçeliğin *Jazz İstanbul Volume 1* adlı albümündeki cover eserlerden biridir. Jülide Özçeliğin bu albümünde yalan dünya'nın yanı sıra *Mecnunum Leylamı gördüm*, *Kara toprak* gibi eserlere de yer verilmiştir. Yine analiz bölümünde yer alacak olan *Alışmak sevmekten zor* adlı Selami Şahin bestesi'nin yeni düzenlemesinde de Cem Tuncer yer almıştır. Cem Tuncer, Selami Şahin'e Baba Bando ekibiyle eşlik etmiştir. Tabi ismi geçen bu isimlerin ilerleyen yıllarda artabilmesi muhtemeldir. Konservatuvarlar ve özel kursların yanı sıra birçok metoda internet üzerinden erişim sağlanabilmesi, müzikle ilgilenen bireylerin gelişimine önemli ölçüde etki etmektedir. Örneğin Amerika'da yaşayan bir gitaristin eğitim videolarına Daily motion, youtube vs. gibi sitelerden ulaşılabilir. Bu imkanlar da çeşitli teknik özelliklerin hızlıca edinilebilmesi anlamına gelmektedir. Bu olumlu imkanların da etkisiyle kendini geliştirebilme imkanı bulan müzisyenler sahip oldukları bilgileri içinde bulundukları ortama dahil etmektedirler. Gelişen teknolojinin de etkisiyle birçok müzikal materyale ulaşabilen müzisyenler geçmiş yıllara kıyasla daha hızlı bir ilerleme kaydetmeye başlamışlardır. Teknik anlamda birçok enstrümanda virtüözüte sınırları zorlanmaktadır. Öyle ki 50, 60, 70'li yıllarda var olan virtüözüte seviyesi günümüzde oldukça aşılmıştır ve virtüözüteyi belirleyen yeni ölçütler ortaya çıkmıştır. Örneğin internet aracılığıyla indirme imkanı olan *Berklee Jazz Chords Dictionary* adlı çalışma sayesinde birçok akor yapısı ulaşılabilir hale gelmiştir. Ya da elektrik gitarda Eddie Van Halen ile başlayan *tapping* (şelpe) tekniğinin sol elde 4 sağ elde 1 parmak olarak kullanılan formunun sol elde 4, sağ elde 4 parmak şeklindeki forma varabilecek seviyeye getirilmesi ve bu tekniklerin internet ortamında rahatlıkla edinilebilmesi internetin müzikal gelişim üzerinde ne

denli etkili olduğunu göstermektedir. Teknolojinin müzisyenler üzerindeki etkileri bu şekilde özetlenebilir. Müzisyenler bu sayede kendilerini geliştirebilme imkanı yakalayabilmekte ve sahip oldukları müzikal birikimlerini içinde bulundukları orkestralarda kullanabilmektedirler. Bu noktada müzisyenlerin kendi tarzları ya da tarzları dışındaki müzikal ortamlarda yer almalarıyla ilgili örneklerle başlanabilir. Örneğin Cem Tuncer'in özünde bir *caz* gitaristi olması ve çeşitli kaygılar ya da tercihe bağlı olarak *caz* dışındaki türlerde de icralarda bulunması, günümüzdeki müzisyen profilinin genel görünümünü özetlemektedir.

Funk, caz, rock vs. öğelerini mikro tonal seslerle birleştirerek eklektik bir müzikal yapı elde edilmektedir. Okan Ersan da her ne kadar pop, Halk müziği, Sanat müziği vs. türündeki şarkıcı ya da gruplara eşlik etmese de genel olarak Doğu müziklerinde yer alan mikro tonal seslerden faydalanmaktadır. *Quantumizing Hicaz* hem melodik, ritmik hem de kullanılan akorlar açısından örnek teşkil edebilir. Burada bahsi geçen mikro tonal sesler *blues* ve *caz* içerisinde de *ghost* notalar olarak kullanılmaktadır. Ancak bu mikro tonal sesler tını olarak Türk müziği ya da Doğu müziklerinde kullanılan koma seslerden farklıdır. Okan Ersan, Özgür Abbak, Erkan Oğur, Erdinç Şenyaylar, Serhan Yasdıman gibi müzisyenler Türk Müziği içerisinde yer alan 'si bemol 2' komasını *caz* ve *blues* öğeleri içerisinde yer alan mikro tonal tınılarla sentez haline getirmeyi başarmışlardır. Söz konusu icra tekniği bu isimler sayesinde hızla popüler hale gelmiştir ve Türkiye'de yaşayan diğer müzisyenler tarafından da denenmeye başlamıştır.

Söz konusu alternatif akor ve melodik yaklaşımların günümüz Türk Popüler Müziği türlerinin birçoğunda yaygın olarak kullanılmaya başlamasından ve hızla popüleritesini arttırmaya devam ettiğinden daha önce de bahsedilmişti. Bu kullanımların popüler hale gelmesi ile birlikte Türkiye'nin herhangi bir bölgesinde herhangi bir grubun müziği içerisinde alternatif akor kullanımlarına rastlamak mümkün hale gelmiştir. Elbette söz konusu müzisyenlerin, içerisinde bulundukları orkestralarda kendi stilleri ile müzikal icralarını gerçekleştirmeleri, var olan Türk Popüler müzik türlerinin içerisindeki sentezi daha da yoğun hale getirmektedir. Böylece söz gelimi Karadeniz Müziği örnekleri içerisinde otantik öğelerin yanı sıra *caz, funk, rock* vs. gibi türlerle eklektik bir yapı yaratılmaktadır.

Tercih edilen müzisyenlerin niteliksel özellikleri genel olarak bu şekilde özetlenebilir. Amaç mevcut alternatif akor kullanımlarının genel yapısının anlaşılması olduğundan bu yaklaşımları kullanan tüm müzisyenlerin irdelenmesi yerine yaklaşımın içeriğine yer verilmiştir.

ESER ANALİZLERİ

Bu bölümde, Türk Popüler Müziği (Halk Müziği, Sanat Müziği, Arabesk) dahilinde yer alan eserlerin orijinal versiyonları, farklı biçimlerde aranje edilmiş diğer versiyonları ile karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Analiz için seçilen eserler; kullanılan enstrümanlar, vokal tekniği ve enstrüman icra biçimleri açısından analiz edilmiştir. Analiz içerisinde yer alan *Yalan Dünya* ve *Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine* adlı eserlerin orijinal versiyonlarında melodik yapı haricinde akorlara yer verilmemiştir. Ancak bu eserlerin günümüzde yeniden aranje edilen versiyonlarında bu çalışmanın özünü oluşturan alternatif akor yaklaşımları kullanılmıştır.

Alışmak Sevmekten Zor (Selami Şahin)-Orijinal versiyon

İntro [: Cm % % Bb Gm % C7 Fm Gm Cm Fm Dm7b5 Ebmaj7 Dm7b5
% % Cm :]
Şan [: Cm % % % % Fm Bb % Gm Cm Fm % G#maj7 Cm :]
Nakarat [: Cm % % Bb Gm % C7 Fm Gm Cm Fm Dm7b5 Ebmaj7 Dm7b5
% % Cm :]...

Alışmak Sevmekten Zor Akor Tablosu(Selami Şahin)-Orijinal versiyon

Bu eserin orijinal versiyonunda enstrüman olarak keman, çello, klavye ve klasik gitar kullanılmıştır. Ritimler ise klavye üzerinden çalınmıştır. İntro bölümünde nakaratta yer alan şan solo kullanılmıştır. Akorlar bakımından orijinal versiyonda yer alan akorların da maj7, minör7b5 gibi Arabesk müzikte genel olarak kullanılan formlarından farklı olduğu görülmektedir. Bu versiyonda genel olarak vokal icra ön planda tutulmuştur.

Alışmak Sevmekten Zor (Selami Şahin)- Baba Bando versiyon

Eserin günümüz versiyonunda ise klarnet, bağlama, elektrik gitar, bas gitar, *keyboard*, davul gibi enstrümanların bir arada kullanıldığı görülmektedir. İntro bölümünde orijinal versiyonda yer alan şan solo yerine farklı bir gitar solo mevcuttur. Bu gitar soloya klarnet de eşlik etmektedir. İntro bölümü içerisinde 4. Ölçüde, şan bölümünde de 10. Ölçüde modülasyon yer almaktadır. Modülasyonlar ve 7'li, 13'lü, artık, eksik akorlarla oluşturulan bu versiyonda vokal icra orijinal halini korumuştur.

İntro [: Gm7 G#maj7 Gm7 Am7 G#maj7 :]
Şan [: Cm7 % Fm7 G#maj7 Fm7 Gm7 G#maj7 G#maj7 Gm7 Fm7 Bb7 Em7
Em7b5 Dm7b5 :] (2.dolap) Em7b5 Dm7b5 F# dim.
Nakarat [: Cm7 Gm7 % G#maj7 G#maj7 Fm7 Cm7 Fm7 Dm7b5 F7 G7(A13) Gm7 :]

Alışmak Sevmekten Zor Akor Tablosu (Selami Şahin)- Baba Bando versiyon**Yalan Dünya (Neşet Ertaş) Orijinal versiyon**

Bu eser orijinal versiyonunda tef ve elektro bağlama ile icra edilmiştir. Vokal icrada Kırşehir yöresine ait şive ve hançere kullanılmıştır. Eser bozlak dizisinde icra edilen bir Kırşehir türküsüdür. Bu versiyon içerisinde vokal icranın da, enstrüman icranın da ön planda tutulduğu görülmektedir. Ancak yörenin en popüler olmuş isimlerinden birisi olan Neşet Ertaş'ın özellikle enstrüman kullanımında yöreden farklı olan unsurlar mevcuttur. Bu unsurlardan en önemlisi ise manyetik bağlamanın kullanılmasıdır. Eser her ne kadar yöresel karakterler taşısa da Neşet Ertaş'ın bestesi olarak da kabul edilmektedir.

§

Saz...

♩ = 76

Hep sen mi ağ la dın ---

hep sen mi yan dın --- Ben de gü le --- me dim ---

ya lan dün ya da --- Sen be ni gön --- lün ce

mut lu mu --- san dın Öm rü mü boş ye re

ça lan dün ya da ---

Ah ya lan dün ya da ya lan dün --- ya da ---

Ya lan dan yü zü me (Saz.....) gü len dün ya da ---

Yalan Dünya- Jülide Özçelik versiyon

İntro Fm7 ...
Şan Fm7 % % % F#maj7 % Ebm7 Fm7 G#maj7 % G7 F#maj7
F#maj7 Fm7 F#maj7 Fm7 %

Nakarat F#maj7 G#7(13) C#maj7 F#maj7 F7#5(#9) F#maj7 Ebm7 Fm7 F#maj7
C7 C#maj7 F#maj7 F7#5(#9) F#maj7 Ebm7 Fm7
Gitar solo Ebm7 G#7(13) B dim. D#maj7 Cm7 G7#5 (aug.) G#maj7

Yalan Dünya Türküsünün Akor Tablosu –Jülide Özçelik versiyon

Eserin Jülide Özçelik versiyonunda enstrümanlar olarak davul, elektrik gitar, bas gitar ve klavye kullanılmıştır. Bu versiyon enstrüman icrası, tını bakımından *caz* müzik öğeleriyle düzenlenmiştir. Orijinal soloya bu versiyonda yer verilmemiş, bunun yerine orta bölümde farklı bir gitar solo kullanılmıştır. Vokal icrada ise orijinal forma yakın bir icra tercih edilmiştir. Bu düzenleme 2008 yılında yayınlanmış olan *Jazz İstanbul volume 1* adlı albümde yer alan eserlerden biridir. *Altered* akorların yoğun olarak kullanıldığı bu düzenleme, alternatif akor kullanımları açısından önemli bir örnektir ve günümüzde Türk Popüler Müzik örneklerinde yer alan eklektik unsurların anlaşılabilmesi açısından örnek teşkil edebileceğinden analiz bölümüne dahil edilmiştir. Bu eserin orijinalinde Batı enstrümanları olan gitar, piyano gibi enstrümanlar kullanılmamıştır. Dolayısıyla herhangi bir şekilde akor da kullanılmamıştır.

Aşk bu değil- Avni Anıl (Orjinal versiyon)

NIHAVENT ŞARKI

00648

AŞK BU DEĞİL YAPMA GÜZEL

USÛLÜ : CURCUNA
Süre : 2' 00
♩ = 200

MÜZİK : AVNİ ANIL
SÖZ : RÜŞTÜ ŞARDAĞ

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of 14 staves of music. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings. There are also some special symbols like a double bar line with a cross and a double bar line with a circle. The lyrics are in Turkish and are written in a stylized font. The score is for a single melodic line, likely for a voice or a solo instrument.

AŞK BU DEĞİL
YAP MA GÜ ZEL (SAZ)
(SAZ) SEN
SEN
İN SA N GÜ L DÜ RÜ R
İN SA N GÜ L DÜ RÜ R
SÜN SÜN SEN İN SA N
SÜN SÜN İN SA N
GÜ L DÜ RÜ R SÜN (SAZ)
GÜ L DÜ RÜ R
SE Vİ Şİ R KEN
GÜ ZEL GÜ ZEL GÜ ZEL GÜ ZEL
KARAR (SE S)
SÜN
(SAZ)

AŞK BU DEĞİL YAPMA GÜZEL
SEN İNSANİ GÜLDÜRÜRSÜN
SEVİŞİRKEN GÜZEL GÜZEL
SEN İNSANİ ÖLDÜRÜRSÜN

Aşk Bu Değil - Birsen Tezer Versiyon

İntro: Am9 Am7 4x Solo: Am...
[: Am Am7 F6 Bm7b5 Bdim. Şan: Am... (14 ölçü)
Dm9 % Am9 F6 Bm7b5 Bdim. Am % F6 Bm7b5 Bdim Am Solo geçiş: Am G Am
Nakarat: [: Am F6 G C G Am (1.dolap) C Edim.
Dm9 % Am F6 Bm7b5 Bdim. Am
Gitar solo: Am9 % Am7 %

Aşk Bu Değil Eserinin Akor Tablosu – Birsen Tezer Versiyon

Eserin bu versiyonunda klasik gitar, elektrik gitar ve kanun gibi enstrümanlara yer verilmiştir. Bu versiyonda eserin orijinal melodisi yanında doğaçlama bir gitar soloya da yer verilmiştir. Aynı zamanda vokal icrada da eserin özgün yapısı ile caz öğeleri sentez haline getirilmiştir. Bu düzenleme 2009 yılında yayınlanmış olan *Cihan* adlı albümde yer alan eserlerden biridir.

SONUÇ

Çalışmanın konusu olan “Türk popüler müziğindeki eklektik yapının algılanmasında çalgı kullanımı ve ayırt edici tını özellikleri” çerçevesinde, tarihsel süreç içerisindeki örneklerin incelenmesi ile birlikte sunum sırasında da özellikle seçilmiş olan eser analizlerinin ardından aşağıda maddeler halinde belirttiğimiz şu sonuçlara ulaşmak mümkündür;

- Türk müziği içerisinde yer alan Arabesk, Sanat Müziği, Halk Müziği gibi türlerin, oluşum süreçlerinde genel olarak Balkanlar, Orta Asya, Ön Asya, Orta Doğu coğrafyasının kültürel ve müzikal özelliklerinden etkilenmesi gerçeğinin yanı sıra, Türk Popüler Müzik türlerinin de geleneksel müzikler ve diğer popüler müzik türlerinden etkilendikleri gözlemlenmiştir,
- Bu bağlamda günümüzde Türk Popüler Müziği’nde yer alan eklektik öğe unsurlarının Türk Müziği içinde öteden beri var olduğu tespiti ayrı bir tartışma konusudur. Ancak gelenek ve modernite ile ilgili algı değişikliklerinin zaman, mekana göre değişime uğradığı düşünülürse söz konusu kesişmelerin geleneksel olarak bilinen müzikler için de söylenmesi mümkündür.
- Günümüzde Türk Popüler Müzik türlerine eklenen *Caz*, *Rock*, Klasik Batı Müziği vs. gibi müzikal öğeler, Türk Müziğinin genel yapısı üzerinde kaçınılmaz değişikliklere yol açmıştır. Bu değişiklikleri melodi, akor ve vokal icraları açısından görmek mümkündür. Ortaya çıkan teknolojik gelişmelerle (medya, internet vs.) birlikte dünya genelinde kültürel ve müzikal etkileşimler daha kolay hale gelmiştir. Doğal olarak Türk Müziği de belli ölçüde bu sürece dahil olmuştur.
- Türk Müziği içerisinde yer alan geleneksel sazların yanına gitar, davul, bas gitar, piyano gibi enstrümanların dahil edilmesi ve alternatif akorlarla yeniden düzenlenmesi, Osmanlı’da Batılılaşma hareketleriyle 19. Yüzyılda başlamış, 20. Yüzyılda hız kazanmış ve günümüzde de farklı formlarda karşımıza çıkmaktadır.
- Söz konusu formlar dahilinde kullanılan *Augmented*, *diminished*, *suspended* vs. gibi alternatif akor kullanımları, Türk Müziğinde yer alan mikro tonal sesleri belli ölçüde destekleyebilmektedir. Başka bir deyişle söz konusu akorlar, tını açısından ne majör ne de minör olduğundan Türk Müziği’nde yer alan koma sesleri kısmen karşılamaktadır. Bu anlamda

Türk Müziği türleri içerisinde yer alan eklektik unsurlar kolektif bir uyum yaratmayı başarmıştır.

- Gelenek ve modernitenin sentezi olarak gelişen bu eklektik yapıların, zamanla değişime uğrayan ve uğrayacak olan gelenek ve modernite algısı minvalinde gelecekte daha farklı öğelerden de etkilenebileceği muhtemeldir.

KAYNAKÇA

- Canbazoglu, Cumhur (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock* (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dilmener, Naim. (2014). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* (4.basım). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Güngör, Nazife. (1993). *Arabesk* (2.basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Küçükkaplan, Uğur. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meriç, Murat. (2006). *Pop Dedik Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, Meral. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

DİSKOGRAFİ

- Erdoğan, Özdemir. (2014). *Türkiye Caz Tarihinde Işıksız Kalanlar*. (CD). İstanbul: Özdemir Erdoğan
- Erdoğan, Özdemir. (1985). *Özgün Caz Denemeleri*.(CD). İstanbul: Özdemir Erdoğan Fidan, Oğuz Berkay. (2013). *Olmuyor*. (CD). İstanbul: Avrupa Müzik
- German, Tülay. (1964). *Burçak Tarlası Mecnunum Leylamı Gördüm*. (CD). İstanbul: Ezgi Plakları
- Göçer, Ferhat. (2007). *Yolun Açık Olsun*.
- İzel. (2010). *Jazznağme*. (CD). İstanbul: Poll Production
- Okan, Tanju. (2011). *Ve Tanju Okan Sahnede*. (CD). İstanbul: Odeon Müzik
- Özçelik, Jülide. (2008) *Jazz İstanbul Volume 1*. (CD). İstanbul: Kadıköy Müzik
- Laço Tayfa. (2002). *Hicaz Dolap*.(CD). İstanbul: Dokuz Sekiz Müzik
- Tarıkcı, Abdurrahman. (2014). *İmece Albümü*. (CD). İstanbul: Kalan Müzik
- Tepe, Gökhan. (2009). *Vur*. (CD). İstanbul: DMC
- Tepe, Gökhan. (2011). *Aşk Sahnede*. İstanbul: Sony Music
- Tezer, Birsen. (2009). *Cihan*.(CD). İstanbul: Ada Müzik

İNTERNET KAYNAKLARI

- ‘Birsen Tezer’ - www.saloniksv.com
- ‘Baba Bando’ - www.youtube.com
- ‘Jülide Özçelik’ - www.ankaracazfestivali.com

“METİN (PARTİSYON, KAYIT) VE BAĞLAM: GLENN GOULD’UN 1955 VE 1981 TARİHLİ GOLDBERG BAŞKAMALARI’NIN BAĞLAMSAK BİR ANALİZİ”

Kubilay MUTLU

D. E. Ü. Müzik bilimleri Doktorant.

Dokuz Eylül Üniversitesi

kubilaymtl@gmail.com

ÖZET

Johann Sebastian Bach’ın Goldberg Başkamalarının Glenn Gould tarafından yapılan 1955 ve 1981 tarihli kayıtları üzerine olan bu çalışma öncelikle bir metin analizidir. Ama bu metin analizi onun yazıldığı ve okunduğu bağlamdan ayrı olarak ele alınmaz. Bu açıdan nota ve ses kaydı olarak metnin analizi, onun anlam kazandığı bağlamdan bağımsız olarak değerlendirilemez. Glenn Gould’un bir metni(score) bir başka metne(record) çevirirken hareket ettiği bağlam, bu sürecin önemli bir unsurudur. Bu süreç, içinde dinleme ve yeniden dinleme eylemlerini barındırmasıyla aynı zamanda bir aktif okuma eylemidir. Bu diyalektik okuma ve yeniden okuma çifte sarmalının daha geniş ölçekli endüstriyel süreçler içerisinde kazandığı yeni yükler onun anlamı üzerinde doğrudan etkilidir. Bu açıdan baktığımızda, Bach ve Glenn Gould’un metnin anlamı üzerindeki tasarrufları, tıpkı Wagner’in gaz odalarında çalınan *Tristan und Isolde* üzerindeki tasarrufu gibi sınırlıdır.

Anahtar Kelimeler: Metin, Yazar, Anlam, İzlerkitle, Müzik Endüstrisi.

“TEXT (SCORE, RECORD), AND CONTEXT: A CONTEXTUAL ANALYSE OF GLENN GOULD’S 1955 AND 1981 RECORDING OF THE GOLDBERG VARIATIONS”

ABSTRACT

This study is primarily a text analysis on Glenn Gould’s 1955 and 1981 Recording of the Goldberg Variations of Johann Sebastian Bach. However this text analysis is not unconnected with the context of text which is written and read. Hence text, as score and record, and its analysis can not be regarded as unconnected entity or as meaningful without context. Glenn Gould’s text translation context – from score to record - is important element of this process. This process is also activity of active reading which is involve listening and re-listening process. This double helix of dialectic reading and re-reading is gain new meanings/burdens in the larger industrial process. Industrial process has a direct influence on its meaning. So from this perspective, Bach and Gould’s possession over the meaning of text is limited, just like Wagner’s possession over the meaning of *Tristan und Isolde* that is played in gas chambers.

Key Words: Text, Author, Meaning, Audience, Music Industry.

Giriş

Metin ve bağlam arasındaki diyalektiğe odaklanan bu makalenin esas meselesi, anlamın inşasına ilişkin süreçlere disiplinler arası bir yaklaşımla görünürlük kazandırmaktır. Bu süreçleri anlamamanın bir yolu olarak Johann Sebastian Bach’ın (BWV 988) eser sayılı Goldberg Başkamaları’nın, 1741 yılında Balthasar Schmid tarafından yapılan ilk basımı ve Glenn Gould tarafından 1955 ve 1981 yıllarında yapılan plak kayıtları birer örnek olay olarak kullanılacaktır. Göstergibilimden, müzikolojiye, iletişimden, etnomüzikolojiye kadar pek çok disiplinin

kuramsal katkılarını göz önünde bulundurarak, esas olarak anlamın çok boyutlu inşa süreçleri, gene çok boyutlu analiz birimleri vasıtasıyla anlaşılmalı çalışılacaktır.

Makale boyunca anlamın oluşumundaki asli unsurlar olarak metin (text), yazar (author) ve izlerkitle (audience) arasında gerçekleşen karşılıklı geri dönüşlü ilişkilere vurgu yapılarak her yeni momentte oluşan yeni bağlamların anlam üzerindeki güçlü etkisi tartışılacaktır. Bir çeşit çifte sarmal olarak da değerlendirilebilecek bu süreç, bir metnin bir başka metne dönüşümü sırasında gerçekleşen okuma ve yeniden okuma eylemleri sırasında kazanılan ve ihmal edilen anlamlar açısından bir metafordur. Anlam sarmalına her iki anlamda da tam tepeden bakanlar için bu, sürekli tekrar eden bir kısır döngüye işaret etse de, aslında her döngüde anlamsal açıdan kazanılan bir irtifadan söz etmek pek ala mümkündür. Bu açıdan anlamın bitimsizliği olarak da görebileceğimiz bu diyalektik süreç, onu ‘kutsal metin’le sınırlayanların varsaydığının aksine asla tamamlanamayacak bir karşılıklı ilişkiler setine yaslanır. (Bkz. Şekil-9)

Metin, Yazar ve İzlerkitle Diyalektiğinde Değişen Tarihsel Ağırlık Merkezleri

Bir metin olarak Goldberg Başkamaları’nın tarihini izlemek, pek çok açıdan onun anlamına ilişkin belirli momentlere ve dolayısıyla bu momentlere etki eden güçlere odaklanmak demektir. Müzik endüstrisi tarihi ile neredeyse eş zamanlı bir hikâye olarak Goldberg Başkamaları tarihi, müzik yayıncılığından, konser salonlarına, konser salonlarından ses kayıt teknolojileri dolayısıyla plağa, oradan da günümüzün âdemi merkezietçi karakterli interaktif medya süreçlerine kadar bir dizi değişen ağırlık merkezine işaret eder. Mekanik yeniden üretimin, performansı yer (place), mekân (space) ve zamandan bağımsızlaştırabilme gücü, bağlamların ve anlamın çoklu inşasını kolaylaştırıcı bir etki yapmıştır. Bir başka açıdan çok kaba hatlarıyla bu değişen ağırlık merkezlerini, tanrı/kâinat’ın sesi olarak yazarın isimsizliğinden, yazarın doğup yüce yaratıcıya dönüşmesine ve oradan da onun ölümünü ilan eden süreçlere kadar anlamın değişen görünümüleri olarak okumak da mümkündür.

Bu süreçler için sırasıyla notasyon öncesi dönemin temel karakteristiği, performansın şimdiliği ve buradılığıdır. Müzik sadece icra edildiği bağlamda tüketilen ve anlamı bu bağlama gömülü bir pratik olarak değerlendirilmelidir. Bu açıdan modernizm öncesi toplumsal eylemin zaman ve mekân bir aradılığı gerektiren bütün veçheleri, müzik pratikleri için de aynen geçerlidir. Batı sanat müziği çerçevesinde düşünüldüğünde bu bağlam bir ritüel olarak kilise ayinleridir. “12. Yüzyılın dinsel ezgisi, modal bir sistemle çalışan kendi kendine yeten melodisi bulunan, Tanrı’dan başka hiçbir yaratıcıya ait olamayan, tapınma için tasarlanmış öteki müzik geleneklerinin benzeri olmasına karşılık, onu öbürlerinden kesin bir biçimde ayrı kılan Batılı bir yol açtı. Zamanın ölçülmesi, yalnızca ritimli nota yazımının değil, aynı zamanda farklı melodileri söyleyecek şarkıcılar arasındaki eşgüdümü de gerekli kılan çoksesli müziğin de başlangıcı oldu” (Griffiths, 2011: 23). Griffiths’in dikkati çektiği çok sesli müziğin köken miti olarak notasyonun ortaya çıkmasıyla, onda Batılı olmanın alametifarikasını aramak biçiminde tecelli eden müzikolojik yaklaşımlar oldukça ilişkilidir. Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* kitabında erken Notre Dame periodunun çok sesli karşı ezgi toplaması olan Magnus liber için söyledikleri bu paralellikler açısından önem kazanmaktadır. Ezgilerin genel yürüyüşünü basit şekilde hatırlatan işaret sistematiğinden (neuma) farklı olarak Notre Dame okulunca üretilen ritim ve perdenin spesifik olarak gösterildiği üç ve dört sesli bu organumlar, Batı sanat müziği gelişimi içerisinde köşe taşı olarak kabul edilmektedir. Bunun dolaylı sonucu olarak araştırma nesnesi bağlamında müzikoloji, kendi tarihinin güzide bir örneği olan bunun gibi metinlere yönelerek esas olarak icranın gözden kaçmasına yol açmıştır. “Diğer bir deyişle bilim insanları müziksel metinlere ve onların içsel bağlantılarına, bu metinlerde muhafaza edilen kültürel pratiklerden daha fazla odaklanmaya meyilli olmuşlardır”

(Berger, 2005: 1).

“Müziğin metinleştirilmiş bir temsili olarak notasyon” (Erol, 2009:188), temsil ettiği müzikle arasında hiçbir farklılık yokmuşçasına ele alınarak bir analiz nesnesi haline getirilir. Aslında bir temsil olarak onu kullananların neleri müzik, neleri müzik dışı kabul ettiğine dair olarak bize çok şey söyler. O her şeyden önce müziği bir görme biçimidir. Cook’a göre notasyon müzik ‘kültürümüzde’ üç görevi yerine getirir; “Birincisi ve en açık olanı **saklamadır**; Fotoğraflar gibi, zamanı durdurup geçici şeylere kalıcı, gözle görülebilen bir şekil verirler. İkincisi de hemen hemen aynı derecede açıktır: müziğin bir kişiden diğerine **iletişimi** için araçtırlar; örneğin besteciden icracıya. Üçüncüsü daha az açık olsa da en az diğer ikisi kadar önemlidir: notalama müziğin **kavranışı** için, bestecilerin, icracıların ve müzikle uğraşan herkesin onu hayal ediş ya da düşünüş tarzları için (Cook, 1999: 76). Bu üçüncü kullanımın önemi aslında orta çağ ve barok dönemin müziğini anlamak açısından hayatidir. Günümüzün birinci ve ikinci anlamların egemenliğindeki notasyon kavrayışı açısından önemli bir eksikliğe vurgu yaparak, müziği görme biçimlerimizin önemine işaret eder. Üstelik bu sadece Batı sanat müziği için değil, geleneksel sanat müziği tarihi açısından da böyledir.

Gerçekten de geleneksel sanat müziği içerisinde 13. yüzyılda Safiyüddin Urmevi’nin yazdığı *Kitab’ul-Edvar*’la başlayan Maragalı Abdülkadir Meragi (14. yy.), daha yakın tarihlerde Dimitri Kantemiroğlu’yla (17. yy.) günümüze kadar devam eden süreç içerisinde müzik kuramına yönelik çok sayıda eser yazılmıştır. Gerek perde ve makamları tanımlama çabasıyla olsun gerekse de Kantemiroğlu’nun *Kitab-ı İlmü’l-Musiki Ala Vechi’l Hurufat* da (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) yaptığı gibi müziğin çeşitli sembollerle tesbit ve icrasına yönelik çabalarda öne çıkan şey, en genel anlamıyla müzik teorisi ve pratiği arasında var olan uçurumun giderilmeye çalışılmasıdır. Bu çabalar bir bakıma müzik teorisi ve pratiği arasındaki ‘tutarsızlığın’ itirafı niteliğindedir. Yukarıda adı geçen pek çok müzik eserince önerilen müziği yazma pratiği de gene aynı problemlerle yüz yüzedir. Günümüzün ‘incelmiş’ müzik yazısı için bile dinamik olan müziğin, statik iki boyutlu ortama aktarılması oldukça sorunlu iken 13. yüzyıl çeviri yazım araçları için bu sembolik önemi olan bir şeydir. Başka bir deyişle icraya yönelik olmaktan çok belli müzik dizgelerinin fikslenmesine yönelik bir değer taşırlar (Mutlu, 2013: 41).

Goldberg Başkamaları’nın 1741 yılındaki ilk basımının kapağı da bu yorumları örnekler niteliktedir (Bkz Şekil-1).



(Şekil-1) Goldberg Başkamaları'nın 1741 tarihli birinci edisyonunun kapağı.

Eser için seçilen başlık Klavye Uygulamalarıdır (Clavier Übung). İki el klavsen⁶³ için bir Aria ve onun çeşitli başkamalarını içerir. (Bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen). J.S.Bach'ın gerek Well-Tempered Clavier gerekse de diğer klavye eserlerinde asıl olarak gösterilen bestecilik tekniği ve onun klavye için uygulamalarıdır. Füg ve karşı ezgi yazısı örnekleri olarak bu yönüyle 'ders kitabı' niteliğindedirler. Clavier Übung'u sadece klavye egzersizleri ve pratikleri şeklinde icrayı geliştirmeye yönelik pratikler olarak düşünmek hatalı olur. Onu daha çok 16. ve 17. yüzyılların yaygın İtalyanca terimi *Musica Pratica* bağlamında düşünmek ve belirli müzik dizgelerinin uygulama örnekleri olarak değerlendirmek yerinde olur. Kaldı ki terimi 1689 yılında yayınladığı yedi klavsen ardışı (suite) için ilk kez kullanan Johann Kuhnau, Clavier Übung'u, dönemin saygın İtalyanca terimine eşdeğer bir öneri olarak üretmiştir (Williams, 2003: 14). Schulenberg daha da ileriye giderek haklı olarak şunları söyler; "Her ne kadar solo klavyeli çalgılarla az yada çok çalınabilir olsa da bu kanonlar klavye müziği olarak değerlendirilemezler;

⁶³ Birbirine paralel iki sıra klavyeye sahip klavsen. Eserin başında özellikle iki klavyeli klavsen için yazılmış olduğu belirtilmiş olmasına rağmen 5, 8, 11, 13, 14, 17, 20, 23, 25, 26 ve 28. başkamalar dışında bir zorunluluktan söz etmek mümkün görünmemektedir. Günümüzün tek klavyeli çalgıları ile icrası açısından özellikle el çaprazlamaları gerektiren ve çalım tekniği açısından yeni parmak koreografileri gerektirmesi, eseri çift klavyeli klavsen'in akıcılığı ile çalmak isteyen icracılar için yeni zorluklar anlamına gelmektedir.

ilk dördü hatta “müzik” bile değildir, onun yerine bas hattının ya da karşı ezginin nasıl kanonik olarak işlenebileceğinin örnekleri veya ispatı gibidir” (Schulenberg, 2006: 373). Tıpkı yukarıda geleneksel sanat müziği bağlamında tartışılan örneklerde olduğu gibi, bu müzik metinlerinde de vurgu öncelikle icranın (performance) nasıl olması gerektiğinden ziyade, bestecinin nasıl yazması gerektiğine ilişkindir.

Şekil-1’deki besteci adının eser başlığıyla yaklaşık aynı boyutlardaki gösterimi de gene ilgiyi hak eden bir başka konudur.⁶⁴ Daha sonra Goldberg Başkamalarının bir metin (plak) olarak tartışılacağı bölümde, eser adı, icracı ve besteci gibi başlıkların albüm kapaklarındaki değişen ağırlıkları ayrıca değerlendirilecektir.

Kapağı geçip Aria başlıklı tema bölümüne baktığımızda (Bkz. Şekil-2), metnin icrayı yönlendiren bir kılavuz olmadığı daha bir belirginlik kazanır.



(Şekil-2) Goldberg Başkamaları birinci edisyonun Aria başlıklı teması

Romantik dönemin ifade terimlerine boğulmuş müzik yazısı ve bağlantılı edisyonlar düşünüldüğünde yukarıdaki müzik yazısı -gerek çalgının (klavsen) buna izin vermemesi, gerekse de dikey ilişkilerin icradan daha önemli bir gösterilen olması sebebiyle- bestecinin

⁶⁴ Gerçi bunda eserin ilk basımını gerçekleştiren Balthasar Schmid’in Bach’ın arkadaşı olması da etkili olmuş olabilir. Zira yaşadığı dönemde eserin basılı halini görebilmek zaten başlı başına bir ayrıcalıktır.

oldukça sade müzik taslakları görünümündedir. Bu yazıda tempo, gürlük ve değer yargılı, duygusal çağrışımlı dinamik ifade terimlerinden eser yoktur.

Bir metin (staff notation) olarak Goldberg Başkamalarının analizi, bize onun öncelikle göstermek istedikleri ile ilgili bir enformasyon sağlar. Burada Bach çalışmaları açıdan müzikoloji geleneğinin -bugün Almanya’da hala resmi olarak yoğun destek sağlanan bir çalışma alanıdır- üzerine neredeyse söyleyebileceği her şeyi söylediği bir metin (staff notation) olan Goldberg Başkamaları için, onun armonik bas hattı dışında bir değerlendirme yapılmayacaktır.

Goldberg Başkamaları, günümüzün yaygın başkama pratiği olan, tema melodik hattın başkandığı, onun armonik olarak başka derecelerde duyurulması ya da ritmik süslemelerle temanın sürekli duyulabilir kılındığı başkama tekniğine dayanmaz. Onun başkama için dayandığı temel malzeme, temaya eşlik eden armonik bas hattı ve ondan türeyen armonik yürüyüştür. Aria ve onun devamı 30 başkamada duyulan, içinde zamansal değişimler bulunmakla birlikte, aşağıdaki bas hattıdır. İster düet ister kanon özellikleri gösterebilir. İtilen temel armonik yapı inisi karakterli bu bas hattından türeyen armonilerdir. Aria temasının melodik hattından belli belirsiz yansımaların izlenebildiği 13 ve 25. başkamalar dışında başkamaların temeli budur. (Bkz. Şekil-3).



(Şekil-3) İkinci yarısında alternatifleri gösteren, Goldberg Başkamaları temel bas yürüyüşü (Williams, 2003: 36)

Notasyon’dan müzik yayıncılığına doğru gerçekleşen değişimlerin çizgisel bir evrim süreci olduğu düşünülmemelidir. Müzik yayıncılığının gelişmesi aslında sınıfsal değişimlerin hem bir sonucu, hem de bu değişimlere esas görünümünü veren kültürel süreçlerin dinamik bir unsurudur. “Bilinen ilk basılı partiyonlar 1501’den kalmaz ve Venedik’te Petrucci kitapçısı tarafından üretilmiştir” (Attali, 2014: 69). Ama yukarıda da tartışıldığı üzere bu edisyonların esas amacı geniş bir müşteri kitlesine yönelik basitleştirilmiş icra kılavuzları olmaktan çok, belirli müzik dizgelerinin fikslenmesi ve besteleme tekniklerinin uygulamaları olmalarıdır. Onların ticari bir metaya dönüşebilmesi ancak onları tüketebilecek alım gücü bulunan ve bunu talep eden kitlelerin varlığıyla mümkün hale gelebilecektir. Özellikle, İtalyan kent devletleri içerisinde kendi zenginliklerine soyluluk karşısında bir meşruiyet arayışı içerisindeki burjuvazinin, soylulukla ilişkili kültürel pratikleri temellük etmesi, ev içi müzik pratiklerini ve sanat etiketli faaliyetleri himaye etmesini beraberinde getirmiştir. Bu sürecin en kolay takip edilebilir yönünü klavsen’den piyano’ya doğru evrilen çalgı yapımcılığı ve onunla bağlantılı pratiklerdeki artış oluşturmaktadır. “19. yüzyılın son on yılında ekonominin

fazlasıyla gelişmesine rağmen bir piyanonun fiyatı, halkın üçte ikisi için en az yarım yıllık kazanca eşitti... ..Fakat istatistiklerin belirttiği bu gerçeğe rağmen burjuvaların örnek teşkil etme etkisi sürmekteydi. 1879 yılında bir yazar şöyle yazmaktaydı: Günümüzde bir parça müzikten anlayıp da, evinde piyano veya küçük piyano ya da kuyruklu piyano yahut buna benzer bir şey bulundurmeyen aile yok gibi bir şey. Fakat ne yazık ki, bu müzik aleti birçok evde sadece başköşede duran göz alıcı bir mobilya durumunda” (Wicke, 2006: 33).

Bu açıdan sınıflar komponentinde zincirleme bir ilişkiden söz edilebilir. Burjuvazi, soylulara, küçük burjuvalar da burjuvalara ait kültürel pratikleri temellük etmektedir. Bu temellük hem burjuvalar hem de küçük burjuvalar için altından kolayca kalkılamayacak maddi yükler gerektirir. Wicke haklı olarak sorar; “Acaba hangi kentsoylu, saray orkestrasını örnek alarak kendisi de bir orkestrayı besleyebilirdi ya da evinde tertiplemediği toplantılarda ünlü virtüözlerin çalmasını sağlayabilirdi?” (2006: 36). Buradaki asıl problem burjuvazinin yeterli paraya sahip olmaması değildir. Parasını üretken sermayeye dönüştürmesi sayesinde kendi varoluşunu yaratan bir sınıfın bu tüketimi ‘rasyonelize’ edememesidir. Bu problemin burjuvalar için çözümü biletli konser salonları ve sanata devlet himayesinin önünü açmak iken, küçük burjuvalar açısından piyano problemi olarak ortaya çıkan sorun, kiralamak yolu ile çözülmeye çalışılır. Gerçekten de “Piyano kiraya veren kuruluşların sayılarının, yüzyılın ortasından itibaren hayli artması, bu kuruluşların müşteri çevrelerinin hiç de az olmadığını göstermekte. Görülüyor ki, ekonomik durumları hiç de elverişli olmayanlar da, her şeye rağmen kendilerini, topluluklarda müzik yapılması geleneği konusunda sorumlu hissediyorlardı” (Wicke, 2006: 34)

Nispeten uzunca sayılabilecek bu tarihsel ve kültürel ilişkiler seti ile asıl olarak vurgulamaya çalıştığım şey, bir zamanlar isimsiz bir üreticinin, Tanrının sesi olarak tınlattığı meta değeri olmayan bir ‘nesne’nin, artık ismi olan bir ‘yaratıcı’ dahi tarafından üretilen, alınıp satılabilen bir metaya dönüşmesi sürecinin görünür kılınmasıdır. Bu süreç bir estetik meta olarak metni dönüştürdüğü gibi, performansı ve onunla bağlantılı bağlamları da dönüşüme uğratmıştır. Telif hakları oldukça ilkel ve bir kereye mahsus olarak verilmesine rağmen besteciler için bir gelir kalemi haline gelmeye başlarken, ‘sanat’ etiketli eserlerin icrasının kendi başına amaç haline gelmesi sayesinde, konser performanslarının bestecileri kışkırtacak kadar önemli bir gelir kapısına dönüşmesinin önünü açmıştır. Artık isimleri gittikçe öne çıkan bir yıldız icracılar kuşağından bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Liszt, Paganini ve Chopin, bu kuşağın icracılıkları daha önde olan besteciler kuşağını oluştururlar. Artık ‘yüce bir yaratıcı’ olarak bestecilerin eserlerindeki ‘kutsal’ anlamın sırrına erebilmek en az onun kadar yüce yorumcuları gerektirmektedir.

Statü olarak icracılık, besteciliğin hala gerisinde bulunmasına rağmen maddi açıdan gelir kalemi en yüksek uğraştır; Liszt on beş günde yedi konser verir, Ekonomik büyüme ile birlikte bütün XIX. Yüzyıl boyunca ödeme gücü olan seyirci sayısı artar, konser sayısı ise adeta patlar. “Fransa’da 1840’lı yılların müzik dergisi *Le Ménestrel*, bütün konserleri bildirmesinin mümkün olmadığını yazmıştır” (Attali, 2014: 88). Bu durumun kendisi bize besteci ve yorumcu kadar önemli bir figürün de artık tarih sahnesine etkili bir figür olarak çıktığını göstermektedir; okur. Bir metin olarak müzikler, artık yaygın şekilde seslendirilmeleri, eserin ihtişamlı icrasını gerçekleştirebilecek yorumcu için ve ondaki ‘kutsal’ anlama nail olabilecek izlerkitlenin manevi huzurunda yazılırlar.

Bu durum, makalenin girişinde anlamın oluşumundaki asli unsurlar olarak bahsedilen, metin (text), yazar (author) ve izlerkitle (audience) arasında gerçekleşen karşılıklı geri dönüşlü ilişkilerdeki yeni bir momenttir. Anlamı keşfetme oyununda karşılıklı olarak birbirlerine karşı konumlarını sürekli yeniden tanımlayan aktörlerin ağırlıkları değişmektedir. XIX. yüzyılın bu özgül momentinde, Avrupa’nın kendi tarihini meşrulaştırmasının da bir yolu olarak müzikoloji ve ilgili metin merkezli bilgi üretim pratikleri de tarih sahnesindeki yerini alır. Sonuçları

günümüze kadar devam eden, bağlamın göz ardı edildiği, büyük ustalar ve eserler kanonunun sürekli öne çıkarıldığı bir anlama patriğidir bu. “Müziğin toplumsal zevkleri yerine getirmekten ziyade, ‘hakikat’ın penceresini açan, ‘bilişsel’ değeri olan ‘özerk’ ve ‘aşkın’ bir form olarak kavranması, tarihsel-estetik bir vizyonla meşrulaştırılır” (Erol, 2009: 159). Bach’ın Goldberg Başkamaları’nın tarihsel seyri düşünüldüğünde, üzerinde oldukça sınırlı bir enformasyon bulunan el yazmalarına, eserin farklı zamanlardaki edisyonlarına yönelilerek en otantik olanın inşası çabasına girilir. Bu çabada Cook’un espirili değişimiyle iki sorun vardır: “Birincisi zor, ikincisi olanaksız olmasıdır” (Cook, 1999: 125). Dayandığı temel açmaz bestecinin en başından beri, bir kez benimsendiğinde tüm diğer versiyonları geçersiz kılacak kalıcı, tek bir güvenilir versiyonu amaçladığı varsayımına dayanmasıdır. Bu varsayımın ne kadar saçma olduğu Goldberg Başkamaları diskografisinin⁶⁵ sayıları 150’e varan ‘otantik’ örneklerinden anlaşılabilir.

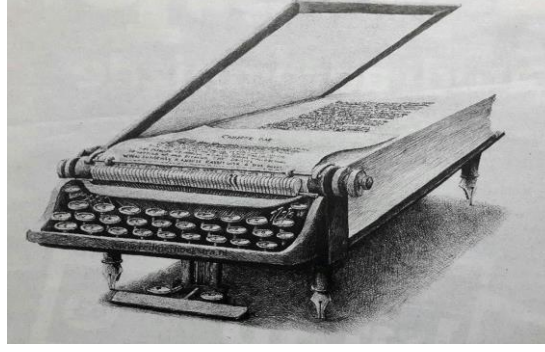
Bu bağlamda bir metin olarak ses kaydının mümkün hale gelmesi, metin, yazar ve izlerkitle arasındaki değişen ağırlık merkezinin konumunu izlerkitleye doğru yaklaştırmıştır. Yukarıda bahsedilen izlerkitlenin manevi huzurunda yazılan metin, artık besteci ve icracının manevi huzurunda izlerkitle tarafından reel olarak dinlenebilen tüketilebilen bir nesnedir. Bu açıdan dinleme ve tüketim pasif değil aktif eylemlerdir. Goldberg Başkamalarının Glenn Gould tarafından yapılan 1955 tarihli orijinal kaydını elinde bulunduran, onu neredeyse kutsal bir ritüelin parçası haline getirerek dinleyen ve bu eylemi bedenleşmiş kültürel sermayesinin (embodied cultural capital) bir görünümü olarak arkadaşlarıyla paylaşan kişinin eylemi, kesinlikle pasif bir okuma eylemi değildir. İçerisinde kültürel kimliğin inşasının da olduğu çok önemli süreçlerin maddi bir unsurdur.

Bu bağlamda Goldberg Başkamaları’nın Glenn Gould tarafından yapılan 1955 ve 1981 tarihli kayıtlarından hangisinin daha otantik olduğu üzerinden süren tartışmalar, sadece icracılar açısından değil, izlerkitle ve akademik dünyada da üzerine hararetli tartışmaların yapıldığı bir konudur. Peşinen söylemek gerekirse kişisel görüşlerimi ifade etmekle birlikte, bunlardan en sahil olanı şu kayıttır gibi “hem zor, hem de imkansız” bir iddiada bulunmayacağım. Onun yerine yazının başından beri tartışılan metin, yazar ve okur üçgeninde inşa edilen, bir icracı olarak Glenn Gould’un aynı eseri ikinci kez kaydetmesine yol açan anlamın bitimsizliği üzerinde durarak bir model önermeye çalışacağım.

Anlamın Dinamik İnşası İçin Bir Model Önerisi

Goldberg Başkamaları tarihinden de “şimdi biliyoruz ki metin bir tek ‘ilahi’ anlamı (Yazar-Tanrı’nın mesajı) açığa seren bir dizi, kelime değildir. İçinde birbirleriyle uyumlu ve çatışmalı, hiçbirisi de orijinal olmayan, çeşitli yazımlar barındıran çok boyutlu bir alandır” (Barthes, 1977: 146). *Yazarın Ölümü*’nde Barthes’in çarpıcı şekilde ifade ettiği, anlam üzerindeki tek yetkili figür olarak yazar kavramının kendisi bu açıdan tartışmalıdır. Anlam metnin her yeni bağlamda okurun yeniden müzakeresiyle oluşur. Dolayısıyla Gould’un piyanosu hem bir okuma hem de bir yazma aracı olarak ikili bir kullanıma sahiptir. (Bkz. Şekil-4)

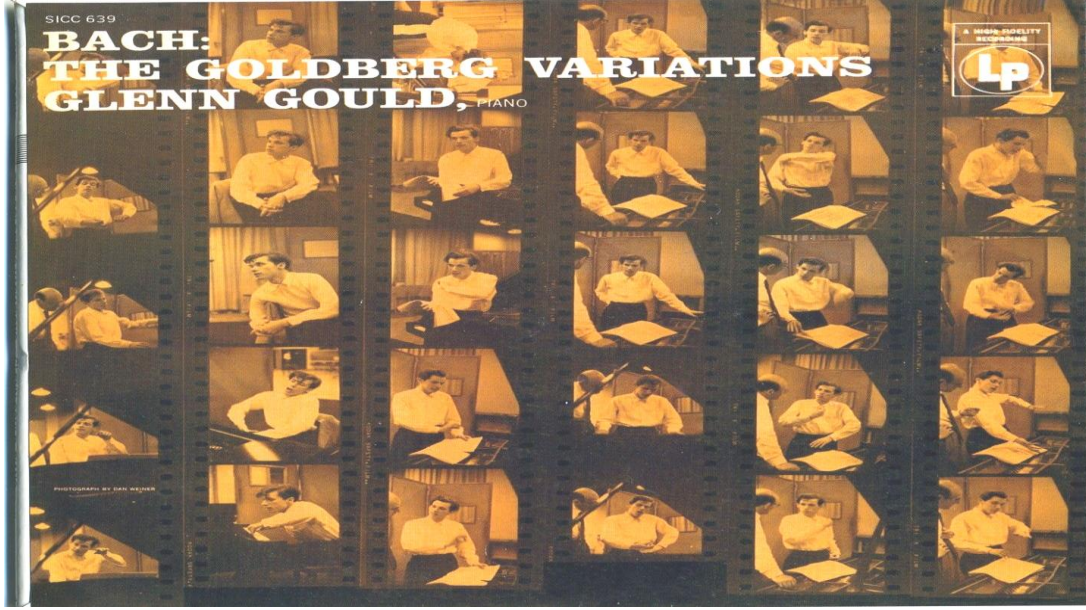
⁶⁵ Bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/Goldberg_Variations_discography



(Şekil-4) Okur / yazar Gould'un piyanosu

Goldberg 1955'in Glenn Gould'u, bir okur /yazar olarak 23 yaşında, üstün tekniğe sahip kariyerinin başında bir piyanisttir. Onun müziği görme biçimi virtüözitesini gösterme biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Plak firmasının aslında ondan beklentisi de bu yöndedir. 1955 tarihli albüm kapağında 30 ayrı başkamayı simgeleyen, Gould'un 30 ayrı fotoğrafı kullanılmıştır (Bkz. Şekil-5). Dan Weiner tarafından CBS'in New York'taki stüdyolarında çekilen fotoğraflarda, Gould'un kimi zaman esrik, kimi zaman kendinden geçercesine yorumladığı metin, pek çok fotoğrafta da kendisine yer bulan Bach'ın Goldberg'idir (notasyon). Metin, okuma / yazma makinesi olarak piyanonun daima üzerinde çalışılır vaziyettedir. Dan Weiner tarafından belgelenen ve plak firması tarafından öne çıkarılan beden dili, yukarıdaki tarihsel süreçte inşa edilen virtüöz'ün beden dilidir. Wicke'nin oldukça canlı anlatımıyla bedeninin müziği çalma işlevine katkısıyla ilgili söyledikleri, Goldberg 1955 için oldukça geçerlidir.

“Popüler piyano literatürünün ana kuralı, müziği uygulamada mantık yerine bedensellikti. Bu yüzden bu parçalarda ses yoğunluğu, sağ ve sol elleri klavyenin en uç noktalarına götürecek kadar genişti. Enstrümanı boydan boya ele geçirmek, gösteriş yapmanın dışında, çalışma virtüözlük açısından çok büyüleyici bir hava veriyordu. Bu olaya bedeninin tümüyle katılması gerekmekteydi, çünkü ancak o zaman dürtüleri tınılara dönüştürmek olasıydı. Sol elin tipik eşlik etme formülleri, temel sesin oktavını izleyen, genellikle dört altı akorun çevrilmiş şekliyle iki, üç sesli akor ya da arpejler sol kola daireler çizdiriyordu. Bu ise bedeninin hafif bir şekilde yana dönmesiyle mümkündü. Sağ elin seslendirdiği, aşağıya ya da yukarıya doğru hareket eden melodi de, gene aynı şekilde sağ kola kayan ve hafif yuvarlaklar çizen hareketler yaptırıyordu. Nota dizilerinin tekrarı, triller ve melodiyi süsleyen ayrıntılar ise, bu çalışma biçimine bir kontrast oluşturarak, bedeni belirli pozlar alarak hareketsiz kalmaya zorluyorlar ve bu sayede parmakların dar bir alanda bir engelle karşılaşmadan piyanistlik açısından işlevlerini yerine getirmesine olanak sağlıyorlardı. Sol eli sağ elin ya da tersi, sağ eli sol elin üstünden geçirerek, çaprazlama çalışma ya da her iki elin paralel olarak aşağıya veya yukarıya doğru hareketleri çok beğeniliyordu. Çünkü bunlar bedeni kalçalardan itibaren, genellikle popoyu da hafifçe yuvarlayarak yana dönmeye mecbur ediyordu” (Wicke, 2006: 46).

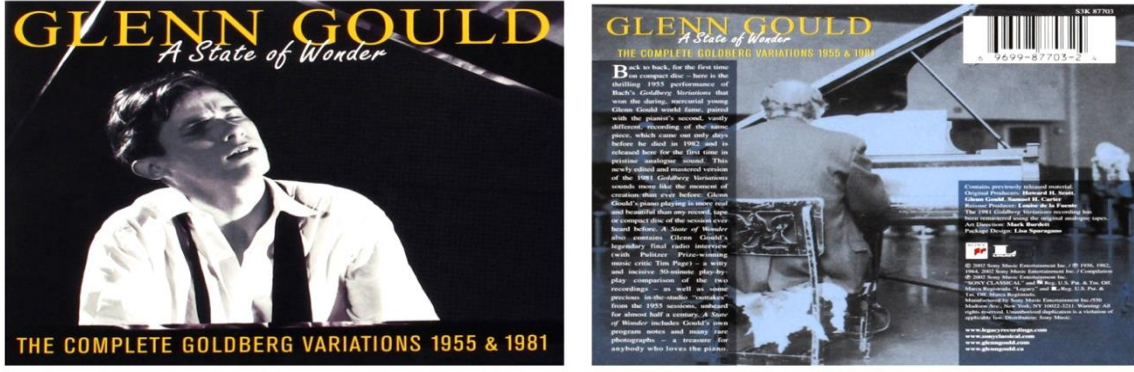


(Şekil-5) 1955 Tarihli Goldberg Başkamaları albüm kapağı.

Gerçekten de 1955'in Gould'u, başkamaların sadece çalma sürelerini kıyaslayınca bile hem çağdaşlarından, hem de 1981'in Gould'undan çok çok hızlıydı. Bu hız benim fikrimce Bach'ın Goldberg'ini bir metin olarak (notasyon) görünmez hale getiren bir hızdır. 1741'in başkama tekniğini gösterme arzusundaki Bach'ın anlamı, bu icra ile ters yüz hale gelmiştir. Diğer yandan dönemin klasik müzik atmosferi ile uyum içinde bir kayıt performansdır söz konusu olan. O bir genç yetenek olarak 1955 kaydında üzerine düşeni fazlasıyla yerine getirmiştir.

Goldberg 1981'in Glenn Gould'u ise 50 yaşına merdiven dayamış bir okur /yazar olarak tekniği ile ilgili hiçbir soruya muhatap olmayacağı bir yaştadır artık. Tecrübeli bir Bach okuru olarak Goldberg'in anlamını müzakere ederken, ifadeyi daha ön planda tutan bir icrayı tercih eder. Gerçekten de gerek çalım hızını düşürmesi gerekse de mikro ritmik planda daha esnek bir tartımı tercih etmesi sebebiyle icranın dinamik alanı (dynamic range) da genişlemiştir. Çok abartılı bir yorum olacak olmasına rağmen, sanki 1955 kaydı kompresörle dinamik alanı daraltılmış bir kayıt gibi tınlamaktadır. Oysaki her ikisi de analog kayıtlar olan 1955 ve 1981 kayıtlarında böyle bir teknoloji kullanılmamıştır. Bu etkiye yol açan şey yukarıda da ifa edildiği gibi temponun gayet dinamik bir şekilde artikülasyonlara da izin verecek şekilde düşürülmesi olmuştur. Bunun dolaylı sonucu olarak bence Bach'ın Goldberg'i bir metin olarak yeniden gün yüzüne çıkmıştır.

A State of Wonder başlığıyla ölümünden sonra 2002 yılında yayınlanan, 1955 & 1981 kayıtları toplaması için seçilen albüm kapağı da yukarıda ifade edilen yorumları destekler niteliktedir. Ön yüzünde genç ve esrik beden diliyle 1955'in Gould'u yer alırken, arka yüzünde geçen zamanı sembolik olarak ifade eden, yıpranmış alçak sandalyesi ile 1981'in tecrübeli Gould'u yer almaktadır (Bkz. Şekil-6).



(Şekil-6) Gould'un A State of Wonder başlıklı Goldberg Başkamaları albüm kapağı

Müzik endüstrisinin beden dili kullanımı konusundaki çabaları aslında türler üstü bir ifade dünyasına seslenir. Aşağıda Glenn Gould ve Madonna'nın bedenleşmiş ifadeleri bunu örnekler niteliktedir.

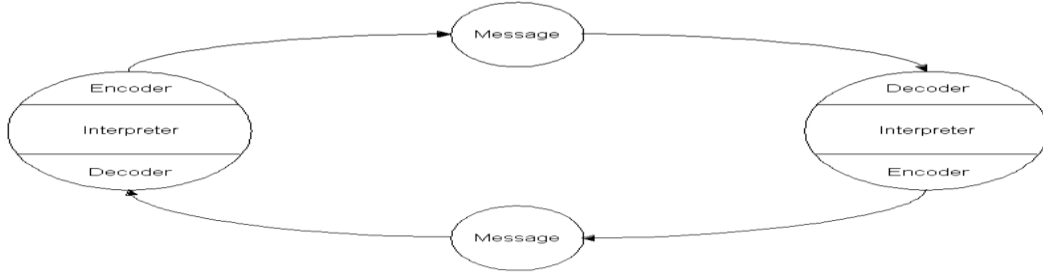


Glenn Gould ve Madonna

Buraya kadar, 1741 yılında Balthasar Schmid'in edisyonu ile başlayıp günümüze kadar gelen Goldberg metinlerinin anlamları üzerinden yürütülen tartışmalarla, anlamın bir kere inşa edildiğinde sonsuza kadar değişmeden kalan bir şey olmadığı vurgulandı. Anlamın inşa süreçlerine müzik endüstrisinin katkıları, bu anlamların her yeni momentte izlerlikle tarafından yeniden müzakere edilmesi ve bitimsizliği için örnekler gösterildi. Bu tartışmalardan da yola çıkarak, aşağıda iletişim teorilerinden, göstergebilimden, fizikten, biyolojiden ve etnomüzikolojinin disiplinler katkılarından destek olarak oluşturulmuş bir anlam modeli önerilmektedir.

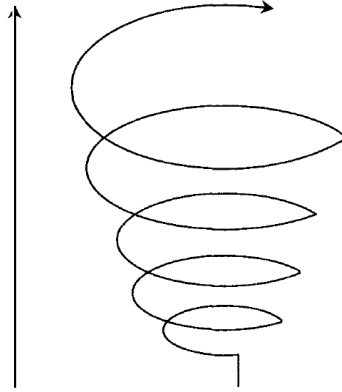
Temel olarak iletişim modellerinden ve o modeller üzerine yürütülen tartışmalardan yola çıkarak, Wilbur Schramm'ın 1954 ve Dance'ın 1967 tarihli modellerinin sentezi olarak da değerlendirilebilecek, bir model önerilmektedir. Öncelikle önerilmekte olan her yerde işe yarayacak bir iletişim modeli değildir, kullanım alanı, kültürel metalar dünyasında anlamın inşa süreçlerine görünürlük kazandırmakla sınırlı olan, bir anlam inşa modelidir.

Schramm'ın dairesel modelinde bir iletişim modeli olarak iletişim kanalından çok başlıca olarak aktörlerin davranışları üzerine yoğunlaşılır. Birer kodlayıcı ve kod açımlayıcı olarak bu aktörler iletişim sürecinde eşit ağırlıkta yer alırlar ve mesajı her defasında aktif bir şekilde yorumlarlar (Bkz. Şekil-7). Zaten modelinin güçlü yanı, bu aktif kodlama ve kod açımı faaliyetini geri dönüşlü olarak vurgulamasından gelmektedir.



(Şekil-7) Wilbur Schramm'ın iletişim modeli

Dance'ın sarmal modeli Schramm'ın modelini tamamlar niteliktedir. Onun dairesel yaklaşımını doğru bulmakla beraber eleştirdiği yönler de vardır. “Dairesel yaklaşım, iletişimin başladığı noktaya tam bir daire oluşturarak geri döneceğini ileri sürer. Dairesel benzerliğin bu kısmı son derece yanıltıcıdır. Sarmal, dairenin yetersiz kaldığı bazı durumları açıklamayı sağlar. İletişim sürecinin ileriye yönelik hareket ettiğini, o anda iletilenin daha sonraki iletişimin yapısını, içeriğini etkileyeceğine dikkat çeker. Dance iletişimin dinamik doğasının altını çizer” (McQuail ve Windahl, 2005: 35) (Bkz. Şekil-8).



(Şekil-8) Dance'ın iletişim sürecinin dinamik doğasını gösteren sarmal modeli

Benim modelim Schramm ve Dance'ın olumlu yönlerini birleştirerek, içerisinde metin, yazar ve izlerkitlenin rahatça hareket edebileceği, her yeni momentte değişen bağlamı ve metne etki eden vektörel güçleri göstererek, değişimin dinamiklerini görünür kılmaya çalışır. Dance'ın tekli sarmalı yerine, DNA'nın da yapısını oluşturan çifte sarmal kullanılarak, tepeden bakıldığında Schramm'ın dairesel iletişim modelinin avantajlarından da faydalanmayı amaçlar. Schramm'ın da Dance'ın da modelleri kendi başına bırakıldıklarında hareket üretebilecek modeller değildir. Dinamik vurgularına rağmen bu dinamiği oluşturan güçlerin vektörel yönlerini hesaba katmazlar. Neredeyse ilk hızı verilmiş sürtünmesiz ortamda hareket eden edilgen objeler görünümündedirler. Benim modelimde aktörler metne göre merkezi ve merkezkaç etkilerde bulunarak, anlamın inşa süreçlerindeki dinamik müzakereyi görünür kılmakta daha etkilidir. Çifte sarmal'ın dikey eksenindeki çift yönlü hareketi, anlamın mutlaka ileriye yönelik bir bitimsiz süreç olmadığını, kimi zaman geleneğin icadı ve bilinçli seçmeye dayalı sıçramalarla müzakere edilen metnin geçmişe dönük olarak da hareket edebileceğini ima eder.

Özetle $\vec{A}$ izlerkitle ve $\vec{B}$ yazar vektörünü göstermek üzere, varsayımsal bir metin olan $\mathbf{M}$ üzerinde etkide bulunurlar. İzlerkitle, $\vec{MA}$ doğrultusunda bir merkezkaç etkisi gösterirken yazar, $\vec{BM}$ doğrultusunda merkeze doğru anlamı fikslemeye dönük bir etkiye sahiptir. Varsayımsal bir kuvvet olarak merkezkaç etkisi merkezden, yani metin'den uzaklaştıkça oranda artar. Her okumanın peşinen bir 'yanlış' okuma olması sebebiyle de bu merkezkaç etki,

metnin anlamını çoğullastırır. Her yeni momentte değişen bağlamlar, yazar ve izler kitle rollerindeki pozisyon değişimlerini beraberinde getirmektedir. Bir önceki momentin okuru yazar, yazarı okur haline dönüşmektedir (Bkz. Şekil-9).

Goldberg Başkamaları bağlamında, bir okurdan bir yazar'a dönüşen 1955'in Gould'u, 1981'de yazardan okura dönüşerek Bach'ın metnini yeniden tanımladığı bir fiksleme çabasına girişir. Bu açıdan bakıldığında Goldberg başkamalarının yeni kayıtlarının yapılmaya devam edilmesi bu sürecin sonlu bir süreç olmadığına yönelik düşünceleri kuvvetlendirir.

Sonuç Yerine

Metin ve bağlam arasındaki diyalektiğe odaklanan bu makaleyle, anlamın inşasına ilişkin süreçlere disiplinler arası bir yaklaşımla görünürlük kazandırılmaya çalışılmıştır. Bir anlam modeli inşa edilmeye çalışılarak, içerisinde metin, yazar ve okurun değişen ilişkilerinin hareket edebileceğı ortam tasarlanmıştır. Model için tarihsel bir örnek olay olarak J. S. Bach'ın Goldberg Başkamaları ve onun Glenn Gould tarafından yapılan 1955 ve 1981 tarihli kayıtları kullanılmıştır. Günümüzde hala 19. yüzyıl tarihsel müzikoloji motivasyonlarıyla şekillenen, metin merkezli, bağlamsız analiz çabalarının varlığı koşullarında, inatla bağlamın önemine vurgu yapılmıştır. Anlamın tekçi anlayışlarıyla araya kalın çizgiler çekilmeye çalışılarak, verilen çok sayıdaki tarihsel örnekler yoluyla tek 'kutsal' anlam peşindeki analiz çabalarının açmazlarına dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Hiç şüphe yok ki her modelleme girişimi, gerçeğin dinamik, çok boyutlu, canlı doğasını basitleştirme çabasıyla ondaki bu pek çok özelliğı de göz ardı eder. Yapmaya çalıştığı bu basitleştirme çabasıyla önemli gördüğü yerlerin ve dinamiklerin altını çizirken, pek çok unsuru da bilinçli olarak ihmal eder. Bu sayede başka bağlamlarda da işe yarayacak, karmaşık ilişkileri hızlıca görmemize imkân verecek bir 'harita' elde edilmeye çalışılır. Umarım burada kullanmaya çalıştığım 'harita', disiplinler anlamda gelecek pek çok eleştiri ile daha incelikli ve işe yarar hale getirilebilir.



(Şekil-9) Anlamın dinamik inşası için bir model önerisi

Kaynakça

- Attali, Jacques (2014), *Gürültüden Müziğe Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*, (Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland (1977), “The Death of the Author”, *Image, Music, Text*, (Trans. Stephen Heath), London, Fontana Press.
- Berger, Anna Maria Buse (2005). *Medieval Music and the Art of Memory*. London, University of California Pres.
- Cook, Nicholas (1999), *Müziğin ABC’si*, (Çev. Turan Doğan), İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Erol, Ayhan (2009), “Disipliner Müzik İncelemesinden Popüler Müzik Araştırmasına Bir Köprü: Popüler Müzikte ‘Metin’ (Text) Analizi”, *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Griffiths, Paul (2011), *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, (Çev. M. Halim Spatar), İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- McQuail, Denis ve Windahl, Sven (2005), *İletişim Modelleri Kitle İletişim Çalışmalarında*, (Çev. Konca Yumlu), İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları.
- Mutlu, Kubilay (2013), “Müziksel Algılamada Teori Pratik Bağlantısı (Nexus): Sosyo-Kültürel Bir Mutabakat Olarak Perde (Pitch)”, *Mukaddime*, sayı 8, (sf. 37-50)
- Schulenberg, David (2006), *The Keyboard Music of J.S. Bach*, New York, London, Routledge.
- Wicke, Peter (2006), *Mozart’tan Madonna’ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*, (Çev. Serpil Dalaman), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Williams, Peter (2003), *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge, Cambridge University Press.

“ANTON WEBERN AND THE MUSICAL PERCEPTION”

Assoc.Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

State Conservatory of Anadolu University

tonella@gmail.com

ABSTRACT

The vocal elements that used by the Austrian composer Anton Webern in *Das Augenlicht* Op. 26 for mixed choir and orchestra are considered the start point of the new phase of the history of music. The work that written in 1935 was the first of the three great voice collections in the last years of his life. The technique applied on this six minutes short piece in the vocal part is the main factor of the changes of the history of music. The effect of the technique used by the composer is the perception of the feature of the timbre as well as the dramatic tempo suspension, which together cause the paralyzing feeling. The uncommon orchestration of the hysterical vocal parts against the light touch of instruments obtain an extraordinary combination with the new harmonically language. Webern changed the conception of the musical perception in his time.

Keywords: WEBERN, *DAS AUGENLICHT* OP.26, PERCEPTION, TIMBRE.

“ANTON WEBERN VE MÜZİKAL ALGI”

Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

tonella@gmail.com

ÖZET

Avusturyalı besteci Anton Webern’in karma koro ve orkestra için bestelediği Op. 26 *Das Augenlicht*, vokal unsurunun kompozisyon içindeki yeni konumu açısından Müzik Tarihinde bir aşamanın başlangıç noktası sayılır. Webern’in 1935 yılında yazdığı ve yaşamının son yıllarında bestelediği üç büyük şarkı dizisinin ilk yapıtı olan bu beş buçuk dakikalık kısa eseriyle müzik tarihine yeni bir yön vermesindeki temel etken, vokal yazı tekniğinin partiyon içindeki konumudur. Bestecinin vokal parti yazı tekniği, sesin dramatik zamanda askıda kalmış duygusunun yanı sıra, paralize edici tınısal özelliği ile de algı üzerinde önemli bir etki oluşturmasını sağlar. Orkestralamada alışılmamış çalgıların bir arada kullanılması, isterik bir vokal partiye karşılık çalgılardan hafif dokunuşlar ile elde edilen sıra dışı tını kombinasyonlarını yeni armonik diliyle birleştiren Webern, zamanının çağdaş algı kavramını değiştirebilmiştir.

Anahtar Kelimeler: WEBER, *DAS AUGENLICHT* Op.26, ALGI, TINI.

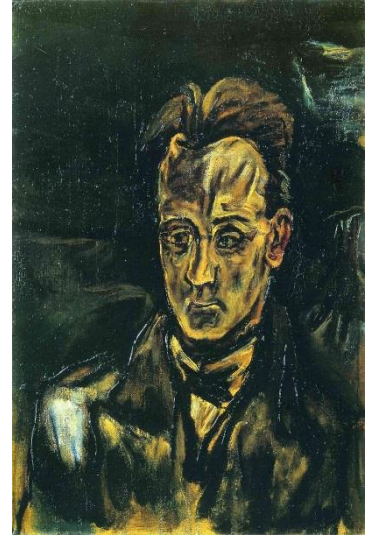
Introduction

The purpose of this study is to investigate the compositional changes and innovation that occur in the choral music using the masterpiece *Das Augenlicht* Op.26 by Anton Webern as example. The research focused on the contrasts between pitch, timbre, lyricism and perception. *Das Augenlicht* was written in 1935 and it was the first of the three extraordinary

voice collections in the last years of his life. As English translation, “The Light of the Eye” is a single movement piece with the duration of six minutes. Originally in German language, Webern used the text set *Viae Inviae* by Hildegard Jone (1891-1963) and dedicated the work to Mainer Tochter Amalie Walter.

The Austrian composer and conductor Anton Webern lived between 1883 and 1945. He was mentored by Arnold Schoenberg (1874-1951); the father of the twelve-tone technique and leader of Second Viennese School. Schoenberg, Webern and Alban Berg (1885-1935), the third composer of the school, modified definitely the music of the twentieth century. Second Viennese School opened a new page in the history of music because the twelve-tone composition marked the abolition of the traditional tonal functions and introduced an entirely new treatment of dissonance.

Among Schoenberg students, Webern was the more advanced one and never afraid of trying out new methods or new musical language. He was an innate perfectionist and for many times destroyed the pieces which was not essential in his opinion. The third-one works with an opus number are the ones that Webern saw fit to have published in his own life. Webern’s production Picture 1: Anton von Webern by Oscar Kokoschna (1914) was fundamental for poets, painters and musicians currents of the twentieth-century. When it is compared to other composers, he has relevance for the study of the history of modern music.



Webern’s production is divided in four periods according to stylistic compositional characteristics (See the catalogue of works in the Table). In the early years his production was atonal in the style of his mentor’s initial dodecaphonic works. In the middle period the composer moved to abstraction intensively including the voice in the pieces. The called ‘Vocal Decade’ went from 1914 to 1924 and includes half of his musical production. From this period, Webern gave a wide contribution to the sound perception devoting especially to choirs using the serialism total method.

1. Das Augenlicht, Op. 26

1.1. Orchestration

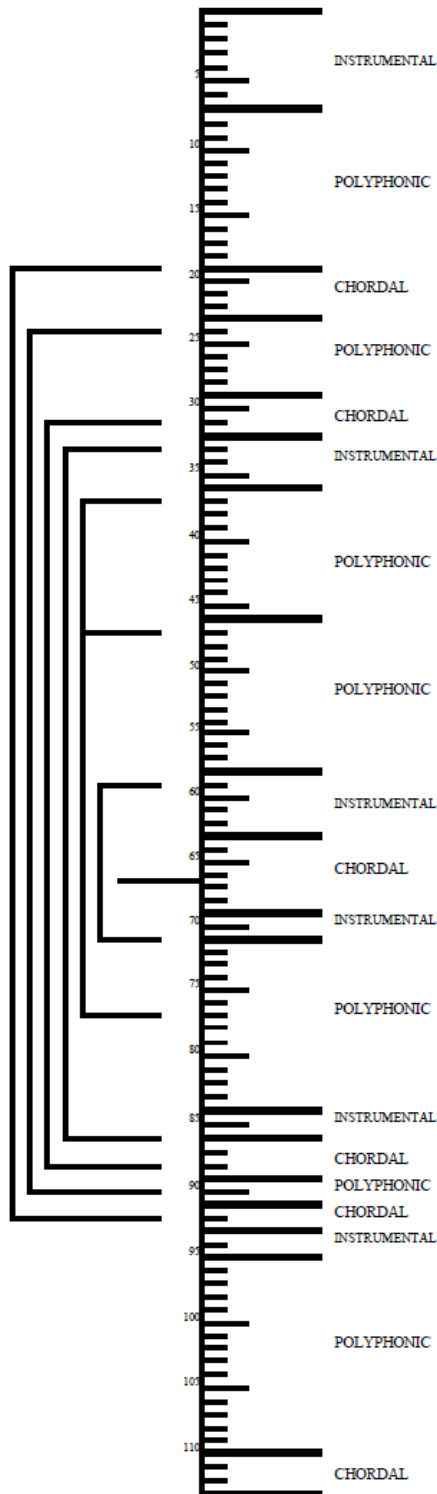
The orchestration is formed by flute, oboe, clarinet in B, alto saxophone in Eb, horn in F, trumpet in C, trombone, drums, harp, celesta, mandolin, violin, viola and cello. The mandolin is the only instrument considered unusual.

Some interesting factor about the mandolin is that it always had great popularity in Austria. At the beginning of the twentieth-century in Vienne there was a mandolin orchestra of folk music and mandolin course at Neues Wiener Konservatorium. Certainly there were professional musicians who called the attention of the contemporary composers.

The mandolin was used very often in European Folk Music but not in symphonic orchestras. However at the beginning of the twentieth-century, the instrument was included in important orchestral works by Gustav Mahler (1860-1911): *Das Lied von der Erde*, Seventh and Eight Symphonies. It is known that Webern’s conducting repertoire included the Mahler’s Eight Symphony and some movements (in separated occasions) of the Seventh. Besides

Mahler, Arnold

Picture 2: Structure of *Das Augenlicht*, Op.26. (Petrowitz, 1971)



Schoenberg also used the mandolin in their works: *Serenata* Op.24 and *Moses und Aron*. Probably all these factors influenced Webern and his decision in the use of the mandolin.

1.2. Structure

The formal structure of *Das Augenlicht* was written in three separated sections: instrumental, chordal and polyphonic. In the instrumentals sections Webern wrote not more than five consecutive notes for each instrument. The sequence of the notes distributed between the instruments leading to a fragmented sonority. In the polyphonic sections the choir was always writing in canon. The canonic writing is simple in that the entries are never closer than one half beat to each other.

The chordal sections are homophonic. The choir appears always *a cappella* – without instrumental accompaniment – with the exception of the climax, from measure sixty-four to sixty-nine where the dramatist of the poem was intense. The music of *Das Augenlicht* keeps the concordance with the poem. The form of Hildegard Jone's text was important to Webern as its content – specifically because of its potential for symmetry around a central axis. (Johnson, 1999)

The formal organization is that of an arch. The beginning of that arch is the measure twenty; the climax at measures sixty-four to sixty-nine, and the conclusion at measure ninety-three. The arch is the result of the physical placement of the alternating sections which in turn are ultimately dependes on the length of the poetic line. The graphic shows each change in the mode of expression, polyphonic or chordal and there is a new line of poetry. (Petrowich, 1971)

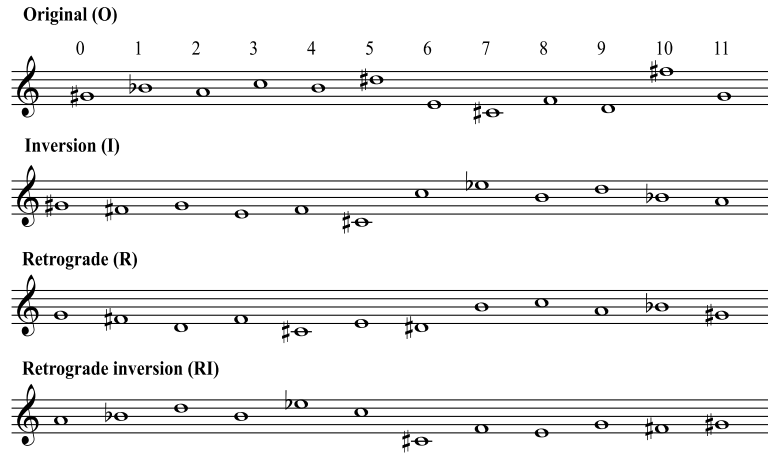
1.3. The Tone Row

Webern's style of composition is called Serialism – which is a very specific way of ordering musical elements. The tone row is the system of organizing all twelve pitches within

an octave. Below, the row form used in the Op.26 is shown in its four basic forms :

Picture 3: Das Augenlicht, Op.26. The row basic forms.

The choir introduces the tone row in canon technique in the follow sequence: Original set in the soprano; Retrograde in the tenor; Retrograde-Inversion in the bass and Inversion in the contralto. Inversionally related row forms are canonically dispose. The last note of each row form is also the first not of the next row form. (Picture 4)



The choir introduces the tone row in canon technique in the follow sequence: Original set in the soprano; Retrograde in the tenor; Retrograde-Inversion in the bass and Inversion in the contralto. Inversionally related row forms are canonically dispose. The last note of each row form is also the first not of the next row form. (Picture 4)

¹ The row itself has four basic forms:

- Original: the original set;
- Retrograde: the original set reverse order;
- Inversion: the mirror inversion of the original set;
- Retrograde Inversion: the inversion in reverse order. (Kostka, 2011).

The image displays a musical score for the vocal parts of 'Das Augenlicht' Op. 26, measures 8 to 19. The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in German. The tempo markings are 'rit.' (ritardando), 'tempo, ruhig' (tempo, calm), and 'poco rit.' (a little ritardando). The lyrics are: 'Durch uns - re off - nen', 'Au - gen p fließt das Licht ins Herz', 'und strömt als Freu - de sanft zu - rück aus', and 'ih - nen.'

Picture 4: Das Augenlicht Op.26. The row in the choir voices. Measures from 8 to 19.

(Universal, 1956)

In Op.26, the chordal section in this work is entirely different from the previous Webern's choral works. For the most part these homorhythmic sections are comprised of three transpositions of the retrograde form and one of the retrograde-inversion. The two exceptions occur in the measure third-one where two statements of the original are combined with two of the retrograde-inversion and at the apex where two transpositions of the retrograde, one of the retrograde-inversion and one of the inversion are used. The use of four forms of the basic set in a simultaneous situation results in a choral sound of extraordinary beauty. The vocal lines follow the chosen row form exactly and employ all transpositions. (Petrowitz, 1971)

2. Proprieties of the Sound

2.1. Pitch

Webern strictly organizes the pitches of the music. Since in the beginning of *Das Augenlicht* Op.26, Webern wrote the line in the highest register of the instruments. The example below shows the trumpet, trombone, harp, celesta, mandolin and tenor voice in their highest octave.



Picture 5: *Das Augenlicht*, Op.26. Tenor and soprano voices.

Measures from 5 to 8. (Universal, 1956)

Another interesting point is the soprano voice which is localized lower than the tenor voice. The contrast between the feminine and masculine voice causes a sonority stress.

2.2. Timbre

Webern managed the instrumentation using their timbre as articulation. Instead of the melodies of his work is a true composition of different timbres. It is possible to affirm that every sound is valued in individuality. Webern was very fond of the percussive qualities of all instruments and his orchestrations show these qualities as well as his wide use of tunable and non-tunable percussion instruments. (Petrowitz, 1971). The bellow example shows the tympani, glockenspiel, xylophone, celesta and harp are used in different combination and registers demonstrating the Webern's interest in colors. (Picture 6).

Another factor at the instrumental doubling is a persistent feature of Op.26. This timbre event occurring in the measures fifty-nine to sixty-two where the flute, oboe and clarinet support the violins; the saxophone plays with the violas and cellos throughout.



Picture 6: Das Augenlicht, Op.26, Timbre combination between the instruments. Measures from 59 to 62. (Petrowitz, 1971)

The horn and trombone reinforce respectively one note only of the violin group and the cello group. (Picture 6). Webern grouped the instruments in unison. The result was the contrast between the diverse kinds of timbres.

3. Lyricism

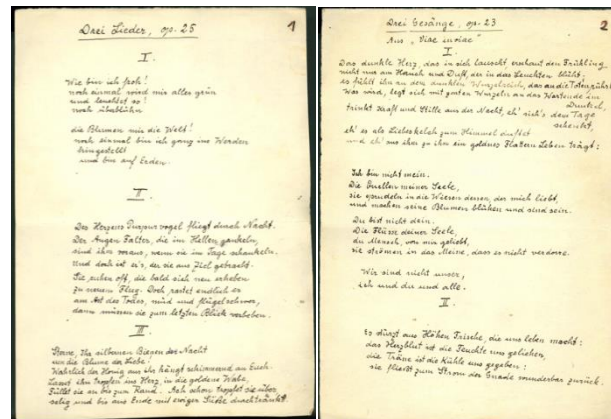
Das Augenlicht Op.26 achieved something unique and unheard of before: Webern made it possible to listen the union of the lyricism with the twelve-notes technique. In the first instance it is not easy to make a connection between the lyrical poetry and the dodecaphonic technique. However one at the interesting point in art is exactly the contrast of the ambiguities.

The lyricism is the practice of writing verse in song form rather than narrative form to embody the poet's thoughts and emotions. And there was the great innovation that Webern added in the choral music.

One of the first to musicologist who had access to the previously unavailable Webern materials was Professor of Harward University Anne Shreffler. Expert in twentieth-century music and Second Viennese School. Shreffler argues that the composer turned in desperation to song as a way out of this music cul de sac. The continuity of the words in a poetic text necessitated horizontal thinking and a more fluid melodic approach. Writing vocal music in a declamation style to which Webern exclusively devoted himself for ten years, led to a more integrated linear style, as opposed to the fracture juxtaposition of autonomous cells in the earlier instrumental pieces. In other words, the composer verticalized the instrumental miniatures fluid with the horizontal counterpoint of his songs (Shreffler, 1994)

3.1. Hildegard Jone

Very little is known about Hildegard Jone's life and works except in connection with the later vocal music of Anton Webern. In 1926, Webern met the poetess and painter Hildegard Jone in a poetry evening dedicated to her poems. Thereafter the only text set by Webern were those written by his friend Jone: the *Drei Lieder* Op.23 and Op.25, *Das Augenlicht* Op.26, and the two Cantatas Op.29 and Op.31. The friendship itself was a product of the close affinity of their two minds and sensibilities. Johnson expresses the Webern's involvement with the her poems in in these words:



Picture 7: Webern's manuscript of Hildegard Jones 'Viae Inviae'

<http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldehauer/2428159.pdf>

(20 June 2015).

“In Jone's poetry Webern found the union of elements he had hitherto only found separately. The evocation of landscape and organic nature, a fascination with death and darkness as the prerequisite of revelation and new life, a conception of God as both the embodiment of Law and as gently nurturing presence, the intense luminosity of the high alps as a utopic image of the kingdom of heaven - all these preoccupations of Webern's earlier song texts find expression in Jone's imagery.” (Johnson, 1997:106)

Viae Inviae is the more elusive of Jone's poetry, an unrhymed exclamation of wonder at the more of intensity in a loving glance, expressed in a series of metaphors of water and light. Webern followed her poetry with a great deal of care and precision in his music, taking no liberties such as the repetition of phrases in previous works.

Conclusion

Webern changed the conception of the sound in the choral music. The reorganization of the timbre, register and orchestration in a lyrical plan affected the perception of the sound. In special an examination of *Augenlicht* Op.26 as a whole reveals a larger plan for the disposition of changes of the timbre. Here the timbre of the instruments leads the audition of the music.

Another factor that was not seen before in previous works is the instrumental accompaniment strictly associated with the text. The technique of using instruments to approximate a particular vocal inflection is employed in all work. Webern reached the spiritual music of the poems by Hildegard Jone evoking instrumental timbres to the sounds of the words themselves.

Table

Catalogue of works by Anton Webern divided by periods.

Period 1 (until 1909)

Op.1 Passacaglia, for orchestra (1908)

Op.2 Entflieht auf leichten Kähnen, for a cappella choir (1908). Poem by Stefan George

Op.3 Fünf Lieder, for voice and piano (1907-1908). Poem Der Siebente Ring by Stefan George

Op.4 Fünf Lieder, for voice and piano (1908-1909). Poem by Stefan George

Period 2 (1909-1914)

Op.5 Five Movements. String quartet (1909). Version for string orchestra (1929)

Op.6 Six Pieces. Large orchestra (1909-1910)

Op.7 Four Pieces. Violin and piano (1910)

Op.8 Zwei Lieder. Voice and small ensemble (1910). Poem by Rainer Maria Rilke

Op.9 Six Bagatelles. String quartet (1913)

Op.10 Five Pieces. Orchestra (1911–1913)

Op.11 Three Little Pieces. Violoncello and piano (1914)

Period 3 (1915-1926) (also in text....)

Op.12 Vier Lieder. Voice and piano (1915–17)

Op.13 Vier Lieder. Voice and orchestra (1914–18)

Op.14 Sechs Lieder. Voice, clarinet, bass clarinet, violin and cello on poems by Georg Trakl (1917–21)

Op.15 Five Sacred Songs. Voice and small ensemble (1917–22)

Op.16 Five Canons, for high soprano, clarinet and bass clarinet (1923–24)

Op.17 Three Traditional Rhymes. Voice, violin, clarinet and bass clarinet (1924–1925)

Op.18 Drei Lieder. Voice, clarinet E-flat and guitar (1925)

Op.19 Zwei Lieder. Mixed choir, celesta, guitar, violin, clarinet and bass clarinet. Poem by Johann Wolfgang Goethe (1926)

Period 4 (1927-1943)

Op.20 String Trio (1927)

Op.21 Symphony (1928)

Op.22 Quartet. Violin, clarinet, tenor saxophone and piano (1930)

Op.23 Drei Lieder. Voice and piano (1934). Poem by Hildegard Jone

Op.24 Concerto. Nine Instruments (1934)

Op.25 Drei Lieder. Voice and piano, on poems by Hildegard Jone (1934–35)

Op.26 Das Augenlicht for mixed choir and orchestra, on a poem by Hildegard Jone (1935)

Op.27 Variations for piano (1936)

Op.28 String Quartet (1937–38)

Op.29 Cantata No. 1 for soprano, mixed choir and orchestra, on a poem by Hildegard Jone (1938–39)

Op.30 Variations for orchestra (1940)

Op.31 Cantata No. 2 for soprano, bass, choir and orchestra (1941-1943). Poem by Hildegard Jone

BIBLIOGRAPHY

Bailey, K. (1991). *The Twelve-Note Music of Anton Webern: old Forms in a New Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, J. (1997). Webern's "Middle Period": Body of the Mother or Law of the Father? *Repercussion*, Vol. 6, No.1. London: Royal Holloway.

Johnson, J. (1999). *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kostka, S. (2011). *Materials and Techniques of Post Tonal Music*. London: Routledge.

Petrowitz, T. F. (1971) *Techniques of Composition in the Choral Music of Anton Webern*. Master of Music Thesis. The University of British Columbia.

Petrowitz, T. F. (1971) *Techniques of Composition in the Choral Music of Anton Webern*. Master of Music Thesis. The University of British Columbia.

Pousseur H. (2009) *Apoteose de Rameau*. São Paulo: UNESP

Shreffler, A. (1994). *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on Poems by Georg Trakl*. Oxford: Oxford University Press.

Tüzün B. (2011). *Partitür Bilgisi ve Okuma Tekniği*. Ankara: Önder Matbaacılık Ltd.Şti.

Webern A. (1956). *Das Augenlicht*. Austria: Universal Edition.

Webern A. (1984). *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas.

<http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428159.pdf>

(day of reach: 20.06.2015)

https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/33655/UBC_1971_A6_5%20P48.pdf?sequence=1

(day of reach: 23.06.2015)

List of Pictures

Picture 1: Portrait of the Composer Anton von Webern by Oskar (1914).

http://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/not_detected_235869

Picture 2: Picture 2: Structure of *Das Augenlicht*, Op.26. (Petrowitz, 1971)

Picture 3: *Das Augenlicht*, Op.26. The row basic forms.

Picture 4: *Das Augenlicht* Op.26. The row in the choir voices. Measures from 8 to 19. (Universal, 1956)

Picture 5: *Das Augenlicht*, Op.26. Tenor and soprano voices.

Measures from 5 to 8. (Universal, 1956)

Picture 6: Das Augenlicht, Op26, Timbre combination between the instruments.Op.26. Measures from 59 to 62. (Petrowitz, 1971)

Picture 7: Webern's manuscript of Hildegard Jones 'Viae Inviae'.

<http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428159.pdf>

(20 June 2015).

“DAVULDAKİ SES-TİNİ FARKLILIKLARI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA”

Yrd.Doç.Dr. M.Devrim BABACAN

Necmettin Erbakan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

devrimbabacan@gmail.com

ÖZET

Bir yere vurarak ses çıkarmak ve müzik yapmak isteği belki de en az insanlık tarihi kadar eskidir. Bugün pek çok müzik türünün neredeyse vazgeçilmez bir çalgısı olan modern davul setinin tarihi ise 30'lu yıllara kadar dayanmaktadır. Davulu, bugün kullanılmakta olan hâli olan modern davul seti olarak görürsek, şekil ve ses özellikleri bakımından kendi tarihinde en fazla değişime uğrayan çalgılardan biridir diyebiliriz. Gelişen teknoloji ile sadece metal aksamalarının, zillerinin materyalleri değişmemiş, aynı zamanda yapılış biçimleri, teknolojinin izin verdiği ölçüde yapılma amaçları da değişime uğramıştır. Kullanılabilen ağaçlar çeşitlenmiş, ağaçların işlenme biçimleri de farklılık kazanmıştır. Neticede tüm bu gelişmeler davulda farklı tınlar ortaya çıkarmış, müzisyenler arasında ise farklı beğenileri beraberinde getirmiştir. Doğal bir sonuç olarak da bugün dinlediğimiz müzik türleri içerisinde birbirinden farklı davul tınları duymaktayız.

Günümüzde pek çok üretici firma farklı tınlar için sürekli olarak araştırma ve geliştirme çerçevesinde, mevcut ağaçları farklı şekillerde veya yeni ağaçları eskileriyle karıştırarak yeni tınlar peşinde koşmaktadırlar. Üretilen davul için kullanılan ağaç tipine, kesimine, plak kalınlığına, katman sayısına, ölçülerine ve işleniş biçimine ek olarak, üretici davul firmasının kullandığı aksamalar ve daha önemlisi davulda kullanılan deri tipi tınıyı etkileyen baş faktörlerdir. Bu çalışmada bu faktörler incelenmiş, benzerlik ve farklılıklar ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Davul, Ses, Tını.

“A STUDY ON DIFFERENCES OF SOUND OF DRUM SHELLS”

Yrd.Doç.Dr. M.Devrim BABACAN

Necmettin Erbakan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

devrimbabacan@gmail.com

ABSTRACT

Tapping somewhere, making sounds or desire of making music is a motivation probably as old as human kind. Modern drumset might be an indispensable instrument that used today's most of music projects. Its history dates back to 1930s, and probably it can be said that a drum kit is one of the instruments that evolved with greatest changes in its history in terms of shape, design, sound and technology. With growing technology, its hardware, cymbals, manufacturing methods have been changed. New wood types have been handled and new craftsmanship on those wood has been investigated. As a result, these developments created complete new sounds on drum shells and offered new possibilities for musicians. As a natural consequence, we hear very different drum sounds in the music we listen today.

Drum manufacturers use many different woods to produce different or new sounds. They mix the woods or craft them in an unusual way to create unique sound. Wood types, cutting, ply quality, ply thickness, shell size, produce method, metal hardware and the head

used on the shell are the main factors that effects on drums shell's sound quality and sound projection. In this study, those factors are investigated, similarities and differences are researched.

Keywords: Drums, Woods, Sound.

GİRİŞ

Davulun uzun tarihi milattan önce 3bin ilâ 6bin senelerine kadar uzansa da bizim bildiğimiz davul setinin bugünkü hâlini alması ancak 1930'lu yıllarda ve sonrasında gerçekleşmiştir. O yıllardan önce bugün kullandığımız bir davul setinin olmaması ve buna ihtiyaç duyulmamasının en önemli sebeplerinden biri herhangi bir gerekliliğin oluşmaması olarak gösterilebilir. Rock, pop veya bugünkü caz müziği biçimleri yoktu ve davulun kullanılabileceği müzik türleri oldukça dar bir yelpazedeydi.

1800lü yılların ortalarında davul olarak kullanılan bas davul ve trampet, klasik müzik orkestraları yanı sıra Marching Band denilen ayakta, yürüyüş hâlinde müzik icra eden orkestralarda kullanılmaktaydı. Bir müzisyen bas davulu, diğer müzisyen veya müzisyenler de trampetleri çalmaktaydı. 1800lerin sonuna doğru, tiyatro orkestralarında tek bir davulcunun bas davul ile trampeti aynı anda çaldığı Double Drumming denilen çalış kurulumları görülmüş, yine bu yıllarda bas davula monte edilen, günümüzün davul pedalının atası sayılabilecek tokmak düzenekleri de görülmüştür.

Şekil 1. Double Drumming



Ludwig'in fonksiyonel bir şekle soktuğu ilk davul pedalı 1909 ilâ 1913 yılları arasında çok az davulcu tarafından kullanılmaya başlamıştır. Günümüz davul setine doğru atılan en büyük adımlar, davul pedalı buluşu, ilerleyen yıllarda küçük zilin bas davuldan ayrılarak ayakla kontrol edilen ve adına low boy denilen bir düzeneğe yerleştirilmesi ve efsanevi davulcu Gene Krupa'nın davul setine tom-tom'ları eklemesi şeklinde olmuştur. 1930'ların ortalarında günümüz davul setinin görünümünün ortaya çıkması ardından, 50li yıllarda çift bas davulun kullanılmaya başlanması ve 1970 ortalarından sonra metal aksamların daha modern şekilde tasarlanması, davulun şeklinde ve kurulum tipindeki son görünümünü kazandırmıştır.

Şekil 2. İlk bas davulu ve hihat pedalı örnekleri



Bir davul seti standart olarak 5 parçadan oluşur. Bas davul, trampet ve 3 tom şeklindedir. Davul parçaları genellikle aynı ağaçta imal edilir fakat isteğe göre farklı ağaç özelliklerine sahip parçalar kullanılabilir. Davul setinin imal edilmeye başlandığı yıllardan günümüze çoğunlukla maun (mahogany), kavak (poplar), akça ağaç (maple) huş ağacı (birch), kayın (beech) veya meşe (oak) gibi ağaçlar kullanılmıştır ve kullanılmaya devam edilmektedir. Bir davul, yapı olarak çoklu ağaç katmanlarının bir araya getirilmesiyle imal edilir. Ortalama 1 milimetre kalınlığındaki ağaç katmanları, özel bir tutkalla birbirine yapıştırılır ve silindirik şekilli bir kalıp içerisine yerleştirilir. Merkezden dışarıya doğru basınç uygulanarak katmanların birbirine ayrılmamak üzere yapışması sağlanır. Daha sonra, oluşan davul kasasının üst ve altındaki fazlalıklar kesilir ve davulun kenarlarına oval veya 45 derecelik eğim verilir. Kasanın dış kısmına istenilen kaplama veya boya deseni uygulandıktan sonra, yapının modeline göre önceden belirlenmiş noktalarına delikler açılarak akort burgularının gireceği metal parçalar ve diğer aksesuarlar sabitlenir. Son olarak, davula derisi takılarak kullanılamaya hazır hâle getirilir.

Şekil 3. Modern bir davul seti



Tek bir davulun üretimi bu şekilde özetlense de ses rengine aslında etki eden pek çok etmen vardır; En fazla etkiyi oluşturan noktaları şu şekilde sıralayabiliriz:

Davulun Ölçüleri

Davul setini oluşturan her parça aynı ölçülerde değildir fakat parçalar (yani tom'lar, trampetler veya bas davullar) görevleri icabı kendi genel ölçülerine sahiptirler. Örneğin, bas davul büyük ölçülere sahip bir davulken tom-tom'lar çok daha küçük yapıdadır fakat bu parçaların kendi içinde de farklı ebatta modelleri üretilmektedir. Bu boyutlar icra edilen müzik türüne ya da tamamen davulcunun arzusuna göre seçilip bir araya getirilebilir.

Davullar çap ve derinlik olarak belli bir oran gözetilerek üretilirler. Boyutları, standart olarak "inch" uzunluk birimi ile ifade edilir. Standart ölçülerde bir tom, 10" çapta ve 8" derinlikte olabilir (25x20cm), bir trampet 14x5½ inch olabilir. Çap büyüdükçe buna bağlı olarak derinlikte büyüyecek ve davulun hizmet ettiği frekans aralığı daha da aşağı inecektir. 70li-80li yıllara kadar 12, 14 ve 16 inch çapta tomtomlar kullanılırken günümüzde 10, hatta 8 inch çapta tomlar oldukça sık kullanılmaktadır ve daha tiz tonlar elde edilebilmektedir. Trampetlerde de bu kurallar geçerli olsa da elde edilmek istenen ses rengi açısından daha farklı ölçülere rastlamaktayız. Normal olarak 14x5½ inch (35x15) bir trampetin derinliği, 3 ilâ 7 inch'e kadar değiştirilebilmektedir (8~18cm).

Bir davulun çapının büyümesi davulun daha pes sesler verebilmesini sağlar. Derinliğinin büyümesi ise ses uzunluğunu arttırır ve sese hacim ve derinlik kazandırır. Derinlik,

davula daha dolgun bir ses kazandırır. Bunun sebebi hacimden kaynaklanan alt frekansların açığa çıkması denebilir. Bu anlayışla, hemen her davul üreticisi bu alışlagelmiş ölçülerde davullar üretmektedirler ve ortaya çıkan ses, ölçüler anlamında birbirinden çok farklı değildir.

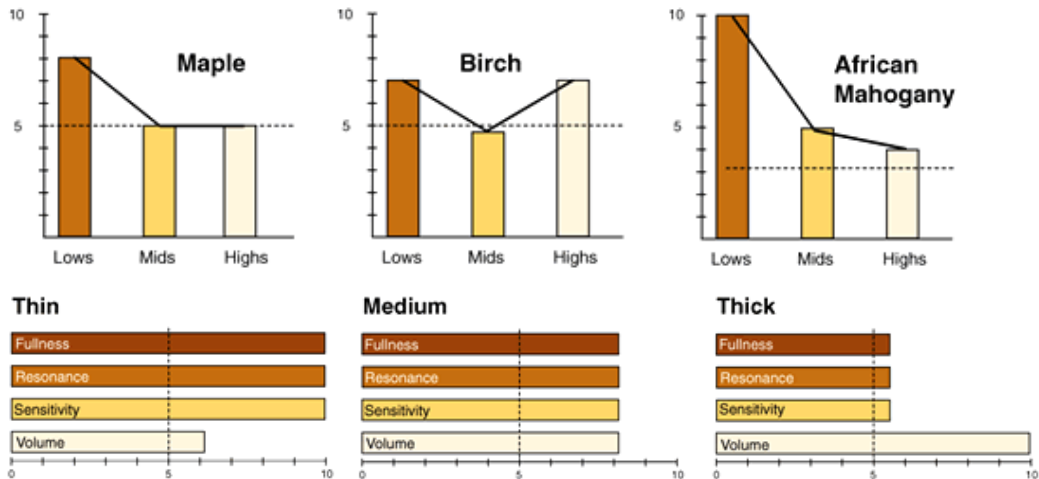
Şekil 4. Davul ölçülerinin çeşitliliğine bir örnek



Davulun Ağacı

Davul yapımında kullanılan ağacın türü davulun tınısını ve rengini değiştiren en büyük etkindir. Davul için en fazla kullanılan ağaçlardan ikisi akça ağaç (maple) ve huş ağacıdır (birch). Çünkü bu ağaçlar, sundukları frekans yelpazesi sebebiyle hemen her tür müziğe uygundurlar ve stüdyo veya sahne şartlarında tonlanmaları çok zor değildir. Akça ağaç, güçlü orta frekansları ve dolgun bas frekansları sebebiyle geniş ve parlak bir sese ve iyi bir ses uzunluğuna (sustain) sahipken, huş ağacı düşük orta frekansları, orta miktar bas ve tiz frekansları sayesinde “önceden tonlanmış” (pre-EQed) şanını almış ve kontrollü bir ses uzunluğuna sahip bir ağaçtır. Düşük orta frekansları ve kontrollü ses uzunluğu sayesinde hem stüdyo hem de sahne ortamlarında tonmaysteri uğraştırmadan ton yakalanabilen, bu anlamda çok sevilen bir ağaçtır. Afrika maunu ise düşük tiz frekansları yanında orta seviye orta frekansları ve bir miktar güçlü bas frekanslarıyla daha sert bir ses özelliği ortaya koymaktadır. Bunların dışında Filipin maunu, kavak, meşe, kayın, bubinga gibi ağaçlar sonradan davul piyasasına girmiş, farklı ses elde etmek isteyen üreticiler için alternatif oluşturmuşlardır.

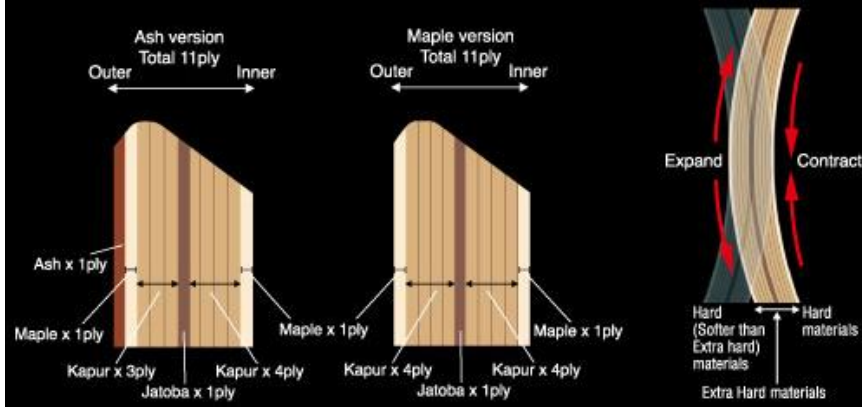
Şekil 5. Ağaçların frekans ve incelik/kalınlık özellikleri



Davul kasasının kaç kat ağaç kullanılarak üretileceği ses rengine etki eden diğer bir etkindir. Davul katları bir araya getirilirken, kalıp içine üreticilerce belirlenmiş adette ağaç katı yerleştirilir. Çok katman gür bir ses yüksekliği, az katman ise daha zayıf bir ses fakat ağaç tınısını daha iyi ileten hassas bir davul anlamına gelmektedir. Standart olarak bir trampet veya tom davulu 6 ya da 7 kat ağaçtan yapılır. Bas davullar 10 kat şeklinde imal edilir.

Bunların dışında üreticiler son 10-15 yıllık dönemde daha farklı ve benzersiz sesler bulabilmek için “melez” üretimler üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmışlardır. Mevcut ağaçlardan veya wenge, Jatoba, kapur gibi daha önce davul üretiminde pek kullanılmamış ağaç katmanlarını iç, orta veya dış bölümler şeklinde birbiri üzerine yerleştirerek sesi benzersiz davullar üretme çalışmalarına girmişlerdir.

Şekil 6. Melez davul profili



Davulun Derisi

Davuldan alınabilecek tonu değiştiren ağaç faktöründen sonraki en güçlü etkenlerden biri de davula takılan derinin tipi ve kalınlığıdır. 1900lerin ortalarına kadar hayvan derisi kullanılan davullar, 50li yıllardan itibaren polyester alaşımlı plastiklerle kullanılmaya başlandı. Böylece pek çok farklı deri modeli de ortaya çıkmış oldu.

Tek kat olarak (7 ilâ 10 mil kalınlığında – 1 mil, 1 inch’in binde biri) üretilen standart derilerle parlak, doğuşkanlı bir ses elde edilmektedir. En ince deridir ve ömrü çok uzun değildir. “Kumlu” olarak tabir edilen üzeri püskürtme yoluyla kaplanmış deriler bir miktar daha kontrollü bir ses özelliği sağlamaktadır. Çok katlı derilerde elde edilen ses ise daha tok ve kısa bir ses özelliği taşımaktadır. 7 mil’den oluşan birden çok kata sahiptirler. Bu derilerin oldukça dayanıklı ve uzun kullanımlı ürünlerdir.



Şekil 7. Davul derileri

Deriler genel olarak çalınacak müzik türüne göre seçilirler. Tek kat deriler daha çok caz, hafif rock veya pop müzikler için, davuldan hassas bir ses almak isteyen hafif tuşeli davulcular için idealdir. Çok katlı deriler ise ağır görevler için uygundur. Heavy rock, metal vb. müzikler için veya pop gibi müzikler çalmasına rağmen tuşesi güçlü davulcular için idealdir.

SONUÇ

Sonuç olarak, görüldüğü gibi bir davula vurulduğunda duyulacak ses rengini belirleyen, davulun üretimi yönteminden kaynaklanan çok sayıda etken mevcuttur. Bunlara davulu çalmak için kullanılan baget, bagetin ağacı, ağırlığı, uç tipi de eklenebilir. Hatta davulun çalındığı ortamın büyüklüğü/genişliği, açık havada olup olmadığı, hatta davulun yerleştirildiği yüzeyin ne olduğu bile ton için oldukça büyük değişkenlerdir.

Öte yandan tüm bunlara, sesin üretildikten sonraki aşamaları da eklenebilir; yani eğer

davul sesi bir kayıttan dinleniyorsa, kaydın alındığı mekân/sahne, beraberinde kullanılan monitör sistemi, mikrofonlar, overhead mikrofonları, kayıt sistemi, davulun nasıl tonlandığı ve kaydın dinlenildiği cihazlar gibi hususlar da dinleyiciye gelen üretilmiş sesin renginde rol oynayan noktalardır.

Elbette ki bunca husus neticesinde şekillenen davulun ses renginin, çalgının hangi müzik türünde kullanıldığıyla da yakından ilgisi bulunmaktadır. Tabii ki aykırı veya farklı bir netice almak için yapılan yapımlar olsa da -örneğin- rock müziğinin genel ses karakteri sebebiyle koyu ve bas karakterli davulların ve bu iş için gerekli derilerin bu müzikte tercih edilmesi doğaldır. Parlak ve net ses veren davullar, caz veya pop müziğinde tercih edilmektedir. Tüm bu faktörler birbirleriyle karıştırılarak dinleyiciye çok farklı davul tınları iletmek mümkündür. Özellikle de daha önce hiç denenmemiş ağaçların “hybrid” adı altında karışım yapılarak bambaşka ses özelliklerine sahip yeni davulların üretilmesiyle, gelecekte çok daha yeni davul sound’larını duymamız ve çalmamız mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

A Century of Drumming Evolution. <http://www.vicfirth.com/drumset-history/> 20 Nisan 2015

DeStefano, J. (2002). “History of Drums”. <http://penz4.tripod.com/historyofdrums.html>. 16 Nisan 2015

D. Ritz. (2014). What is the Best Wood for Drum Shells. <http://www.thenewdrummer.com/best-wood-drum-shells/> 19 Nisan 2015

How Products Are Made - Drum. (1999). Encyclopedia.com. 19 Nisan 2015

J. Page. (2015) Drum Shells use many different types of wood. <http://drum-set-guide.com/buying-drums/drum-shells/> 17 Nisan 2015

M. Radcliffe (2006) Drum Shells. <http://mikedrums.com/tuning/shell.html>. 17 Nisan 2015

Vintage Drum Guide – The History of Vintage Drums (2015) <http://www.vintagedrumguide.com/> 16 Nisan 2015

“MAKAM ALGISINDA ÇALGI TINISININ ETKİSİ”

M. Kemal KARAOSMANOĞLU

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

kkara@yildiz.edu.tr

ÖZET

Müzikte tını ve derlilik/dersizlik kavramlarının yakından ilişkili olduğu uzun zamandır bilinen bir konudur. Batı dünyasındaki müziklerde genellikle telli ve üfleli çalgılar kullanılır. Bu çalgıların tınlarındaki önemli bir karakteristik, temel titreşim frekanslarının tamsayı katlarında yer alan doğuşkanlardır. Bu olgu, Batıda kullanılan müzikal dizilerin yapısına damgasını vurmuştur. Çan benzeri çalgıların kullanıldığı Java Adaları gibi kültürlerdeki tınlar ise doğal olarak farklıdır. Bu çalgıların spektrumlarının incelenmesi, üst tonların genellikle temel sesin tamsayı katlarında olmadığını göstermiştir. Bu kültürlerin müziklerindeki perdeler ve aralıklar da sözkonusu fiziksel olgunun güdümünde şekillenmiştir. Fiziksel olgularla ilgili bu iki saptama, her kültürün müziğinin kendi çalgılarıyla icrasının adeta neden zorunlu olduğunu açıklar... Teksesli bir müzik olan ve mikrotonal aralıkları da içeren Türk musikisinde kullanılan çalgılarla ses sistemi arasında da benzer bir ilişkinin bulunması doğaldır. Bu ilişkinin güçlülük derecesini, makam tanıma üzerine yaptığımız bir çalışma sürecinde yan sonuç olarak gözleme olanağı doğmuştur: Ney ile icra edilip kaydedilen birtakım taksimlerin frekans analizleri yapılmış ve elde edilen sonuçlar, MIDI kalitesindeki bir flüt sesiyle sentezlenmiştir. Bu yapay icraları dinleyen uzmanların taksimlerin makamlarını belirlemedeki isabet dereceleri, tınıdaki (ya da ton kalitesindeki) geriliğin, sonucu olumsuz etkilemediğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: musiki, makam, tını, algı

EFFECT OF INSTRUMENT'S TIMBRE ON MAKAM PERCEPTION

M. Kemal KARAOSMANOĞLU

Yıldız Technical University Art and Design Faculty

kkara@yildiz.edu.tr

ABSTRACT

There is a long-standing association between timbre and consonance/dissonance characteristics of pitches in music. Western music has utilized mostly strings and woodwinds, with upper harmonics produced as integer multiples of the fundamental. This intrinsic feature has naturally led to the musical scales currently used in the West. Bell-like timbres, on the other hand, used in musical cultures such as in Java, are produced by inherently different acoustic structures (instruments). Spectral investigations reveal the presence of overtones that are not integer multiples of the fundamental. This feature appears to have shaped the scales used with such instruments. These two physical phenomena might explain why music of different cultures needs to be performed on their own 'native' instruments... Turkish makam music is monophonic and uses microtonal intervals. Timbres and scales of this tradition's music, therefore, have to match. During the course of a recent makam recognition study, we had an opportunity to observe degree of this relation as a periphery: measured pitches from recorded improvisations on the Ney were synthesized into a flute-like timbre of MIDI quality for makam identification by experts. It was found, artificial removal of natural timbre (tone quality) did not have a negative effect on the identification process for experts.

Keywords: Turkish makam music, timbre, perception

Giriş

Üç bileşeni *seslerin pestlik/tizlikleri, süreleri ve gürlükleri* biçiminde sınıflanabilecek müzik olayındaki dördüncü etmen de icranın gerçekleştirildiği *çalgıların tınlarıdır*. İcra edilecek müzik ile bu icrada kullanılacak çalgıların birinci derecede bağlantılı olduğu gerçeği çoğu zaman gözden kaçır. Üstelik bu bağlantı yalnızca kültürel gerekçelerle açıklanamaz. Örneğin icra edilen müzikteki perdeler ile bu icrada kullanılan çalgıların spektral özellikleri birinci derecede bağlantılıdır. Sesin spektrumu ise tınının en önemli bileşenidir.

Türk musikisi makamlarının algılanmasında perde ile seyir parametrelerinin ağırlıklarını belirlemeyi hedefleyen bir çalışmada bu olgunun açıklığa kavuşması fırsatı doğmuştur (Akkoç, Sethares, & Karaosmanoğlu, 2015). Bu amaçla, kaydedilmiş birtakım Ney taksimlerinin frekans analizleri yapılmış; ardından da bu taksimlerin bambu flüt benzeri bir tını ile değişik sentetik sürümleri oluşturulmuştur. Konumuzla ilgili olan en yalın düzenlemede, üç Türk musikisi uzmanından, yapay olarak seslendirilmiş taksimin makamını belirlemeleri istenmiştir. Uzmanlar Ney gibi zengin tınıya sahip bir çalgının icrasından türetilmiş MIDI benzeri yapay flüt sesi ile yapılan icraların makamlarını belirlemede hemen hemen tam isabet kaydetmişlerdir. Dolayısıyla, sözkonusu çalışmayla ilgili ön sonuç, *makam algısında çalgı tınısının önemli bir etkisi yoktur* şeklinde özetlenmiştir.

Ancak dünyada kullanılan tüm müzikal çalgıların ses spektrumları, yalnızca burada sözü geçen flütte olduğu gibi harmonik yapıda değildir. Yani tüm müzikal çalgıların temel titreşim frekanslarının üst-tonları her zaman bu değerin tamsayı katlarında yer almaz. ‘Harmonik’ yerine ‘üst-ton’ teriminin yeğlenmesinin nedeni budur. Özellikle çan, gong ve bir ucu sabit metal çubuk gibi çalgıların üst-tonları, temel sesin kesirli katlarındadır. Daha yalın bir anlatımla, tını olgusunun temelindeki fiziksel gerçeklik, çalgının yapısına bağlı olarak değişkenlik gösterir.

Uyumluluk ve derlilik

Müziğin ister ezgisel ister armonik bileşenleri sözkonusu olsun, seslerin birbirleriyle uyumlu olmaları gerekir. Peki uyumluluk hangi ölçüte göre belirlenebilir?

Aynı anda ya da ardarda işitilen seslerin birbirleriyle oluşturdukları aralıkların derli (*consonant*) olmaları, uyumlulukla ilgili en bilinen ölçüttür. Bu yaklaşıma göre en derli ilk dört aralık sırasıyla unison (birli), oktav (sekizli), beşli ve dördlüdür (Rossing, Moore, & Wheeler, 1990). Oysa şu ünlü örnek, bu yaklaşımın eksik bir boyutu olduğunu ortaya koymaktadır (Sethares, 2005):



Şekil 11 Uyumlu oktav deneyi

Katılımcılara bu seslerin çana benzer özel bir tını ile sentezlenmiş şekli dinletilerek, ilk ölçüdeki seslerin mi yoksa ikinci ölçüdekilerin mi oktav aralığı oluşturduğu sorulduğunda, neredeyse oybirliğiyle “ikinci ölçü” yanıtı alınmaktadır. Bu makalenin yazarı da üniversite müzik öğrencileriyle yıllardır yaptığı testlerden aynı sonucu elde etmiştir. Oysa her iki ölçüdeki A4 notalarının frekansı 450 Hz iken, birinci ölçüdeki A5’in frekansı 900 Hz, ikinci ölçüdeki A5# perdesinin frekansı ise 945 Hz’tir. Yani ilk ölçüdeki melodik ve armonik müzikal aralıklar

$\frac{2}{1}$ oranına sahipken ikinci ölçüdekiler $\frac{2.1}{1}$ oranındadır. Bu, ikinci ölçüdeki perdeler arasında oktavdan 85 sent –neredeyse yarım ton– geniş bir aralık olduğu anlamına gelir.

Testlere katılanların “Hangisi oktav?” sorusunu yanıtlarken, seslerin ‘uyumluluğuna’ odaklandıkları anlaşılmaktadır. Hemen herkes aynı yanıtı verdiği göre, ‘doğru’su da bu olsa gerektir... Fakat hangi doğru?

Bu deneyde kullanılan sentetik tını beş sesin bileşkesinden oluşmaktadır. Dört üst-tonun frekansları, temel sesin

$$2.1 \quad 3.24 \quad 4.41 \quad ve \quad 5.6$$

katlarındadır. Bu değerler, $A = 2.1$ ve $n = 1, 2, 3, 4, 5$ olmak üzere

$$f_n = fA^{\log_2 n}$$

bağıntısından türetilmiştir.

Sesin spektrumundaki üst tonların temel sesin tamsayı katlarında olmaması ve özellikle ikinci üst-tonun 2 değil 2.1 değerine sahip olması, verilen cevapların nedenini açıklamaktadır: 450 Hz’lik sesi dinleyen katılımcılar, bu temel titreşim frekansının yanısıra, daha düşük genlikli de olsa, frekansı bunun 2.1 katı olan 945 Hz’lik sesi de duymaktadırlar. Dolayısıyla eğer oktav temel frekansın tam iki katı olarak seslendirilirse, birbirine yarım tondan daha yakın olan 900 ve 945 Hz’lik iki ses vuruya benzer bir pürüzlülük oluşturmakta ve bu da ‘uyumsuzluk’ olarak algılanmaktadır. Oysa 2.1 ‘oktavı’ ile seslendirme yapılırsa temel sesin ikinci üst-tonu ile ‘oktavı’nın temel titreşim frekansı aynı olduğu için seslerin uyumlu olduğu duygusu uyanmaktadır.

O halde derlilik – dersizlik kavramlarına değişik açılardan bakmak gerekmektedir.

Derlilik - Dersizlik

Bu kavramlar zaman içinde büyük değişimlere uğramıştır. Tenney bu iki sözcüğün kullanıldığı beş farklı alanı irdelemiştir (Tenney, 1988):

- i. Ezgisel: Ardışık ezgisel aralıklar, çevreleyen ezgisel bağlama göre derli ya da dersizdir.
- ii. Polifonik: Derlilik, aynı anda tınlayan (genellikle iki) sesin oluşturduğu aralığın bir fonksiyonudur. Savunucuları derliliği “hoşluk”, dersizliği “tatsızlık” ile ilişkilendirmişlerdir.
- iii. Kontrpuansal: Derlilik, seslerin bu müzikal yapıdaki rolü ile tanımlanır. Yani aralığın içinde olduğu bağlam önemlidir, sesin fiziksel özellikleri değil. (Bu yaklaşımda, bugün de çoğu zaman öğretildiği gibi, dörtlü aralığı çoğunlukla dersiz kabul edilir. Benzer biçimde, -fiziksel olarak aynı olabildikleri halde- küçük üçlü aralığı derli, artık ikili aralığı dersiz varsayılır.)
- iv. İşlevsel: Derlilik, bireysel tonların bir “tonik” ya da “kök” ile ilişkisidir. Derli tonlar bir temel kök ile yalın ilişkiye sahip olanlar, dersiz tonlar ise olmayanlardır (Rameau, 2012).
- v. Psikoakustik: Konumuzla en yakından ilgili olduğunu düşündüğümüz boyuttur. Derlilik ve dersizlikle ilgili en yakın kavramın, işitme sisteminin algısal mekanizması olduğunu öngörür. Bir yönelimi de duyuşal derlilik ve bu kavram Plomp ve Levelt (Plomp & Levelt, 1965) tarafından anlamlı biçimde zenginleştirilmesine karşın genellikle Helmholtz’a (Helmholtz, 2009) atfedilir.

Duyuşal derlilik

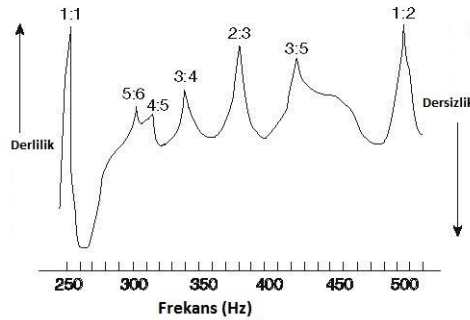
En derli ikinci müzikal aralık olan oktav bile ‘uyumsuz’ bulunabildiğine göre, bazı

müzikal dizilerin belli tınılarda iyi sonuç verirken bazılarında vermeyeceği çıkarımı rahatlıkla yapılabilir. Nitekim W. Carlos “Bir çalgının tınısının, o çalgıda hangi dizi ve aralıkların en iyi sesi üreteceğini kuvvetle etkileyeceği açıktır.” yazmıştır (Carlos, 1987).

Tını algısı bir sesin spektrumuyla yakından ilişkilidir; fakat ondan ayrıdır da. Uyumluluk algısı ise, ölçülebilir bir kavram olan duyusal derlilik (*sensory consonance*) ile paraleldir. Bir tını (ses) için en derli aralıkları öngörmeye basit bir yol, dersizlik eğrisidir: En derli aralıklar, verilen spektrumla ilişkili bir diziyi tanımlar. Bir başka deyişle, eğer bir spektrumun dersizlik eğrisi müzikal dizi konumlarında minimumlara sahipse, o spektrum ile o dizinin ilişkili olduğu söylenir.

Dolayısıyla özellikle bir spektrum harmonik yapıdan sapmışsa, tam (*just*) uyumlu aralıkların derli olması gerekmez ve algılama, duyusal derliliği en aza indirecek biçimde işler. Olağandışı durumlarda, kulak tamlık (*justness*) yerine derliliği tercih eder (Sethares, 2005).

Şekil 12’de iki harmonik sesin duyusal derlilik/dersizlik eğrisi görülmektedir. Her bir sesin altışar harmoniği vardır. İlk ses 250 Hz sabit frekansa sahiptir. İkinci sesin frekansı ise bir oktavlık bir aralık boyunca değişmektedir. Grafikteki tepe noktaları en yüksek derliliğe sahip yerlerdir ve temel sesin basit tamsayı oranlarına denk gelir. Buralarda harmonikler birbirleriyle çakışır.



Şekil 12 Altışar harmoniğe sahip iki sesin Plomp ve Levelt tarafından yapılmış derlilik hesabı

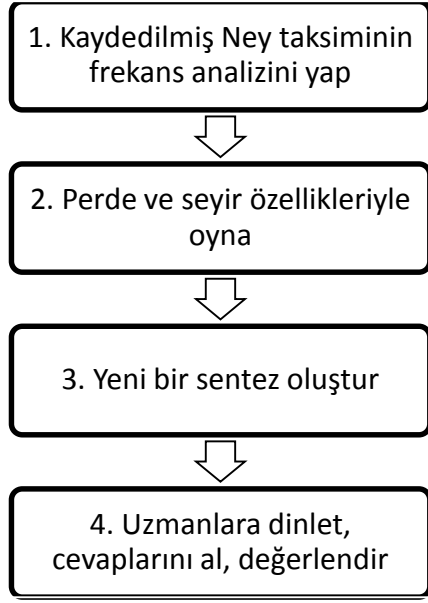
Duyusal dersizliğin en başta gelen bileşenlerinden biri, vurulu üst-tonların vb. yolaçtığı pürüzlülüktür; dolayısıyla duyusal derlilik, bu vuruların yokluğuyla ilgili yumuşaklıktır. Zaten Helmholtz (2009) derliliği tam da bu son cümlecikteki gibi tanımlamıştır.

Derlilik ve dersizlik kavramlarının psikoakustik bağlamdaki şu sonuçları çarpıcıdır:

İlkin, her bir karmaşık ton içsel ya da kalıtsal bir dersizliğe sahiptir. Pürüzlülük bakış açısından ise, 1’den çok üst-tona sahip herhangi bir ses ister istemez bazı dersizlikleri bünyesinde barındırır. Çünkü üst-tonlar birbirleriyle etkileşim halindedir. Duyusal derlilik bakış açısına göre üst-tonlar pürüzlülüğe yolaçan bir etkileşime giriyorsa aralıklar dersizdir. Bir başka önemli sonuç da derlilik ve dersizliğin mutlak birer özellik olmaması, ara kategorilerin de bulunmasıdır. Tenney’in psikoakustik dışındaki dört derlilik – dersizlik tanımı ise, bir aralığın ya birine ya da ötekine mensup olabileceğini öngörmektedir.

Sentetik Tınılarla Türk Musikisi İcrası

Türk musikisi makamlarının algılanmasında perde yapısı ve seyir özelliklerinin ağırlıklarını belirlemeye yönelik çalışmadaki deneyler dizisi, ezgiyi oluşturan bu iki etmen üzerinde çeşitli oynamalar yaparak bunları uzmanlara dinletmeyi ve cevaplarını değerlendirmeyi temel almaktaydı (Şekil 13).



Şekil 13 Makam algılama deneyi akış şeması

Ancak öncelikle, ney ile icra ve kayıt edilmiş taksimleri analiz etme ve tasarlanan oynamaları yaptıktan sonra yeniden sentezleme sürecinde sesin kalitesinde oluşacak düşüşlerin algıyı olumsuz etkilemediğinden emin olmak gerekiyordu. Bu amaçla ilk deney, 2. adım atlanmak suretiyle, yalnızca ‘analiz etme ve aynen yeniden sentezleme’ şeklinde kurgulandı. Yani bu ilk deneyde perde ve seyir özelliklerinde herhangi bir oynama yapılmadı. Seçilen Hicaz, Isfahan, Muhayyer, Nevâ, Rast ve Uşşak makamlarındaki altı taksim, YIN algoritmasını (de Cheveigné & Kawahara, 2002) temel alan bir teknikle analiz edilerek perde frekansları hesaplandı, ardından da Alchemy Camel Audio (“<http://www.camelaudio.com/Alchemy.php>,” 2013) toplamsal sentezleme tekniğiyle yeni kayıtlar oluşturuldu.

Sentetik icraların hangi makamlardaki taksimlerden türetildikleri ve üç uzmanın bunları dinleyerek yaptıkları makam teşhisleri Tablo 9’dir.

Tablo 9 Sentetik icraların makamları ve uzmanların makam teşhisleri

Makam	Uzman 1	Uzman 2	Uzman 3
<i>Hicaz</i>	Hicaz	Hicaz	Hicaz
<i>Isfahan</i>	Hüseynî	Isfahan/Uşşak	Isfahan/Uşşak/Nevâ
<i>Muhayyer</i>	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer
<i>Nevâ</i>	Uşşak/Nevâ	Beyâtî/Nevâ	Nevâ
<i>Rast</i>	Rast	Rast	Rast
<i>Uşşak</i>	Uşşak	Uşşak	Uşşak

Görüldüğü gibi, uzmanlar Hicaz, Muhayyer, Rast ve Uşşak makamlarının teşhisinde oybirliğiyle karar vermişlerdir. Öteki üç makamın teşhisinde ise, birinci uzmanın Isfahan taksim için verdiği ‘Hüseynî’ cevabı hariç, doğru yanıt seçenekler arasındadır. Kappa katsayısı testi (Fleiss, 1971) ile hesap yapıldığında, bu test için değerleyiciler arasındaki uyuma ‘önemli derecede güvenilirliğe sahip’ olarak çıkmıştır. Söz konusu makale sürecinde yan bir sonuç olarak çıkan, bu çalışmada ayrıntılarına girilen bu gözlem, şu savın doğru olduğu sonucunu doğrulamıştır:

Harmonik yapıya sahip sentetik tınlarla icra, Türk musikisi makamlarının algılanmasını olumsuz etkilemez.

Makam algısında perde ve seyirin ağırlıklarını belirlemeye yönelik çalışma bunun üzerine Şekil 13'teki akış şemasının tüm adımlarını içerecek biçimde sürdürülmüştür.

Tartışma

Sentetik bile olsa harmonik çalgılarla icrada Türk musikisi makamlarının algılanabildiğinin gözlenmesi üzerine, bu çıkarımın genelleştirilmesi düşüncesi doğmuştur. Algının Gamelan müziğinde kullanılanlara vb. benzer çalgılarla icralar dâhil nasıl sonuçlar vereceği, ileride yapmaya karar verdiğimiz çalışmanın konusu olacaktır.

KAYNAKLAR

- Akkoç, C., Sethares, W. A., & Karaosmanoğlu, M. K. (2015). Experiments on the Relationship Between Perde And Seyir in Turkish Makam Music. *Music Perception*, 32(4), 322–343. doi:10.1525/MP.2015.32.4.322
- Carlos, W. (1987). Tuning: At the crossroads. *Computer Music Journal*, 29–43.
- De Cheveigné, A., & Kawahara, H. (2002). YIN, a fundamental frequency estimator for speech and music. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 111(4), 1917. doi:10.1121/1.1458024
- Fleiss, J. L. (1971). Measuring nominal scale agreement among many raters. *Psychological Bulletin*, 76(5), 378.
- Helmholtz, H. L. F. (2009). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Cambridge University Press.
- <http://www.camelaudio.com/Alchemy.php>. (2013). *Alchemy*. Retrieved from <http://www.camelaudio.com/Alchemy.php>
- Plomp, R., & Levelt, W. J. M. (1965). Tonal consonance and critical bandwidth. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 38(4), 548–560.
- Rameau, J.-P. (2012). *Treatise on harmony*. Courier Corporation.
- Rossing, T. D., Moore, F. R., & Wheeler, P. A. (1990). *The science of sound* (Vol. 2). Addison-Wesley Reading, MA.
- Sethares, W. A. (2005). *Tuning, timbre, spectrum, scale* (Vol. 2). Springer.
- Tenney, J. (1988). *A history of consonance and dissonance*. New York: Excelsior.

**“BELGESEL FİLM ÖZELİNDE VIDEO AMAÇLI TINI ÜRETİM VE İŞLEMEDE
KULLANILAN GÜNCEL TEKNİKLER”**

Murat ELGÜN

Doç. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi

ÖZET

Sinema ve belgesel başta olmak üzere video amaçlı kurguda ses ve müzik, gelişen ve değişen bilgisayar teknolojisiyle birlikte şimdiye kadar hiç olmadığı düzeyde etkin bir sanal ortam aracılığıyla üretilmektedir. Bilgisayar merkezli bu sanal ortam günümüzde, görsel amaçlı üretilen tüm tınların ortak çekim noktası ve endüstriyel kaygılar düşünüldüğünde üretim zincirinin zorunlu bir parçası haline gelmiştir. Başlarda yalnızca bir tür ses üretim modeli olarak görülen ve oluşumundaki sonucuyla yeter düzeyde kabul gören görsel amaçlı ses ve müzik üretimi, söz konusu sanal gerçeklikle birlikte günümüzde yerini uç düzeyde tınısal kaygılara ve geçmişte hiç olmadığı kadar tınıda en doğalını yakalamaya bırakmıştır. Genel yapısı itibarıyla özellikli donanım ve yazılımların kullanıldığı görsel amaçlı sanal ortam ses ve müzik üretim modelinin günümüzdeki en iyi örneklerinden birini yansıtan ve bu çalışma kapsamında yapımı tamamlanan “Asfur” ve “Yılan Hikâyeleri” adlı belgesel filmler, sanal ortam tını üretiminin günümüz sürecini etkili bir şekilde göstermektedir.

Bu makale, yukarıda sözü edilen belgesel film özelinde görsel ürünlerde sanal ortam ses ve müzik üretiminin günümüzdeki uygulamalarını içermektedir. Belgeseller özelinde tını üretiminin yalnızca ses üretim modeli yerine nasıl bir tını oluşturma kaygısı ortaya çıkardığı, bu işlemlerin editörlükten çok müzik-teknik bileşimiyle yaratıcılığı hangi düzeyde gerektirdiği ve tüm bunların sonucu olarak, video amaçlı ses ve müzik üretiminde tını üretimi ve işlemenin günümüz teknolojisiyle sanal ortamlarda ne gibi sonuçlar ortaya çıkardığı aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Teknolojisi, Video için Ses, Film Amaçlı Ses ve Tını Üretimi

**“RECENT TECHNIQUES IN USE FOR TIMBRE CREATING AND PROCESSING
FOR VIDEO THROUGH THE CASE OF DOCUMENTARY FILMS”**

ABSTRACT

Sound and music for cinema and documentary films are produced by using virtual technology nowadays. This computer based virtual production model have become an essential part of audio production chain on music technology. Sound and music processing known as a simple model of music technology in the previous time replaced a new method named searching for the most natural timbre. However, documentary films “Asfur” and “Yılan Hikâyeleri (Serpent Stories)” that is produced to use this study show that the process of timbre for video is an effective way using with the specific hardware and software of sound and music production for video and film. In this study, the process of sound and music production through the case of documentary films above will be described. On the other hand, how to create and what results revealed a timbre using virtual environment in current technology for video will be discussed.

Key Words: Music Technology, Audio for Video, Audio Post-Production for Film

GİRİŞ

Belgesel üretimi ve doğal olarak beraberindeki film ve yaygınlığı açısından video sektörü, hiç kuşkusuz müzik teknolojisi alanını doğrudan ilgilendirir. Bu yapıyla akademik olmaktan çok usta-çırak ilişkisine dayanan bir etkileşim süreci içerir. Üretimdeki tüm aşamalar ve beklentiler sonuç endeksli bir süreç izler. Oysa müzik teknolojisi konusunda akademik olarak ortaya sunulan birçok çalışmanın temelinde, bilimsel araştırma ve incelemeler yatar. Her biri kendi içinde değerli pek çok çalışma bugüne kadar çeşitli alanlarda sunulmuş ve tartışılmıştır. Yeni geliştirilen donanım ve tekniklerden yazılımlara, profesyonel kayıt ve seslendirme yöntemlerinden müzik sorgulama sistemleri gibi müzik teknolojisinin spesifik alanlarına kadar pek çok çalışma, şimdiye kadar geniş bir yelpazede sunulan müzik teknolojisinin akademik konularıdır. Bu tür akademik çalışmaların geneli, diğer disiplinlerde olduğu gibi müzik teknolojisinde de alanına kuramsal bir altyapı hazırlar. Kuramsal altyapı diğerlerini tetikler ve ortaya zincirleme bir hareket süreci çıkarır. Böylece salt gerçeklik olan bilimin uygulanabilir boyutu ortaya çıkmış olur. Müzik teknolojisinin etkileşimsel ve süreklilik gösteren ses kayıt, seslendirme, yayıncılık, müzik altyapı vs. gibi uygulama alanları, akademik olarak ortaya çıkan ve güncel taleplerle ve doğal olarak insan faktörüyle sonlanan uygulama alanlarıdır.

Akademik sürecin dışında bir de herhangi bir kuramsal zemin gözetmeksizin varlığını doğrudan uygulamadan alan çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalar kabaca popüler olan, tüketilen, çabuk, öylesine diyebileceğimiz çeşitli kelimelerle ifade edilebilir. Bunlar öyle ifadelerdir ki, bu konu hakkında bilimsel bir çalışma zemini ortaya çıkarmak için kollar sıvansa bile, çalışma ancak popüler bir derginin ara sayfalarında sonlanır. Çünkü ortaya çıkan diğeri gibi akademik bir süreçten geçmemiştir, sıradandır, hatta gelin tam adını koyalım “tam bir hikâyedir”.

Oysaki bu çok yanlış bir bakış açısidir. Owsinsky, müzik teknolojisinde yukarıdaki gibi akademik olarak tanımlanan bir sürecin ancak “sıradan” olanla eşleştğinde bir anlam kazandığını ısrarla vurgular. Hatta ona göre sıradan olarak görülen uygulama alanları, müzik teknolojisinde akademik çalışmaların yolunu açacak değere sahiptir (Owsinsky 2005:23).

Sayıda az olan Türkiye’deki müzik teknolojisi akademisyenlerinin de şimdiye kadar pek çok bilimsel çalışmada aynı hataya düştüğünü itiraf etmek gerek. Bildiri ve makalelerde ya spesifik olan arandı ya da düşünülen aktarıldı. Kimi zaman geliştirilen yeni bir teknik veya yazılım üzerinde duruldu, bazen de estetik kaygılar ön plana çıkarıldı. Ancak bunların hiçbirisi doğrudan uygulamayı, daha önce belirtildiği gibi “sıradan” ancak “değerli” olanı sunmadı.

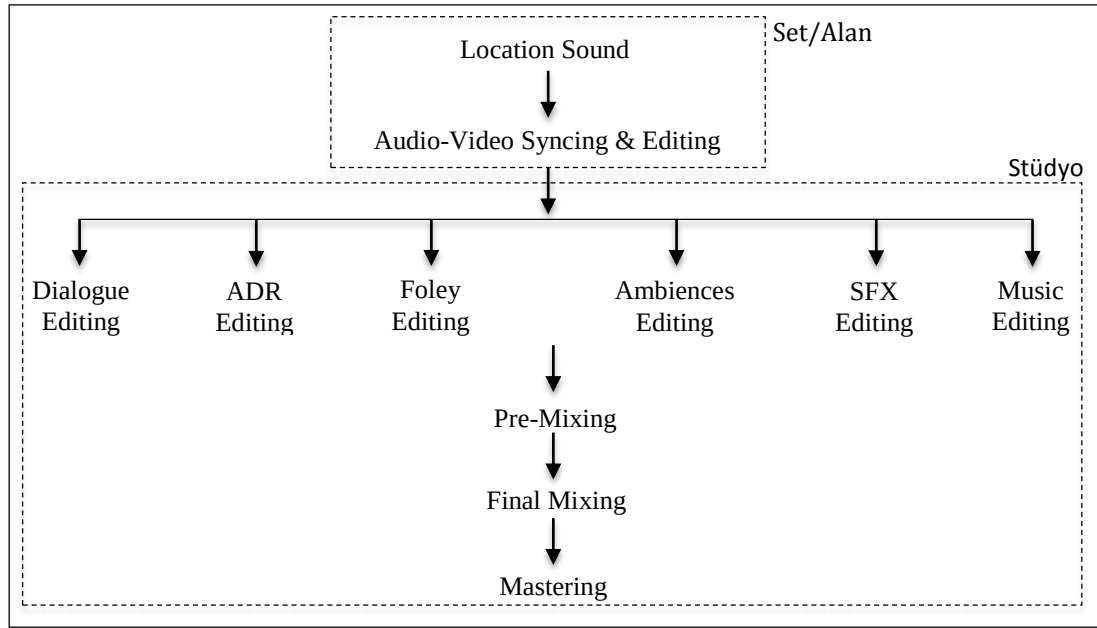
Müzik teknolojisinde sıradanlık, çoğu defa popüler olanın sunulma sürecidir. Bu süreçte arka planda yaşananlar, kullanılan teknik ve yöntemler ve ortaya çıkan sistematik yapı kendiliğinden akademik bir yansımayı ortaya çıkarır, çıkarmalıdır. Bu yapıdan hareketle bu makalede uygulamadan gelen bir çalışma aktarılacaktır. Uygulama alanı olarak, son beş yıllık sürede bizzat içinde bulunan filmlerin müzik-ses efekt üretim süreci ve prodüksiyonu seçilmiştir (bunlar, yakın zamanda sinema gösterimleri de yapılan uzun metraj filmler 10. Köy Teyatora ve Cin Garezi 2: Azem; gösterimdeki dizilerden Kertenkele ve Çılgın Dersane Üniversitede; belgeseller Asfur, Portakalın Uykusu, Heyula ve Yılan Hikâyeleri, Kültür Bakanlığı destekli bir proje olan Sabuncuoğlu Şerefedin.). Dolayısıyla bu bildiri, yukarıda açıklanan nedenlerle müzik teknolojisi alanında yapılan akademik bir çalışmanın sunumundan çok, Owsinsky’nin deyişiyle aslında akademik çalışmalara yön göstermesi beklenen ve bu nedenle doğrudan uygulamanın yansıtıldığı bir bütünü içermektedir.

FİLM ENDÜSTRİSİNDE GÜNCEL SES/TINI ÜRETİM ZİNCİRİ

Tüm müzik teknolojisi çalışanlarının üzerinde aynı fikirde olduğu bir konu vardır ki tarihsel olarak da bakıldığında bu doğrulanır, müzik veya daha genel bir ifadeyle ses teknolojisinin başlangıç noktası görsel teknolojiye, kısaca film ve video teknolojisine uzanır. Latin şair Ovidius'un masalında Echo'nun sesini dağlara kaydetmesini, İ.Ö 4.yy'da Plato'nun suyla çalışan ve saat başlarında bir ezgi çaldığı söylenen mekanik çalgısını ve 13.yy.'da Keşiş Magnus'un insan sesi çıkartabilen makinesini bir tarafa bırakacak olursak; müzik ve ses teknolojisinin başlangıcı 19.yy sonlarında Martinville ve Edison'a dayanır. Edison'un fonograf ile dünyaya duyurduğu kayıt ve dinleme pratiği, aslında en ilk Martinville ile başlayan ses kayıtlarının Edison'un kinetoskopuyla günlük hayata giren film üretim ve gösterim merakından başka bir şey değildir... (Ünlü 2004: 27).

Film denildiğinde akla gelen setteki "yönetmenle" başlayıp salondaki "makinist"le sonlandığıdır. Ancak süreç içinde yaşanan birbirinden bağımsız disiplinlerin devinimleri, sonuçta bileşke bir ürün ortaya koyar. İşte bu disiplinlerden biri de kısaca "ses"tir. Ses teknolojisi filmin setteki çekiminden stüdyolarda tamamlanmasına kadar her zaman kendini gösterir (Ellis & Betsy 2005: 23).

Çeşitli türleri ve aşamaları olsa da şimdiye kadar bizzat yaşanan tecrübelerle günümüz film endüstrisinde ses/tını üretim sürecini net olarak Şekil 1 ile özetlemek mümkündür.



Şekil 1- Film İçin Ses/Tını Üretim Sürecinin Günümüzdeki Tüm İşlem ve Aşamaları

Şekilde süreç anlatılırken, özellikle terimlerin İngilizce karşılıkları kullanılmıştır. Bunun sebebi, disiplineli yapısı itibarıyla ses teknolojisi terminolojisinin İngilizce'den gelmesi ve belki de en önemlisi, gerçek hayatta bu terimlerin kullanılmasıdır.

Şekilde görüleceği gibi üretim süreci aşamalı olarak 2 ana mekânda yapılmaktadır: Set/Alan ve Stüdyo. Set, herkesin bildiği gibi filmin kamera çekimlerinin yapıldığı ortamdır. Stüdyo ise, tüm kamera çekimleri sonrası gelinen ve ağırlıklı olarak kurgu işlemlerinin yapıldığı özel mekânları içerir.

Set çekimlerinde yapılan ses işlemleri 2 aşamada anlatılabilir: Location Sound ve Audio-Video Syncing & Editing. Location Sound, mekânda yapılan tüm sesli çekimleri içerir.

Bu aşamada yaygın olarak 2 kayıt yöntemi kullanılır: Single ve Double. Single kayıta mikrofon doğrudan kameraya bağlanırken, Double kayıta hedef, ses kayıt cihazıdır. Dolayısıyla günümüz profesyonel film ses kayıtlarında Double sistem kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 2).

Location Sound'un kaynak ses kayıtları (konuşma) dışında en önemli özelliklerinden biri de Room veya Air Tone olarak adlandırılan, çekim yapılan mekânın boş ortam sesleridir (Bkz. Şekil 3). Böylece gerekirse stüdyoda efekt eklemekten sesli çekimlerin yapıldığı mekan sesleri en gerçekçi halleriyle görüntüyle birleştirilebilir.

Audio-Video Syncing & Editing, çekim mekânında hızlıca yapılan ses-görüntü eşleştirme ve diğer edit işlemlerini içerir. Set çekimlerinin en önemli konularından biri de teknik güvenliktir. Günümüz teknolojisi düşünülürse, setteki çekimlerin hızlıca merkez stüdyoya aktarılması büyük risk taşır. Bu nedenle herhangi bir aktarım yapılmadan genellikle set çekimlerinin tamamına yakını hızlıca bir önceki çekimlere kadar kurgulanır. Ancak kurgulamada önemli olan geçiciliktir. Yani örneğin ses kurgusunda geçici eşleştirme ve kesme/yapıştırma işlemleri yapılır.



Şekil 2- Bir Film Seti Çekiminde 'Double System' Ses Kaydı Uygulaması

Çekimlerden sonra stüdyo aşamasına sıra geldiğinde beklenti, filmin tüm görsel çekimlerinin tamamlanmış olmasıdır. Çünkü artık alandan çıkılıp masa başı işlemlerin yapılacağı kapalı mekânlara gelinmiştir. Stüdyo ortamında doğrudan film-kurgu endeksli, yapılan işlemler itibarıyla ortak dille "editing" olarak adlandırılan birbirinden bağımsız 6 önemli aşama veya işlem vardır: Dialog, ADR, Foley, Ambiences, Sfx ve Music.



Şekil 3- Location Sound Ortamında Bir Air Tone Yerleşimi. Air Tone'da, Set Ortamının Doğal Sesleri Kayda Alınır

Dialog, set çekimlerinden gelen tüm seslerin gürültü indirgemelerinin yapıldığı, senkron (eşleme) işlemlerinin tamamlandığı ve daha sonraki aşamalar için “marker” adı verilen belirleyicilerin yerleştirildiği ortamdır. Bu ortamı diğerlerinden ayıran, yapılan işlemlerin sadece set çekimlerinden gelen seslere dönük olmasıdır.

ADR (Additional Dialog Recording), özellikle belgesel filmlerin seslendirme işlemlerinin yapıldığı ortamdır. Az da olsa bu aşamada da ses kaydı yapılması mümkündür ancak genelde yapılan, çalışanlar arasında “perfore” olarak bilinen ancak halk arasında “dış ses” veya İngilizce’de “voiceover” olarak adlandırılan kayıtlardır.

Foley, neredeyse yüz yıllık bir geçmişe sahip çok özel bir kayıt ortamıdır. Foley aşamasında yapılan, doğal veya daha yaygın kullanımıyla “organik” olarak nitelenebilecek kumda yürüme, kapı açma, bardak devirme vs. seslerin gerçekçi olarak kaydedilmesidir.

Ambiences, çalışanlar arasında “labarma” olarak adlandırılan ve filmdeki kalabalık ortam seslendirimine verilen isimdir. Burada amaç çevre ses olarak da nitelenebilecek ancak yapısında “kalabalığın” olduğu bir kayıt biçimini içerir.

Şu ana kadarki tüm aşamalar veya ortamlar, doğrudan ses üretimini ve işlemlerini hedef alır. Ancak bu aşamalar içinde 2 tanesi vardır ki yapısı itibarıyla doğrudan sesteki çok tek başına “tını”yı hedefler: Sfx ve Müzik.

Sfx (Sound Effect), adından da anlaşılacağı gibi filmle ilgili işitsel her türlü seslerin üretildiği özel bir aşamadır. Bu aşamanın ayrıntılarına daha sonra değineceğiz. Bu aşamada yapılan klasik bir ses üretimi gibi görülebilir, ancak çoğu zaman üretimden çok, üretilmiş sesin üzerinde yapılan değişikliklerle “tını değiştirme” işlemi uygulanır. Diğer taraftan müzik kayıtları ise doğal olarak bir başka ortamda devam eder. Yapısı itibarıyla aslında müzik aşaması da ses üretiminden çok tınıyı ön plana çıkarır. Başından sonuna filmle ilgili tüm müzik işlemlerinin yapıldığı müzik aşaması, herkesin bildiği gibi her türlü çalgının içinde olduğu profesyonel bir kayıt sürecini içermektedir.

Özellikli bu 6 aşamanın/ortamın ardından tüm ortamlardan gelen sesler tek bir stüdyoda toparlanmak üzere sırasıyla ön miks (Pre-Mixing), son miks (Final Mixing) ve Mastering işlemleri için hazır hale getirilir. Ön ve son miks, tüm seslerin son olarak işlendiği ortamlardır. Mastering ise genellikle filmle ilgili Dolby, DTS, SDDS gibi telifli ses işlemlerinin (boyutsal işlemler, surround sound) uygulandığı son aşamadır.

SES EFEKT/TINI ÜRETİMİ

Yukarıda anlatılan işlemlerin içinde seste tını bileşeninin en ön planda tutulduğu, tınısal kaygıların yaratıcılıkla en etkili bulunduğu ve uygulamalardaki yansımalarıyla Şekil 4’de gösterilen ortam, kısaca SFX adı verilen ses efekt üretim ve işlemedir. Bu aşamada yapılan kısaca, akla gelebilecek her türlü sesin görselle tam uyumlu olarak yaratılması ve ona eklenmesidir.

Eğer bundan çok değil, yaklaşık onbeş-yirmi yıl öncesinde olsaydık, SFX için yukarıda sözü edilen Foley aşamasından sayfalarca bahsetmek zorunda kalacaktık. Ancak günümüzde gelişen ve giderek vazgeçilmez olan teknolojik olanaklarla birlikte SFX üretimi yerini bu iş için özel olarak hazırlanan gelişmiş sanal ses kütüphanelerine bıraktı. Boom, BBC, 20th Century Fox, Turner, LucasFilm, Sony, Cinematic Trailers vb. birçok şirket bugün artık sayıları toplamda milyonları bulan sesleriyle geniş bir SFX kütüphanesini üreticilere sunmakta.



Şekil 4- SFX Uygulama Ortamları

Üreticinin bu aşamada günümüzde uyguladığı, görselle birebir uyuşan sesi kütüphaneden bulmak ve filme yerleştirmek. Ancak bu iş hiç de görüldüğü gibi kolay değil.

Örneğin, yönetmenliğini Eylem Şen'in yaptığı "Asfur" adlı belgeselin jeneriğinde, helikopterle bina bombalamanın gösterildiği ancak amatör kamerayla ve sakınarak çekilmiş hiç sesi olmayan bir görüntü vardı. Görüntüde önce helikopter görünüyordu, sonra ardı ardına bıraktığı bombalar titreyen kamerayla izleniyor ve son olarak, geniş bir açıyla birkaç kilometre ilerideki binaya düşen bombalarla birlikte şiddetli patlamalar oluyordu. Sesi hiç olmaması, başından sonuna SFX üretimini veya kütüphane kullanımını gerektirdi. Ancak çok özel şartlar altında: Görüntü eskiydi. Bu durumda patlamaların kaliteli bir sesle tınlatılmaması gerekiyordu. Helikopter ve bombalar uzaktan yakına gelen bir seviye gerektiriyordu. Hepsinden önemlisi, atılan bombanın misket adı verilen ve yere düştüğünde ardı ardına patlamaların yaşandığı türden olması, tek bir büyük patlamanın yanında görseliyle birlikte uyumlu olacak birkaç patlama sesinin de görüntüye eklenmesini gerektiriyordu. Yaklaşık bir saatlik belgeselin yalnızca on saniye sürecek görüntüsü için bu kadar çok bilinmeyen seste kurgulamak, belgeselin geri kalanı düşünüldüğünde yapılan SFX işleminin ne kadar önemli ancak bir o kadar da yaratıcılık isteyen bir çalışma olduğunu açıkça göstermekte.

SFX işlemleri günümüzde 2'ye ayrılmış durumda: Yukarıda sözü edildiği gibi kütüphaneler yardımıyla hazır sesler kullanmak veya basit bir sinüs dalgasından yola çıkarak yeniden ses üretmek. İlkinde yapılan aslında yukarıda anlatılan kütüphanelerin olanaklarıyla sınırlıdır. Elbette olanakların neredeyse milyonlarca olduğunu düşünürsek buradaki sınırlı ifadesi biraz etkisiz kalabilir. Ancak yapısı itibarıyla SFX üretiminde hazır ses kullanmak, günümüzde tüm üreticiler için kaçınılmaz bir gerçektir. Diğer olan yeniden üretim ise üreticisini ses sentezlemeye götüren bir tekniktir. Burada amaç, kütüphanede bile bulunamayan bir sesi sanal ortamda yeniden üretmektir.

Yeniden üretim ise günümüzde 2 yöntem kullanılır: Var olan en az 2 kütüphane sesini işlemek veya tınyı sıfırdan yaratmak. Aslına bakılırsa her ikisi de dijital olanakların gelişmesiyle birlikte özellikle mühendislik alanında DSP (Digital Sound Processing) disiplininin ilgilendiği bir çalışma alanıdır. Burada amaç, ses sinyallerine analitik açıdan bakmak ve ister hazır olsun isterse baştan yaratılsın, elektrik ortamında ses oluşumunu sağlayan bileşenleri harekete geçirerek onlarla yeni sesler veya tınlar yaratmaktır.

Yeniden üretimin diğerine göre nispeten daha kolay olanı, hazır sesin sanal ortamda işlenmesidir diyebiliriz. Bu amaçla uygulamalarımızda kullandığımız yazılım Eplex7 DSP tarafından üretilen Spherum oldu. Yazılım, iki kanallı (Disc1-Disc2) arayüzüyle iki farklı kaynağı alarak kontrolleri ve miks özelliği yardımıyla bir üçüncü ses elde etmek için tasarlanmış durumda.

Yeniden üretimin diğer yöntemi, bizim kısaca ‘sıfırdan’ yaratmak olarak nitelediğimiz “sentezleme”dir. Bu yöntemde farklı iki kaynağın değil, tek bir kaynaktan doğan diğer seslerin miks işleminden bahsedilmektedir. Çünkü burada amaç basit bir sinüs (veya kare, testere vs.) dalgasından karmaşık ama anlamlı tınlar üretmektir. Bunun için üreticiler tarafından yaygın olarak kullanılan ve bizim de şimdiye kadarki film uygulamalarımızda gerekli durumlarda kullandığımız yazılım Native Instruments’ın Reactor oldu. Yazılım aslında başlı başına bir sinyal üreticidir. Üretim sonrası frekans ve genlik bileşenlerinin tüm parametreleriyle tını üzerinde ciddi değişiklikler yapılabilir. Özellikle envelope (attack, decay, sustain, release) parametreleriyle çok farklı tınlar üretmek mümkün hale gelir.

SFX amaçlı yeniden ses üretimine uygulamalarda kullandığımız bir örneği verebiliriz. Yönetmenliğini Ahmet Özkan’ın yaptığı “Yılan Hikâyeleri” adlı belgeselin bir sahnesinde, yılanla ilgili efsanevi hikâyeler anlatılır. Ekranda yer yer anlatımı yapan vatandaşla, hikâyenin canlandırımı yapılmış çizim ve koreografi görülmektedir. Hikâyenin bir yerinde vatandaş şöyle bir ifadede bulunur: “...çocuklar heyecanla geldiler ve bahçede yılan var dediler. Ben de tüfeği kaptığım gibi bahçeye çıktım. Yılanı görür görmez iki el ateş ettim ama tüfek patlamadı. Aynı tüfekle havaya ateş ettim patladı. Hay Allah dedim, halüsinasyon mu görüyorum acaba?...” Bu sözlerin ekrana yansıyan görsel canlandırmasında da bir adamın elinde tüfek vardır ve ilk ateşte tüfek mermi atmaz. Ancak havaya kaldırılıp yapılan ateşte 2 mermi patlaması etkisi yaratılmıştır. Böyle bir senaryoda doğru bir SFX kurgulama için sorulacak sorular ise şunlardır: Tüfeğin markası ne? Patlamayan tüfeğin ‘tetik’ sesi olur mu? Bu tür tüfeklerde kaç tetik bulunur? Sorular için yönetmen tarafından şu sözlerle dönüş yapılmıştır: Tüfeğin markası Maverick88 FM. Evet, tetik çekildiği halde tüfek patlamazsa mutlaka tetik sesi olur. Bu tüfekte 2 tetik bulunuyor.

Elimizdeki kütüphanede bu markaya ait patlama sesi mevcuttu (Boom Library, Guns, Maverick88 FM, 4 styles, 4 shots per style). Bu ses görselle birebir oturtuldu. Ancak tetik düşürme sesini hiçbir kütüphanede bulamadık. İşte bu noktada yapılacak tek işlem, tetik düşürme sesinin yeniden üretilmesiydi.

Her ne kadar yukarıda sıradan işlemler zinciriymiş gibi tınlasa da yeniden üretimin mühendislik bilgi isteyen en zor kısmı sentezlemedir. Dolayısıyla sentezleme, tını üretim sürecinde en son başvurulacak teknik olarak bilinir. Bizim çalışmamızda da hedef, sentezleme yerine hazır olanla yeniden üretim çabası oldu. Bu çabanın sonunda hüsrana uğradık elbette. Çünkü biraz da şans gerektiren bir tekniktir hazırla miks tekniği. Biz de şanslıydık. Çünkü tetik düşürme sesi için en yakın 2 sesin, Boom Library’deki patlama için kullandığımız Maverick88 FM’in şarjör doldur-boşalt sesiyle, BBC Library’deki çekiç sesi (BBC Library, CD 43, Construction, 15-Large Tack Nail Hammered) olduğunu uzun uğraşlar sonucu tespit ettik. Her iki sesi Eplex7 DSP-Spherum içine attık ve burada birtakım frekans-genlik işlemlerinden sonra (EQ, ADSR Detect, Noise Reduction, Notch Filter) gerçeğine en yakın olduğunu düşündüğümüz tetik düşürme sesini elde etmiş olduk.

SES/TINI ÜRETİMİNDE TAVSİYE EDİLEN DEĞERLER

Daha önce belirtildiği gibi, SFX işlemlerinde son beş yıllık uygulamalarımızı ele aldık. Bu uygulamaların bazılarında salt müzik hazırlanırken çoğunda SFX üretimi ön plandaydı. Ancak hepsinin ortak sonucu olarak, yapılan işlemlerin gerek kendileri gerekse elde edilen veya tavsiye edilen değerleri ön plandaydı.

Bunlardan en ilki, ürün ticari olsun olmasın SFX amacıyla kullanılacak seslerin format yapılarıdır diyebiliriz. Amatör veya yarı profesyonel kullanıcılar genellikle çabuk ulaşabilme ve elde edebilme kolaylığı açısından mp3, ac3, aac hatta flv, swf, mp4 gibi formatları tercih etmekte. Profesyoneller için bu son derece yanlış ve zaten sonuç itibarıyla kullanışsız bir tercihtir. Görsel ürünün tüm aşamalarında profesyonel veya standartlara uygun davranıldıktan

sonra bir üretici için en istenmeyen amatör bir ses kurgusudur diyebiliriz. Tüm frekans dağılımının belli bir bant genişliğinde toplandığı, içeriğinde gürültünün eksik olmadığı, harmonikler açısından kayıp, eş gürlük açısından tamamen tek düze bir sesin/tınının görsel ürüne nasıl olumsuz bir etki yapabileceğini düşünmek hiç de zor değildir. İşte bu nedenlerle hem ürün standartları açısından hem de profesyonel uygulama estetiği bakımında tercihimiz her zaman kayıpsız sıkıştırma olarak adlandırılan wave veya flac oldu. Başta Boom Library olmak üzere elimizdeki kütüphanenin neredeyse tamamı bu formatlardaki seslerden oluşmaktadır, asla mp3 vs. değil.

İkinci önemli nokta, wave veya flac uzantılı ses dosyalarının örnekleme oranı tercihidir. Donanımsal özelliklere de bağlı olarak günümüz teknolojisinde geniş bir yelpazeye sahip örnekleme oranı değerinde tavsiyemiz 48kHz ve üstüdür. Kuşkusuz CD'ler nedeniyle günümüzde müzik standardı olan 44.1kHz kullanmak da kaçınılmaz bir gerçektir. Ancak ürünün sonradan surround amaçlı Dolby veya DTS kodlanacak olması, kurguda tüm seslerin en az 48kHz'e eşitleneceği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla tercihimiz, henüz SFX üretiminin en başındayken tüm örnekleme frekanslarını en az 48kHz olarak seçmek olmuştur. Çünkü teknik olarak tercih edilen, SFX üretirken harmonik kaybı olmaması için Nyquist teorisi gereği iştirilebilir harmonik frekansını yüksek tutmaktır. Elbette bunun için kütüphane üreticisinin de bu örnekleme değerleriyle ürününü sunması gerekir. Hatta en tercih edilen, üreticinin tek bir ses için bile kullanıcılarına farklı örnekleme oranlarına ulaşabilme seçeneğini sunuyor olmasıdır.

Örnekleme oranıyla birlikte anılan niceleme (quantizing), kuşkusuz uygulamalarımız için de bir tercihtir. Standart niceleme değerleri günümüzde 16Bit - 32 Bit (float) aralığındadır. Eğer örnekleme oranının 48kHz seçildiği düşünülürse, en yüksek değer olan 32Bit(float) henüz tüm donanımlar tarafından desteklenmediğinden tavsiye edeceğimiz niceleme değeri 24Bit olacaktır. Nicelemenin 32Bit(float) tercih edilmesi durumunda 48kHz örnekleme oranını arttırmak gerekebilir.

Bir diğer önemli konu da seviyelerdir. İster profesyonel olsun isterse amatör, hemen herkesin en çok sorun yaşadığı teknik bir detaydır seviyeler. Standart seviye değerlerinden onların göstergelerine kadar bu konuda pek çok değişken mevcuttur. Ancak biz genel bir ilke doğrultusunda tek bir yöntem tavsiye ediyoruz. Genel ilke, dikkate alınacak seviyelerin tamamen dijital olması nedeniyle kontrolün Full Scale (Fs) adı verilen bir değişkenle izlenmesidir (Işıkhani 2013: 107). Bu değişken bize kısaca, analog sinyalin ne kadarının dijitale çevrildiğinin seviye olarak, yani dB cinsinden görüntülenmesini sağlar. Bu ilke doğrultusunda ise dikkate alınacak en önemli konu, seviyesi kontrol edilen sinyalin daha sonra işlenip işlenmeyeceğidir. Eğer işlenmeyecekse, yani son ürün olarak kullanıcıya sunulacak bir sinyalden bahsediliyorsa, standartlar gereği seviyelerin 0dBFs civarında tutulması gerekir. Ancak bu durumun tam tersi, sinyal daha sonraları çeşitli nedenlerle işlenecekse, örneğin başka seslerin üzerine kaydı, çeşitli frekans-genlik işlemleri, miks ve hatta mastering olacaksa, niceleme değerine bağlı olmakla birlikte seviyelerin -12dBFs ile -6dBFs aralığında tutulması kaçınılmaz olur. Yalnızca SFX değil, görsel amaçlı tüm ses kurgu işlemlerinde göz önünde tutulması gereken en önemli kural da budur.

SONUÇ

Görsel amaçlı ses/tını üretimi, ilk bakışta yaygın olarak bilinen işlemleri kapsar gibi görünse de üretimin yalnızca bir bütünün zinciri olduğunu unutmamak gerekir. Bu bütün set çekimleriyle başlar, final kurguyla sona erer. Set çekimlerinde amaç, merkez denilebilecek stüdyo ortamına gitmeden ürünün tüm ses/görüntü kayıt ve işlemlerini yapmaktır. Location Sound adı verilen ses kayıtları ve sonrasındaki senkron işlemlerinin tamamı set çekimlerinde yapılır. Bunun hemen ardından merkez stüdyo işlemleri başlar. Dialog senkronlamadan Foley

editlere, Ambiance işlemlerden müzik kayıtlarına kadar tüm sesle ilgili işlemler, set çekimi sonrası gelinen stüdyolarda gerçekleşir.

İşte bu stüdyo ortamlarından biri de SFX adı verilen ses efektlerinin kurgulandığı ses ve tını üretim mekânlarıdır. Ağırlıklı olarak ses kütüphanelerinin kullanıldığı, ancak gerektiğinde sıfırdan ses/tını üretiminin de yapıldığı bu mekânlar, niteliksel yapılarıyla adeta tını üretim ve işleme fabrikası gibidir. Gelişen teknolojiyle birlikte biz bugün bu mekânları daha net ifadeyle bilgisayar üssü olarak tanımlayabiliriz. Kullanıcısının neredeyse tüm işlemlerini bilgisayar başında yaptığı, görselin bilgisayar ortamında takip edilerek seslerin yine bilgisayarlar başında tasarlandığı kabaca “masa başı” çalışma üssüdür buraları.

Tüm görsel üretim boyunca tınısal değişimlerin ve denetimlerin en yoğun yaşandığı çalışmalar SFX’dedir. Bu nedenle yapıları itibarıyla seste tını bileşkesinin en yoğun işlendiği ortamlar haline gelmişlerdir. Özellikle alan kayıtları ve stüdyo işlemleriyle oluşturulan ses kütüphaneleri, SFX amaçlı tüm işlemlerin vazgeçilmezleridirler.

Kütüphanenin doğrudan kullanımı veya kütüphaneden seçilen seslerin karışımıyla oluşturulan sesler/tınılar, eğer bazı parametre ve değerleriyle uyumlu hale getirilemezse özellikle görüntü-ses kurgu aşamasında ciddi sıkıntılara, standart dışı sonuçlara yol açar. Biz bu çalışmada, son beş yıl içinde bizzat müzikleri ve sesleriyle içinde bulunduğumuz filmlerden yola çıkarak, bazı SFX parametre, kontrol ve değerleri üzerine tavsiyelerde bulunduk. Örneğin, format seçiminde mp3, ac3 gibi asla kayıplı sıkıştırma kullanmamak gerekir. Bunun yerine tercihimiz flac veya wav’dır. Bir diğer en önemli tavsiyemiz ise seviye. İşlemler sırasında yaygın olarak yapılan bir hatayla seviyenin 0dBFs civarında tutulması yerine, 24bit nicelemede -12 ile -6dBFs arasında bir seviye denetimini tavsiye olunur. Kullanılacak seslerin bir sonrasında işlem olacaksa, yani henüz ürünün son çıktısı tasarlanmadıysa olası her işlemde seviye aralığının bu değerler arasında olması gerektiği açıktır.

KAYNAKÇA

Ellis, J. C. & Betsy A. M. (2005), *A New History of Documentary Film*, NewYork: Continuum International Publ.,

Işıkhani, C. (2013), *Yayıncılıkta Ses Teknolojisi ve Mikrofonlar*, Ankara: Görünmaz Adam Yayınları.

Owsinski, B.,(2005), *The Recording Engineer’s Handbook*, Boston: ArtistPro Publishing

Ünlü, C. (2004), *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf, Gramofon, Taş plak*, İstanbul: Pan Yayıncılık

“MÜZİK ANALİZİNDE RİTİMSEL UYUŞUM/KAKIŞIM”

Oluş ALKAN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

olusalkan@gmail.com

Gözde GÜRÜN DEMİRERİDEN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü

gozdegurun@gmail.com

ÖZET

Günümüze dek uygulanagelen pek çok analitik ve kuramsal yaklaşımda, *uyuşum* (konsonans) ve *kakışım* (disonans) olgularının irdelenmesi hususu, çoğunlukla perdeler arası diklik ilişkileri ekseninde ele alınmıştır. Ancak bu eğilim, ritmik öğeler arasında var olan uyuşum/kakışım ilişkilerini ve bu ilişkilerin müzik üzerindeki etkilerini gözden kaçırmaktadır. Bununla birlikte, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, *ritmsel uyuşum/kakışım* konusuna eğilen yaklaşımlar giderek yaygınlaşmakta ve müzik analizinde önemli bir yer kazanmaktadır.

Bu çalışmada, müzik analizinde olduğu kadar müzik algısında da anahtar rol oynayan ritimsel uyuşum/kakışım olgusu, dünya çapında yapılan çalışmalar temel alınarak tanıtılacak, halen yeni sayılabilecek bu alandaki terimler, kavramlar, yaklaşımlar ve yöntemler çeşitli analiz örnekleriyle incelenecektir.

“RHYTHMICAL CONSONANCE/DISSONANCE IN MUSICAL ANALYSIS”

ABSTRACT

In most of the analytical and theoretical approaches used until today, the concepts of consonance and dissonance have been generally discussed from the perspective of pitch relationships between musical tones. However, this tendency fails to notice the consonance/dissonance relationship between rhythmical elements and the effects of this relationship to music. Furthermore, beginning from the later half of the twentieth century, approaches that examine the issue of rhythmical consonance/dissonance are gradually increasing and becoming an important part of musical analysis.

In this study, rhythmic consonance and dissonance, which has played an important role in music analysis as well as musical cognition, will be introduced in accordance with other studies in this field and will be examined with various analysis examples using terms, concepts, approaches and techniques from this relatively new field.

1. GİRİŞ

Uyuşum ve *kakışım* kavramları, Batı müziğinde yüzyıllardır kullanılan ve genelde perdeler arası ilişkiler bağlamında karşımıza çıkan olgulardır. Bununla birlikte aslen armoninin alt başlığı olan bu kavramların, bazı kuramcılarca, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ritmik boyutta da kullanılmak üzere devşirildiğini görmekteyiz.

Bu “terim devşirme” işleminin meşruluğu tartışılabilir, çerçevesi belli bir terimin neden başka alanlara uygulandığı, hatta genellendiği sorulabilir. Ancak kuram tarihi bize, yeni bir terimin üretilmesi yerine, ilgili başka bir terimin devşirilmesi tercihinin yeni bir yaklaşım olmadığını göstermektedir. Zira on üçüncü yüzyılla beraber müzik yazısında ritmik öğelerin de gösterimine ihtiyaç duyulmasıyla, Parisli müzisyenlerce altı adet “ritmik mod” oluşturulmuş, ilk ritmik yazı bu modların odağında geliştirilmiştir.⁶⁶ O zamana kadar perdeler arası bir dizilim şemasını gösteren “mod” teriminin ritmik bir şema için kullanılmış olması, hatta daha ilk ritmik notasyonda bu kullanımın yapılmış olması çarpıcıdır. Yine ritm konusunda benzer bir yaklaşımın yirminci yüzyıl bestecileri tarafından da benimsendiği görülmektedir. Elliot Carter “metrik modülasyon” olarak adlandırdığı bir besteleme tekniği geliştirmiş, Milton Babbitt bazı kontrpuan tekniklerini ritmik boyuta taşımıştır.⁶⁷ Dahası, bu yaklaşım sadece ritm alanında görülmemektedir. Bazı çalışmalarda uyuşum ve kakışım terimlerinin tını için de kullanıldığı dikkat çekmektedir.⁶⁸ Sonuç olarak uyuşum, kakışım ve benzeri armonik terimlerin müziğin başka alanlarına da uyarlanması dair ciddi bir eğilim vardır. Bunun nedenlerinin detaylı incelenmesi bu çalışmanın çerçevesini aşıya da, bu olguların sadece armonik boyutlarda değil, müziğin tüm boyutlarında etkin olarak bulundukları iddia edilebilir.

Ritm bağlamında uyuşum ve kakışım terimlerinin ilk kullanımı, Heinrich Schenker’in ve onun izinden gidenlerin ritme yaklaşımlarında⁶⁹ ve de Joseph Schillinger’in *System of Musical Composition* (Müzik Bestemeleme Düzeni) adlı yapıtında⁷⁰ karşımıza çıkmaktadır. Curt Sachs *Rhythm and Tempo* adlı eserinde, Grosvenor Cooper ve Leonard Meyer ise *The Rhythmic Structure of Music* (Müziğin Ritmik Yapısı) adlı çalışmalarında konuya değinmiş olsalar da ritimsel uyuşum ve kakışım olgusunu kuramsal olarak sistematikleştiren asıl isimler Maurice Yeston ve Harald Krebs’tir. Bu çalışma da onların yaklaşımları odağında ilerleyecektir.

Tabii ki uyuşum ve kakışım kavramları halen tam tanımları oturtulamamış, farklı görüşlerde farklı anlamlar kazanan terimlerdir. Üstelik neyin uyuşum neyin kakışım olduğu konusundaki genel eğilim de dönemler arasında büyük değişiklikler göstermektedir.⁷¹ Konunun derinlemesine sorgulanması bu çalışmanın kapsamını aşıya da, Krebs’in ritimsel uyuşum ve kakışım yaklaşımının da *consonance* (uyuşum) ve *dissonance* (kakışım) kelimelerinin anlamı olan “beraber tınlamak” ve “beraber tınlamamak”ın ritimsel boyutta bir karşılığı olduğu görülmektedir.⁷²

2. KAVRAMLAR VE TANIMLAR

Ritimsel uyuşum ve kakışım kavramalarının derinlemesine anlaşılması, bu yaklaşımın temelinde yatan bazı olguların incelenmesini gerektirmektedir.

Ritm

Ritmin zamansal doğasından dolayı hakkında konuşmak ve üzerine yaklaşımlar geliştirmek zorlaşmaktadır. Bu nedenle ritm konusuna eğilen tüm yaklaşımlar karmaşık,

⁶⁶ Berger, 2008, s.628

⁶⁷ Krebs, 1987, s.99

⁶⁸ Lerdahl, 1987 ve Anderson, 2004 gibi çalışmalar buna örnektir.

⁶⁹ London, 2008, s.724-725

⁷⁰ Krebs, 1987, s.99

⁷¹ Tenney, 1988, s.1-5

⁷² Krebs, 1987, s.101

tartışmalı ve mecazi bir karaktere bürünmektedir. Dönemlere göre ritmik uygulamaların ve analiz yöntemlerinin değişmesi ve çelişmesi de bu durumu arttırmaktadır.⁷³

Ritmeye yapılabilecek en iyi yaklaşım, belki de onun müzikle birlikte başka bir çok alanda da ortaya koyduğu doğası gözlemlenerek gerçekleştirilebilir. Göktepe'ye göre ritm, bir olgunun var oluş süresini (ya da hacmini vb.), onu oluşturan öğelerin kendi aralarında nasıl paylaştığı ile ilgilidir. Bu öğelerin paylaşım şekli, yani birbirlerine göre oranları ritmi oluşturacaktır. Daha sonra belirlenen bir birimle tüm bu öğeler net olarak ölçülebilmektedir.⁷⁴

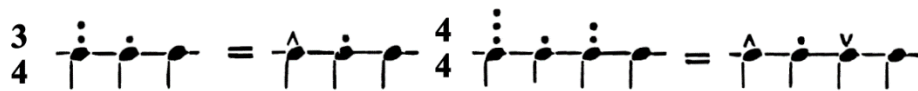
Müzikte de sesler ve sessizlikler zaman içinde yer almaktadırlar. Ancak bu zamanın saniye ve saliseler gibi mutlak zamanlardan öte, birbirine göre iki kat veya yarısı gibi göreceli oranlar olduğu görülmektedir.⁷⁵

Vurgu ve Tartım

Cooper ve Meyer vurguyu "bilinç için bir uyarıcı" olarak ele almıştır. Bu yaklaşımla müziksel vurgu ya da aksan, belli bir seste artan bir önem, fark edilebilirlik ya da dikkat çekicilik olarak tanımlanabilir. Bu sessel uyarı gürlük, armoni, ezgi, tını ve form gibi müzikal olgular aracılığıyla oluşabilmektedir.⁷⁶

Tartım ise öğelerin ritmik ilişkileri sonucunda ortaya çıkardıkları bir gruplaşma olgusudur.⁷⁷ Kuramcı Johann Philipp Kirnberger (1721–83) tartımları “eşit uzunlukta ve benzer şekillenmiş birimler” olarak görmüştür. Bu gruplaşmayı sağlayan asıl etken ise vurgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü yine Kirnberger’in açıkladığı gibi, kulağın, aksanlar olmadan sesleri, bu birimleri oluşturacak şekilde gruplaması mümkün değildir.⁷⁸ Ayrıca kuramcılar, bu gruplaşmadaki en büyük vurgunun grup başında olduğunda da hem fikirdirler. Sonuç olarak tartım, bir vurgu şablonu olarak da görülebilir.

Aksan ve tartım hakkındaki ilk yaklaşımlar on yedinci yüzyılda tartımı oluşturan vurgular üzerinden başlamıştır. Bu dönemde kuramcılar, dört dörtlük bir tartımda üçüncü birimin ikinci ve dördüncüye göre daha vurgulu olması gibi, grup içi vurgu farklarını sorgulamışlardır. On sekizinci yüzyıla beraberse tartım dışı oluşan vurgular dikkat çekmiştir. Tartımsal vurguya denk düşmeyen tüm vurgulara adeta bir kakışım anlayışıyla yaklaşılmıştır.⁷⁹ Kuramcılar bu vurgulara; ifadeci vurgu, ritmik vurgu ve ezgisel vurgu gibi isimler vermişlerdir.



Şekil 1. Moritz Hauptmann, *Harmony and Metre*'den Tartımsal Aksan Şablonları⁸⁰

Tüm bu yaklaşımlar bazı temel anlayışlar şekillendirmiş olsalar da vurgu ve tartımla ilgili asıl sorulara cevap verememişlerdir. Tartımın nasıl oluştuğu ve hissedildiği, tartımsal

⁷³ Caplin, 2008, s.657,

⁷⁴ Göktepe, 2012, s.43

⁷⁵ a.g.e., s.43

⁷⁶ Huron ve Royal, 1996, s.489

⁷⁷ Göktepe, 2012, s.61

⁷⁸ Caplin, 2008, s.668

⁷⁹ a.g.e., s.663

⁸⁰ a.g.e., s.680

olmayan vurguların nasıl gerçekleştiği ve tartımsal olmayan vurgulara rağmen tartımın nasıl kendini hissettirmeye devam ettirebildiği gibi olgular açıklanamamıştır. Bunlar ancak Yeston ve Krebs'in oluşturduğu kuramda çözülecek sorunlardır.

3. KREBS'İN TARTIMSAL UYUŞUM/KAKIŞIM KURAMI

Yeston'un Hareket Seviyeleri

Harald Krebs'in tartımsal uyuşum/kakışım kuramı aslen Maurice Yeston'un kurduğu kuramsal temelde yükselmektedir. Maurice Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm* (Müziksel Ritmin Tabakalaşması) adlı eserinde bizleri *hareket seviyeleri* kuramıyla tanıştırmaktadır. Hareket seviyesi, düzenli zamanlarda gerçekleşen ve benzer olaylardan oluşan bir çeşit şablon olarak tanımlanmaktadır. Hareket seviyelerini oluşturabilecek bazı etmenler; atak noktaları, gürlük değişimleri ve vurguları, tını ve yoğunluk değişimleri, ritmik ve/veya perdesel tekrarlar, tek perdenin tekrarlanması ve eşit önemde bazı perdelerin sıralanışı olarak gösterilmektedir. Kısaca, eşit zaman aralıklarında vurgu yaratan her etmen, bir hareket seviyesi belirleyebilir.⁸¹ Ayrıca hareket seviyeleri, her ses partisinde ayrı ayrı olacak şekilde kurulmaktadır.



Örnek 1. J.S. Bach. *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846, ö:1-2

Örnek 1'de Johann Sebastian Bach'ın *İyi Düzenlenmiş Klavye* başlıklı prelüd/füg albümünden Do Majör Prelüdü'nde saptanan hareket seviyelerini inceleyelim. A ile gösterilen, bas partide yer alan ikilik do'lar, 2 vuruş boyunca devam eden hareket seviyeleri oluşturmaktadır. Bununla birlikte orta partide, B ile gösterilen, noktalı bir sekizlik ve onaltılık kadar süren bir ses ve onaltılık değerinde bir sustan oluşup aynı ritmik karakteri tekrar eden yapı da, yine iki vuruşluk ancak A'ya göre bir onaltılık sus kadar kayarak gelen hareket seviyeleri oluşturmaktadır. Aynı durum C ve B arasında da mevcuttur.

Örnekte görülebilecek başka bir önemli nokta ise, bu üç hareket seviyesinin de baş kısımlarında kendilerine ait vurgular yaratmalarıdır. Dikkat edilirse bu vurgulardan yalnız A, tartımsal vurguyla denk düşmektedir. Bu açıdan Yeston'un hareket seviyeleri, tartımsal olmayan vurguların nasıl oluştuğuna dair iyi bir açıklamaya sahiptir.

Uyuşum Durumu

Harald Krebs tartımsal uyuşum/kakışımına dair ilk sistematik yaklaşımını *Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance* isimli çalışmasında ele almıştır. Tartımsal uyuşum/kakışım durumunu da hareket seviyelerinin birbirleri arasındaki ilişkilere dayandırmaktadır. Krebs, eş zamanlı hareket seviyelerinin vurgularının birbirlerine denk düştüğü durumlarda birbirleriyle uyumlu olduğunu belirtmiştir.⁸²

⁸¹ Krebs, 1987, s.100

⁸² Krebs, 1987, s.103



Örnek 2. Hummel. *Piano Sonatı*, Op 13 No 2, I, Mib Majör, ö: 1-5

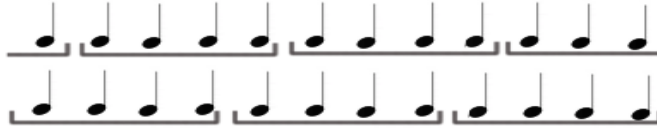
Örnek 2'deki Johann Nepomuk Hummel'in 2. *Piyano Sonatı*'ndan alınan kesitteki analizi incelediğimizde sol elde saptanmış olan hareket seviyeleri ile sağ eldeki hareket seviyelerinin vurgularının denk düştüğü açık bir şekilde görülebilir. Bu açıdan bu iki parti arasında tartımsal bir uyum olduğu söylenilebilir. Dikkat çeken başka bir nokta ise bu hareket seviyelerinin tartımsal vurgularla da denkleşmesidir.

Kakışım Durumu ve Çeşitleri

Tartımsal kakışım ise hareket seviyelerinin vurgularının denksizliğinden meydana gelmektedir. Krebs bu denksizliğin iki şekilde ortaya çıkabileceğini belirtmiş ve bunları *kaydırma* ve *gruplaşma* olarak tanımlamıştır.⁸³

1. Kaydırma Kakışımı

Kaydırma kakışımı, hareket seviyelerinin aynı nitelikte, ancak farklı zamanlarda gelerek, ayrı vurgular oluşturmalarıdır.⁸⁴ Bu durumda hareket seviyelerinin vurguları, aralarında hep eşit bir uzaklıkla denksizlik halindedir.



Şekil 2. Örnek Bir Kaydırma Kakışımı Şeması

Örnek 3. Schumann. *Carnaval*, Op. 9 No .1, Lab Majör, "Préambule" , ö: 130-137⁸⁵



⁸³ Krebs, 1987, s.103

⁸⁴ a.g.e., s.103

⁸⁵ a.g.e., s.113

Örnek 3'te verilmiş olan, Robert Schumann'ın *Carnaval* adlı eserinden alınmış kesit üzerinde yapılmış analizde iki parti arasındaki kaydırma kakışımı görülebilir. Sol elde iki dörtlük notadan oluşan iki vuruşluk hareket seviyeleri, sağ eldeyse ikilik notadan oluşan iki vuruşluk hareket seviyeleri mevcuttur; ancak aynı nitelikte olmalarına rağmen bu hareket seviyeleri farklı vuruşlarda gelmektedir. Bu durumda bir kaydırma kakışımına yol açmaktadır.

2. Gruplaşma Kakışımı

Gruplaşma kakışımı ise farklı niteliklerdeki hareket seviyelerinin oluşturduğu vurgu denksizliğinden kaynaklanmaktadır.⁸⁶ Bu durumda vurgular arası mesafe sürekli değişmektedir. Ayrıca hareket seviyelerinin konumlarının birbirlerine göre sürekli değişmesi sonucunda anlık olarak vurgu denkliliği de sağlanabilir.

Şekil 3. Örnek Bir Gruplaşma Kakışımı Şeması



Örnek 4. Schumann. *Carnaval*, Op. 9 No .1, Lab Majör, "Préambule", ö: 30-35⁸⁷

Örnek 4'te yapılmış olan analizi incelersek, sol elde iki vuruşluk ve sağ elde ise üç vuruşluk olmak üzere iki farklı hareket seviyesi görülmektedir. Dikkat çeken bir başka nokta ise bu hareket seviyelerinin 33. ölçünün ikinci vuruşunda anlık olarak denkleşmesidir.

Krebs kakışimleri hareket seviyelerinin eşzamanlılık durumlarına göre *doğrudan* ve *dolaylı* olarak da incelemiştir.⁸⁸

a. Doğrudan Tartımsal Kakışım

Krebs, hareket seviyelerinin eş zamanlı olarak var olmaları durumunda oluşan kakışimleri "doğrudan" olarak nitelemiştir. Şu ana kadar incelediğimiz tüm örnekler, aynı zamanda birer doğrudan tartımsal kakışım örneğidir.⁸⁹

b. Dolaylı Tartımsal Kakışım

⁸⁶ a.g.e., 103

⁸⁷ a.g.e., 107

⁸⁸ a.g.e., 103

⁸⁹ a.g.e., s.105

Krebs'in kuramının asıl çığır açıcı noktası ise önerdiği dolaylı tartımsal kakışım olgusudur. Krebs, kuramın tartım hakkında tıkanmış noktaları, tartımı ritmik işlevleri bakımından armonideki tonik kavramının tonal işlevlerine benzeterek çözmüştür. Krebs'e göre tartım tüm eser boyunca uyumlu sayılacak, temel bir hareket seviyesidir. Bu hareket seviyesi mutlaka bir parti tarafından oturtulur ve/veya icracı tarafından vurgulanır. Diğer tüm hareket seviyeleri ise bu hareket seviyesine göre uyumlu ya da kakışımlı bir karakter kazanır. Krebs bu iddiasını, tonik orada olmasa bile tüm seslerin kendilerini ona göre konumlamasına ve işlev kazanmalarına gönderme yaparak desteklemiştir.⁹⁰ Carl Schachter'ın tonal sistemin kendine özgü ritmik özelliklerinin olduğunu belirtmesi de Krebs'in bu tezini desteklemektedir.⁹¹

Şekil 4. Bazı Tartımsal Hareket Seviyeleri

Örnek 5'te verilmiş olan, Joseph Haydn'ın 97. *Senfoni*'sinden alınmış olan kesitin analizine bakıldığında, dolaylı bir tartımsal uyum ve kakışım örneği görülebilir. Üstten işaretlenen ve 91. ölçüden itibaren başlayan üç vuruşluk hareket seviyeleri, üç dörtlük tartımın hareket seviyesiyle denkleşmekte, sonuç olarak da dolaylı olarak uyumaktadır. Ancak alttan işaretlenen ve 93. ölçünün son vuruşundan başlayan iki vuruşluk hareket seviyeleri, tartımın hareket seviyesiyle dolaylı bir gruplaşma kakışımı oluşturmaktadır.

Örnek 5. Haydn. *Senfoni No. 97*, Do Majör, Hob. I:97, I, ö: 91-96 (indirgeme)⁹²

Dolaylı tartımsal kakışım oluşumlarına önceden verilen örneklerde de rastlanılabilir. Mesela, Örnek 1'de işaretlenmiş B ve C hareket seviyeleri tartımsal hareket seviyesiyle de kakışmaktadır. Yine Örnek 3'te işaretlenmiş olan her iki hareket seviyesi de tartımsal hareket seviyesiyle kakışmaktadır. Aynı durum Örnek 4'te işaretlenmiş hareket seviyeleri için de geçerlidir.

⁹⁰ a.g.e., s.105-106

⁹¹ London, 2008, s.704

⁹² Grave, 1995, s.182

4. SONUÇ VE ÖNERİ

Sonuç

Bu çalışmada sadece ritimsel uyuşum ve kakışımın oluşum süreçleri incelenmiştir. Ancak bunun ötesinde, Krebs bu uyuşum ve kakışımın arka arkaya gelişlerinin de önem teşkil ettiğini belirtmiş, çalışmalarında bu sıralanışların sonuçları olarak kakışımın çözülüm süreçleri, işlevleri, daha büyük yapılarıdaki oluşumları gibi olgulara da değinmiştir.⁹³ Bu çalışmaları ileri taşıyan kuramcılar; ritmik kakışımın daha ayrıntılı sınıflandırmaları, kakışım boyutlarını hesaplayan matematiksel işlemler ve çeşitli bestecilerin kullandıkları ritmsel kakışım üslupları gibi konularda kapsamlı eserler ortaya koymuşlardır.⁹⁴

Harald Krebs'in çalışmaları ve bu güncel yaklaşımlar da göz önünde bulundurulduğunda, ritmsel öğeler arası ilişkilerin de en az perdesel ilişkiler kadar müziğe yön verdikleri açıktır. Ancak müzik kuramı ve analiz çalışmalarında, ritmsel ilişkileri adlandırma ve çözümlemeye yönelik araştırmalar oldukça az sayıdadır. Günümüzde yaygınlaşmaya başlayan Krebs'in tartımsal uyuşum/kakışım kuramı, belki bu konudaki en keskin dönüm noktasıdır, ancak yeterli olmaktan ziyade sadece bir başlangıçtır. Bu yüzden ritme hakettiği yeri verecek, sistematik, çok boyutlu analiz yöntemleri ve kuramsal yaklaşımların geliştirilmesi gereklidir. Böylesi bir yaklaşım, asıl amacı “müziği anlamak ve açıklamak” olan müzik analizinin elini kuvvetlendirecektir.

Öneri

Krebs uyuşum ve kakışım üzerine geliştirdiği kuramını, “tartımsal” boyutta oluşturmuştur. Ancak pek çok farklı çalışmada, onun yöntemlerinin gerek tartım üstü, gerekse tartım altı boyutlarda uygulandığı görülmektedir. Buradan hareketle, “tartımsal” yerine, konuya daha genel bir ifadeyle “ritmsel” uyuşum/kakışım olarak yaklaşmanın daha uygun olacağı kanısındayız.

5. KAYNAKLAR

Anderson, J. E. (2004). The Perception Of Melodic Consonance: An Acoustical And Neurophysiological Explanation Based On The Overtone Series. (Önbaskı) (Yayınlanmamış) Erişim: 27.06.15 , <http://cogprints.org/3513/>

Berger, A. M. B. (2008). The Evolution Of Rhythmic Notation. Christensen, T. (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (s. 628-656) Cambridge: Cambridge University Press

Caplin, W. E. (2008). Theories Of Musical Rhythm In The Eighteenth And Nineteenth Centuries. Christensen, T. (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (s. 657-694) Cambridge: Cambridge University Press

Göktepe, M. E. (2012). *Müzikte Ses-Süre-Hız-Yoğunluk*. Ankara: Kendi basımı

Grave, F. K. (1984). Common-Time Displacement in Mozart. *The Journal of Musicology*, 3(4), 423-442

Grave, F. (1995). Metrical Dissonance in Haydn. *The Journal of Musicology*, 13(2),

⁹³ Krebs, 1987, s.114-119

⁹⁴ Grave, 1984; Grave, 1995; Roeder, 1995; Shirley, 2007 ve benzeri çalışmalar bunlara örnek verilebilir.

168-202

Huron, D. ve Royal, M. (1996). What is Melodic Accent? Converging Evidence from Musical Practice. *Music Perception*, 13(4), 489-516

Krebs, H. (1987). Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance. *Journal of Music Theory*, 31(1), 99-120

Lerdahl, F. (1987). Timbral hierarchies. *Contemporary Music Review*, 2(1), 135-160

London, J. (2008). Rhythm in twentieth-century theory. Christensen, T. (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (s. 695-725) Cambridge: Cambridge University Press

Roeder, J. (1995). A Calculus of Accent. *Journal of Music Theory*, 39(1), 1-46

Shirley, J. R. (2007). *A Taxonomy Of The Local Effects And Affects Of Surface-Level Metric Dissonance*. Yüksek lisans tezi, Eastren Michigan University, Ypsilanti.

Tenney, J. (1988). *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing Company

“ŞANLIURFA SIRA GECELERİ VE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TINI DEĞİŞİMİ”

Yrd. Doç. Dr. Ozan BALDAN

T.C. Harran Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
ozanbaldan@yahoo.com

Öğr. Gör. Cihan TABAK

T.C. Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi
cihantabak@hotmail.com

ÖZET

Şanlıurfa eski bir müzik geleneğine sahip. Eski sıra gecelerinden bahseden anılar elektriğin olmadığı zamanlardan, uzun gecelerde yapılan sohbet toplantılarından kalma. Kahvehane kültürünün bulunmadığı Şanlıurfa’da buna koşut bir rol de üstleniyor. Başlarda müzikli değilmiş toplantılar. Sırayla arkadaşlar birinin evinde toplanır güncel olayları, yerine göre yerel yönetim sorunlarını konuşur, bir yandan da kimseyi zora sokmayacak biçimde önceden belirlenmiş değişmeyen bir ikram sunulurmuş. Öyle ki, pahalı bir sofraya kurana “bunu dâvet saydık” denir, sıraya sayılmazmış. Zamanla bu etkinlik sıra gecesine deyince aklımıza gelen yemekli, müzikli toplantılara dönüşür. Bu geleneği asıl amacında sürdüren birilerini bulmak modern zamanlarda zor. Ancak 2000’li yılların başında Şanlıurfalı müzisyenlerin televizyon programlarında eski yerel giysi ve yemekleri birlikte sergiledikleri sıra gecesine sahneleri çok tutulur. Ziyaretçilerin bir sıra gecesine katılma isteği, eski Urfa evinden dönüştürülmüş konuk evi olarak bilinen yerel otellerde benzer bir eğlencenin düzenlenmesine zemin oluşturur. Oryantalist bir havada, üç-yüz kişilik salonlarda neredeyse tamamı elektronik müzik aletlerinden üretilip büyük amfilerle yansıtılan 90 dB üstü sayısal sesin tınısı elbette geçmiş ev toplantılarınınkinden farklı. Geleneksel giysiler içinde org başında oturan müzisyene gözünüz takılıyor, üzerinizde bir yabancılaşma etkisi yaratıyor. Konukevlerinde sıra gecesine düzenleyen eski müzisyenlerden biri, geleneksel olanla şu anki arasında bir karşılaştırma yapmasını istediğimizde “elbisesi düşmüş adama benziyor şu anki hâli” diyor. Tınıyı incelerken, üretilen elektronik sesin zorunluluktan mı yoksa bir arayıştan mı kaynaklandığını, tiz seslerin neden tercih edildiğini de elbette sorgulamamız gerek. Sonuçta olanak varken daha geleneksel bir ses üretim tekniği ile üretilecek sesin yükseltilmesi değil, elektronik aksamli müzik aletleri ile üretilen sesin karıştırılması tercih ediliyor.

Anahtar kelimeler: Şanlıurfa Müziği, Sıra Geceleri, Tını

“TRADITIONAL SONG NIGHTS OF ŞANLIURFA AND CHANGE OF TIMBRE TILL TODAY”

Asst. Prof. Dr. Ozan BALDAN

T.C. Harran University State Conservatory
ozanbaldan@yahoo.com

Lec. Cihan TABAK

T.C. Harran University Department of Music Education
cihantabak@hotmail.com

ABSTRACT

Şanlıurfa has a long-standing history of musical tradition. Memories which mention the old song nights date back to the chat meetings which used to be held at the long nights of the time when there was no electricity. It also takes up the role of coffee house tradition lacking in Şanlıurfa. Meetings of earlier times didn't use to be musical. Friends used to meet up in each other's houses in turns and discuss current events and, if need be, problems related to the local governance. Also there used to be certain treats which had been previously agreed upon and were as modest as not to harm anybody's budget. Modest to the extent that if somebody happened to prepare a rather expensive treat, participants would call it 'a reception' and distinguish it from a song night. In time, this activity has evolved into the musical meetings with food which we nowadays refer to as song nights. In modern times, it is difficult to find somebody who continues this tradition in its original form. Yet, in the beginning years of 2000's, the song night shows on TV which were organized by the local musicians with old traditional clothes and food became very popular. Eagerness of visitors to participate in a song night has set the base for organizing similar entertainments in local hotels, known as 'guest houses', which were adapted from old Urfa houses. Of course, the timbre of the sound which is produced with completely electronic instruments and echoed above 90 db through large amplifiers into halls so large as to accommodate 300 people at a time is apparently different from that of the meetings which used to be held in those old houses. When one catches a glimpse of a keyboard player in a traditional outfit, a sense of alienation descends upon him. When we ask one of the old musicians who organizes song nights in guest houses to compare the traditional nights with the modern ones, he responds, 'it resembles a man whose outfit has fallen off his body.' While analyzing the tone, we should, of course, question whether the electronic sound is produced out of a necessity or due to a kind of search and why shrill sounds are preferred. Apparently, even though there is an opportunity to amplify the sound which can be produced with a more traditional sound production technique, they prefer mixing the sound which is produced with electronic instruments.

Key words: Music of Şanlıurfa, song nights, timbre

Şanlıurfa Sıra Geceleri ve Geçmişten Günümüze Tını Değişimi

Bu çalışma Şanlıurfa'da icra edilen ve turistik, ticarî bir unsur olarak arz edilen müziğin güncel durumunu, geçmişten günümüze tını değişimini anlamak amaçlı bilişsel (kognitif) bir çalışmadır. Bu bağlamda şehrin müzik hayatı sürekliliğinin unsurları olan konukevleri, oteller, müzisyenler ve dinleyiciler inceleme altına alınmıştır. Şanlıurfa'yı çalışma konusu yapan ise kendi özel durumudur: Hemen her il gelirini arttırmak için bir değerini ön plana çıkararak ticaret unsuru yapmaya veya ziyaretçi çekmeye çalışır, ancak pek az yerde bu değer müzikle ilgili bir unsur olarak bu kadar ön plandadır. “Sıra geceleri”, “geleneksel” olduğu da sıklıkla vurgulanarak, şehrin adı ile birlikte anılır. Tarih ve inanç turizmi ile birlikte şehrin önemli bir

gelir kaynağıdır. Peki, ziyaretçiler zaten süregelen geleneksel bir müzik etkinliğine mi katılmaktadır, yoksa bu onların beklentilerini karşılamak için tasarlanmış oryantalist havada bir program mıdır? İcra edilen müzik yöresel müzik midir, tını olarak geleneksel olanla koşut mudur? Amplifiye amaçlı kullanılan elektronik cihazların tınıya etkisi nedir, otantik tını ne derece korunmaktadır, olası değişim hangi motivasyonla gerçekleşmektedir?

Geleneksel sıra geceleri bugün bilinenler gibi dışa dönük, kamuya açık bir etkinlik değil. Eski sıra gecelerinden bahseden anılar elektriğin olmadığı zamanlardan, uzun gecelerde yapılan sohbet toplantılarından kalma. Bir arkadaş grubunun kendi arasında, her akşam birinin evinde toplanmak üzere düzenlediği, genellikle haftalık devirlerle yapılan bu toplantılarda mutlaka müzik olmak zorunda değil. Güncel olayların, dinî konuların, yerel yönetim sorunlarının konuşulduğu bir sohbet şeklinde de gerçekleşebilir. Urfa'nın "şanlı" unvanını aldığı düşman işgaline karşı yapılan direnişin planları da sıra gecelerinde yapılmış, milletvekili veya belediye başkanlarının seçim yarışı da.⁹⁵ Geçmiş ve temeli ahiliğe dayanan bu toplantılar, kış ayına girilirken her meslek grubunun kendi kararıyla, en yaşlı ve saygı duyulan bir büyüğün kendi evine davetiyle başlatılmış.⁹⁶ Gruba dâhil üyelere birinin zor durumda olması hâlinde ona yardım sağlanması aslî işlevlerden biri kabul ediliyor, aynı zamanda muhtaç başkaları için de yardım toplanıyor. Çoğu diğer şehirde her mahalle ve sokakta birkaç tane bulunan kıraathane, kahvehane gibi sosyalleşme aracı mekânlara Şanlıurfa'da pek rastlanmıyor. Kahvehane kültürünün bulunmadığı şehirde sıra geceleri buna koşut bir rol de üstleniyor. İkramlar bu geleneğin önemli unsurlarından biri. Her sıra grubunun önceden belirlenmiş ikramları var ve bunun dışına çıkılmasına izin verilmiyor. Pahalı ikramlar sunana "bunu davet saydık, sırayı yeniden yapacaksın" denmesi veya sembolik bir ceza verilmesi olası. Yalnız çiğ köfte seremonisi bu toplantıların olmazsa olmazı... Sohbet veya müzik devam ederken bir yanda bu yiyecek belirli mâhir kişilerce hazırlanıyor. Konumuz olan güncel ticarî, turistik sıra gecesi organizasyonlarında da bu durum öne çıkarılan bir unsur.

90'lı yılların başlarından itibaren televizyon programlarına katılmaya başlayan bazı sıra gecesi ekipleriyle birlikte popülerite artmaya başlamıştır. Kendi de Şanlıurfalı olan İbrahim Tatlıses'in "İbo Şov" programı ve Kazancı Bedih olarak bilinen yerel müzisyen Bedih Yoluk başta olmak üzere konuklarının mizansenleri bu konuda başat bir rol üstlenmektedir. Programlarda icra edilen müzikler, oynanan oyunlar ve ikramlar "sıra gecesi" başlığı altında bir turizm etkinliği yaratmıştır. Öyle ki hâl-i hazırda pek çok müzisyen onları taklit etmekte ya da programdan önce örneğin "Kazancı Bedih'in yeğenidir" şeklinde öyle olsun olmasın tanıtılmaktadırlar. "Sıra gecesi" Şanlıurfa ile birlikte anılmaya başlanınca ticari bir organizasyon oluşmaya başlamıştır. Konuk evleri* "sıra gecesi" adı altında turistik eğlenceler düzenlemeye başlamış, tını değişmiş ve yeni yeni müzik ekipleri oluşmuştur. Şanlıurfa hatta Güneydoğu Anadolu turuna çıkan ziyaretçiler sıra gecelerini talep etmeye, bununla birlikte turizm firmaları da gezilerine sıra gecelerini eklemeye başlamışlardır. Konukevlerine gidildiğinde geleneksel bir sıra gecesi etkinliğinden ziyade paket bir eğlence programı ile karşılaşılmaktadır. "Paket program" şeklinde adlandırılmasındaki neden turistik "her şey dâhil" paket programlar tarzında hazırlanmış, fiyatlandırılmış standart müzik-eğlence ve yemek servisidir. Bu eğlence programı "geleneksel sıra gecesi" içeriğine sahip olmayan ve müzikal olarak büyük değişikliklere uğramış ancak ismi "sıra gecesi" olan bir yapıdadır. Genel olarak

⁹⁵Topaloğlu, Taner; "Şanlıurfa Tarihi Kültürel Yapısı ve Sıra Gecesi" (seminer); Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2008; s. 6

⁹⁶ Can, Mete; *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği* (Basılmamış yüksek lisans tezi); Haliç Üniversitesi, İstanbul, 2009; s. 80

*Sıra geceleri genellikle "konukevi" isimli mekânlarda gerçekleşmektedir. Konukevleri; eski Urfa evlerinin konaklama ve restoran hizmeti sunmak, sıra geceleri düzenlemek için restore edilmiş hâlidir.

üç Urfa türküsü ardından popüler Ankara oyun havaları ve halaylar şeklinde program devam etmektedir. Görüşmelerde müzisyenlerin belirttikleri bir nokta, otantik bir fasıl programı ya da sadece Urfa türkü ve hoyratlardan oluşan bir programı sunma imkânlarının olduğudur. Ancak mekânların ticari kaygıları ve dinleyicilerin eğlenmek için gelip sürekli hareketli müzik isteyerek repertuara müdahale etmesi bu olanağı ortadan kaldırıyor. Öyle ki, acıklı bir yerel efsaneden ilham alınmış *Nemrud'un Kızı* türküsünde bile insanlar oynamaya başlamaktadır. Müzisyenler de bu durumdan rahatsız olduklarını belirtip sıra gecesinin bugünkü durumunu, “elbisesi düşmüş adama benziyor” diyerek özetliyorlar. Bu durumun üzücü bir diğer yanı ise “geleneksel sıra gecesi” izlediğini sanan yabancı bir turist “tipik Türk müziğine saatlerce dayanabilirseniz burası sizin yeriniz” diyerek Türk müziği hakkında olumsuz izlenimlerle ayrılması.

Mekânların büyüklüğü ve davetli sayılarının fazlalığı nedeniyle sıra gecelerinde icra edilen müziği ses yükseltici cihazlar ile duyurmaya mecbur kalınmıştır. Yalnızca bir salon içerisinde değil, gerekli görülürse konak içerisindeki diğer oda veya salonlara da sesin aktarılması düşünülmüştür. Turizm sezonunda yalnız bir konuk evi içinde tüm oda ve salonlarda toplamda bin kadar konuşun ağırlandığı çalışanlar ve müzisyenler tarafından belirtilmektedir. Bu ihtiyacın giderilmesi adına bir adet *power* mikser, gerekli görülen sayıda hoparlör, birkaç mikrofon ve bağlantılar için gerekli olacak kablolar hazır bulundurulmaktadır. Konuk evi çalışanları ile müzisyenler tarafından gerekli tertibat sağlanıp sıra gecesi ekibi için uygun bir zemin hazırlanıyor ve müzisyenler ses kontrollerini kendileri yapıp programa başlıyorlar.

Sıra gecesi yapılan mekânlarda müzisyenler sabit çalışan değildir. Mekân sahipleri de genellikle içerideki ses ekipmanlarının alımı ve kurulumu konusunda profesyonel destek almaksızın kendi bütçelerini ve deneyimlerini ön planda tutmaktadırlar. Bu durum yaşanacak birçok problemi de beraberinde getirmektedir. Müzisyenlerin monitör bulunmaması sebebiyle kendi seslerini net duyamamaları, içerideki ses düzeyinin yüksek olması ki program esnasında 90 dB üstü bir ses hacmi söz konusu, çalgıların normalden daha tiz veya pest tonlanması, çalgıların birbirleri ile ses dengesinin kurulamaması gibi problemler bu kapsamda ortaya çıkmaktadır.

Müzisyen ekip içerisinde genel olarak bir bağlama, bir ud, bir dökme darbuka, bir asma davul, bir kaval, bir klavye ve bir de vokal bulunmaktadır. Vokal muhakkak bulunmak kaydıyla enstrümanlar mekânlara göre farklılıklar (keman, kanun vs.) gösterebilmektedir. Hatta konuk evlerinden biri ile sözleşmesi bulunan 35 kişilik bir müzik grubunun üyesinin beyanına göre, ekip gelen konuk sayısı arttıkça bölünüp salonlara dağıtılmakta, kimi zaman bir salonda bir vokal ile bir bağlamanın kaldığı durumlar olabilmekte. Gene böyle kalabalık bir günde İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarından bir grup öğretim elemanının geleneksel bir sıra gecesi etkinliğine katılmak için İstanbul’dan gelip, detone bir şarkıcı ve akordu bozuk bir bağlama ile yapılan program ile karşılaşınca, program esnasında salonu terk ederek şikayette bulunduklarına tanık olduğunu aktardı. Benzer durumlara biz de görüşme ve gözlemlerimiz esnasında tanık olduk.

Geleneksel olarak en fazla ortalama yirmi kişilik bir topluluk için akustik olarak üretilen müziğin birkaç yüz kişilik salonlarda duyurulabilmesi ve kendini gösterme çabası bir tını ve müzikalite arayışının önüne geçmiş durumda. Müzik gruplarında “elektro bağlama” diye adlandırılan, kendi üzerinde bulunan sabit elektrik düzeneği sayesinde büyük hacimli ses üretebilen bağlamalar tercih ediliyor. Görüşülen tüm müzisyenler bunun bir tını arayışından değil, kendi sesini grup içinde baskın bir şekilde duyurabilme çabasından kaynaklandığını belirtmekte. Bu çaba bütün ekipte kendini belli etmektedir ve ayrıca görüldüğü üzere bir ölçüde de kullanılan teknolojik ekipmanın eksikliği ile düzenek hatalarından kaynaklanmaktadır. Elde

edilen kayıtlardaki çalgıların normalden daha tiz tonlanmasının ana sebebi de budur. İcracılar program öncesindeki ses denemelerinde kendilerini yeteri kadar net duyamamaktadır. Çünkü yerleştirilen hoparlörlerin iki tanesi arkalarında seyirciye doğru dönük bir şekilde, diğer bir hoparlör salonun büyüklüğüne göre yaklaşık 15 metre uzaklıkta kendilerine doğru konumlandırılmaktadır. Bu tarzdaki bir yerleşimde ses icracıya normalden daha pest duyulacaktır. Sesin arkadan geliyor olması ve diğer hoparlörün uzakta kalmasıyla icracının kulağına sesin pest gelmesi tonlamanın tizleşmesine sebep olmaktadır. Burada yapılacak en basit çözüm müzisyenlerin önüne yatık halde konulacak *aux* çıkışı ile mikserden bağlantı yapılacak bir ya da iki monitör aracılığı ile sesin direkt olarak kulağa gelmesini sağlamak olacaktır. Böylece icracı çalgının tonuna ve tınıya daha hâkim olabilecektir. Çalgıların ses yüksekliğinin ayarlanamaması da bu sebeptendir. Çalgılar arası bir bütünlük oluşturabilmek için sesin arkadan ya da uzaktan gelmemesi gerekir. Ses net bir şekilde müzik yapılan ortamda tınlamalıdır. Aksi takdirde her icracı sesini kendine göre az bulacağı için mikser ya da kendi çalgısı üzerinden, varsa ses ayarından artıracaktır. Bu da tam bir karmaşa demektir. Ancak dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da hoparlörlerin bağlı olduğu *power* özellikli mikserlerdir. Kullanılan mikserler genelde ikinci el olarak diğer şehirlerden getirilmektedir. Eskimiş ve devrelerinde bazı problemler olan cihazların kullanımı da durumu daha içinden çıkılmaz hâle getirmektedir. Tiz, orta ve bas frekansların tonlamalarında ve üzerlerine eklenecek eko ya da reverb (derinlik) efektleri sorunlu olan sistemde tını kalitesi yerine problem yaratmaktadır. Sadece çalgılar için değil vokal ya da vokaller için de aynı durum söz konusudur. Kullanılan her ses cihazının kendine has özellikleri bulunmaktadır. İstenilen tonlamaların yapılabileceği cihazlar olduğu kadar hiçbir şekilde ihtiyacı karşılamayacak cihazlar da piyasada bulunmaktadır. Vokaller için bu durumda mikrofonlar önem taşımaktadır. Kalitesine ve dar ya da geniş açılı özelliklerine dikkat edilmeden satın alınan ve kullanılan mikrofonlarda tonlama sorunları mutlaka ki ortaya çıkmaktadır. Solistler kendilerini yukarıda belirtilen koşullardan dolayı sağlıklı duyamadıkları için müziğe dâhil olduklarında ses seviyesini 90 dB seviyelerinden bir anda 95 dB seviyesine doğru çıkarmaktadırlar.

Mikrofon sadece vokaller için değil kaval, darbuka için de kullanılmaktadır. Üfleli bir çalgıdaki açı ile vurmali bir çalgıdaki açı aynı olmayacaktır. Birinde uzayan seslere göre tonlama yapılması gerekirken, diğerinde keskin vuruşların ve dökme kasmağın tınısının dağılmaması ve dengeli gelmesi için tonlama yapılması uygun olacaktır. Ancak belirtilen yetersizlikler bu noktada da gerekenden uzak bir ses dağılımı yaratmaktadır. Kaval için ayarlanan *reverb* kademesinin fazlalığı ve darbuka için ayarlanan tiz kademesinin fazlalığı müzisyenler içindeki ses dengesini olumsuz yönde etkilemektedir. Belirtilmesi gerekir ki buradaki ses dengelerindeki olumsuzluklar icracıların düzeyleriyle değil kullanılan cihazların kullanım hataları ve kaliteleri ile alakalıdır. Kapalı bir alanda ayarlanacak ses düzeyinin kalitesi için normal şartlarda ses cihazlarının yanı sıra oda yapısı da gözetilmelidir. Odada kullanılan malzeme, odanın geometrik yapısı, bulunacak insan sayısının bilinmesi ve ona göre dağılımların yapılması gerekmektedir. Ancak en önemli dikkat edilecek nokta kesinlikle cihazların seçimi ve yerleşim yerleridir. Ekip içerisinde bulunan bağlama yukarıda da belirtildiği gibi dâhilî elektrik aksamı olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte çalgıyı doğrudan mikser giriş yapmak suretiyle kullanmak yerine daha güçlü ve çeşitli efektlerle ses alabilmek için bir adet ses efektörü (*processor*) kullanılmaktadır. Görüşmelerde bu kullanımın sebebinin farklı tını arayışlarından ziyade çalgının sesini daha net duyabilmek amaçlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Akustik olarak kullanılan bağlama ile bu şartlarda bir sonuç alınmadığı görüşmelerde belirtilmiştir. Hoparlör yerleşimi ve kullanılan diğer cihazların kalitesindeki artışın ortaya çıkan müziği mevcut durumdan istendiği doğrultuda daha geleneksel bir tınıya çekebileceği değerlendirilebilir. Ekipteki bir diğer çalgı da klavyedir. Geleneksel müzik yapısı içinde farklı bir görüntü sergileyen klavye daha çok okunan türkülere, hoyratlara ya da açılış müziklerine dem tutma ve içeriğindeki farklı çalgı sesleri ile müziğe eşlik etme (zil, davul, ses

efektleri vs.) gibi amaçlarla kullanılmaktadır. Müzik grubu içerisinde çeşitli sebeplerden o gün eksik bulunan enstrümanların yerini doldurması için de klavyeden faydalanılmakta.

Kullanılan ses cihazlarının yetersizlikleri, kalite düzeyleri ve profesyonel destek almaksızın kullanılıyor olması bahsi geçen sorunları ortaya çıkarmaktadır. Sahne üzerinde hiç monitör bulunmaması, yetersiz hoparlör sayısı ve mikser kullanımındaki sorunlar bu durumu daha da olumsuz etkilemektedir. Ayrıca, icra edilen müziğin başka odalara da ekstra ufak hoparlörler ile nakledilmesi sıra gecesinden tamamen uzak bir ortam yaratmakta ve müziğin etkisini hafifletmektedir. Bununla birlikte icracıların ses düzeylerini yüksek seviyede kullanmaları ve tonlarını bulundukları olumsuz duyuş ortamını baz alarak normalinin üstünde tiz tonlamaları ortalama 85-95 dB arası bir ses seviyesi oluşturmaktadır. Mekânın fiziksel durumu ve sıra gecesı esnasındaki yapısı (tavanın alçak olması, yan tarafın boydan boya cam olması, içeriğın uzun bir dikdörtgen olması ve içeride kalabalık bir dinleyici kitlesinin bulunması) önceden ayarlanan sesin program esnasında birkaç kez arttırılmasına neden olmaktadır. Bu durum dar bir alanda ısıtma organlarına zarar verecek düzeyde daha da yüksek bir sese mâruz kalmayı kaçınılmaz hâle getirmektedir.

Mümkün olan en tiz perdeden en yüksek sesle türkü okuma tavrı dikkat çekici bir unsur olarak bölgede devam etmektedir. Gür sesli olmak, olabildiğince tizden okuyabilmek önemli bir meziyet olarak kabul görüyor ve müzisyenler birbirine bu konuda üstünlük sağlamaya çalışıyor. Béla Bartók'un 20. yy. başlarında Anadolu'nun güneyinde yaptığı çalışmalarda tespit ettiği bu duruma görüştüğümüz müzisyenler "tiz yarıştırmak" diyorlar.

"(...) kısa bir süre sonra musiki ve oyun ansızın durdu, ve üç oyuncudan biri adeta patlarcasına bir türküye başladı. (...) Türküye çok tiz bir tenor sesle başladı, türkünün sonunda ise yavaş yavaş daha doğal bir perdeye indi."⁹⁸

Bunun sebebi konusunda çeşitli yorumlar mevcut. Söylenenin vurgulanması amaçlı olduğu görüşü dışında yaşam tarzı kaynaklı olduğu görüşü de dile getiriliyor:

"(...) 'mümkün olan en tiz perdeden, kendi sesinin en üst basamağına çıkarak türkü söyleme' alışkanlığına Türkiye'nin başka yerlerinde de rastlanıyor. Bu alışkanlığın özellikle güney Türkiye'de görülmesi, bu tecrübenin sayısız çoban aşiretinin musiki özelliğı olduğunu gösteriyor. Türküye çok yüksek sesle ve çok tiz perdelerden başlanmasının çobanlar arasındaki haberleşmeler için gereken bağırma türünden izler taşıyor olması pek muhtemeldir. Burada Carl Stumpf'un şu tezi akla geliyor: İnsanlık musikisinin kaynağında genellikle bu tür haberleşme bağırışları vardır."⁹⁹

Meydan davuluyla zurna halk müziğinin en yaygın enstrümanlarından. Davul eşliğinde ezgiyi icra etmekte kullanılan zurna gibi gür ve tiz sesli bir enstrümana uyma, ya da sesini böyle enstrümanlar üstünde anlaşılır biçimde duyurma amacı da bu tarz bir icranın şekillenmesinde rol oynamış olabilir.

Sonuç ve Öneriler

Televizyon programlarında başlangıcı doksanlı yıllara kadar uzanan sıra gecesı mizansenleri zamanla bir talep oluşturmuş ve "geleneksel sıra gecesı" olgusu turistik bir eğlence etkinliğı hâline gelmiştir. "Geleneksel sıra gecesı" adı altında düzenlenen turistik-ticarî programlar "geleneksel" olandan süreç içinde uzaklaşmış hâldedir. Geçmişte sıra gecesı içinde var olan ritüellerin büyük kısmı zamanla yitmiştir; meslek loncalarının periyodik fikir alışverişı ve değerlendirme toplantısına karşılık gelirken, günlük olarak düzenlenen müzik-eğlence içerikli bir paket program hâlini almıştır. Repertuar Urfa türkülerinden uzaklaşmış, oyun havaları ve halaylarla seyirci beklentisine göre şekillenmiştir. Akustik icra ve tını, kalabalık

⁹⁸ Bartók, Béla; *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*; Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991; s.241

⁹⁹ Bartók, Béla; A.g.e.; s.223-224

ziyaretçi gruplarına ses duyurma ihtiyacından kaynaklanan zorunluluklar bir yana, yanlış ve yetersiz ekipmanın müzisyenlere yaşattığı güçlükler sebebiyle değişmiştir.

Geleneksel sıra geceleri 2009 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından UNESCO'ya sunulan ve Elazığ'ın Kürsübaşı Sohbetleri, Balıkesir'in Barana Geceleri ile birlikte "Geleneksel Sohbet Toplantıları" adı altında Dünya Kültür Mirası Temsili Listesi'ne girmiştir. Bu mirasın en azından müzikal boyutu geleneksel hâline uygun şekilde tanıtılmak ve aktarılmak isteniyorsa belediye veya valiliğe bağlı, ticarî kaygı gözetmeyen gruplar kurulup konserler düzenlenebilir veya desteklenebilir. Mehter müziğini yaşatmak için yapılan başarılı çalışmalar buna modeldir. Kimi Avrupa ülkelerinde uygulanan bir diğer korumacı modeli de MESAM Denetleme Kurulu Başkanı olarak görev yapmış Mustafa Budan şu şekilde anlatıyor:

"Fransa'da (anonim eserleri kullanma koşulları) daha ağır. Fransa'da anonim karakterli bir halk müziği eseri icra edecekseniz, o ildeki konservatuara yanınızda notalarla gidiyorsunuz. Yanınızdaki notalar orada bir komisyona giriyor; bu komisyon o notalarda, kullanacağınız halk müziği eserinin özüne etki edebilecek yanlış şeyler var mı diye inceliyor, sonra izin veriyor veya vermiyor."¹⁰⁰

Düzenlenecek bir sempozyumla çeşitli görüş ve önerilerin değerlendirilmesi, bu alandaki çalışmaların çeşitliliği ve sayısı arttırılarak benzer sorunlara çözüm için model teşkil etmesi sağlanabilir.

Kaynakça

- Baldan, Ozan, 2011. *"Remiks", "cover" ve "aranjman" kavramlarının tespiti ve ontolojik incelemesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. 130
- Bartók, Béla, 1991. *Küçük Asya'dan Türk halk musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 223-224-241
- Can, Mete, 2009. *Şanlıurfa sıra gecesi geleneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 80
- Topaloğlu, Taner, 2008. *Şanlıurfa tarihi kültürel yapısı ve sıra gecesi*. Seminer Sunumu. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri. 6

¹⁰⁰ Baldan, Ozan; *"Remiks", "cover" ve "aranjman" kavramlarının tespiti ve ontolojik incelemesi*; Ege Üniversitesi, 2011; s. 130

“KEMANDAKİ FARKLI YAY TEKNİKLERİ VE TİNİSAL DEĞİŞİM”

Özge CESUR

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Lsn. Öğr.

ÖZET

Bu çalışmada, kemanda farklı yay teknikleri ile elde edilen kimi tınların tanıtımı amaçlanmıştır.

Keman yapısı itibarıyla, ses şiddetindeki en ince ayrıntıları bile son derece duyarlı bir şekilde gösterebilecek nitelikte bir enstrumandır. Bu nitelik sayesinde duygu anlatım gücü ve olanakları oldukça zengindir. Sağ ve sol elde uygulanan çeşitli teknikler ile kemandan elde edilecek sesin kalitesi artmakta ve ses rengi zenginleşmektedir. Sol el, sesleri doğru bir şekilde basarak melodiye çalarken sağ el ise uyguladığı yay teknikleriyle kemandan elde edilecek tınıyı doğrudan etkilemektedir.

Söz konusu ana uygulamalar, Con sordino, Col legno, Sul ponticello ve Sul tasto isimleri ile anılmaktadır. Bu teknikler, uygulanış biçimleri bakımından diğer tekniklerden belirgin olarak ayrılan yay teknikleridir.

Kemanda yay tekniği olarak ele alamayacağımız ancak farklı tınlar elde etmeyi amaçlayan bir teknikten daha bahsedilebilir. Bu da Pizzicato’dur. Uygulanışındaki en büyük farklılık ses elde etmek için yay yerine parmağın kullanılmasıdır.

Aslında uygulanan tüm bu teknikler zaten ifade gücü oldukça yüksek olan kemanın, bu gücünü daha da arttırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Yay tekniği, Tını

“DIFFERENT BOW TECHNIQUES OF VIOLIN AND TONE ALTERATION”

Özge CESUR

Anadolu University School of Music and Drama Musicology Department

ABSTRACT

In this study, it is aimed to introduce some tones obtained with different bow techniques of violin.

Violin, because of its structure, is an instrument which responsively shows you the nuances of sound intensity.

Thanks to this characteristic, it is very rich in terms of the power and possibilities of expressing feelings. With various techniques applied by right and left hand, the quality of sound obtained from violin increases and the tone color is enriched. While the melody is played by left hand pressing the notes accurately, tone obtained from violin is directly influenced by the bow techniques which are applied with right hand.

These main applications are called Col legno, Sul ponticello and Sul tasto. These techniques, which are distinctly separated from the other techniques in terms of application styles, are called bow techniques.

We can mention about another technique which we cannot take as a bow technique, but which is intended to attain different tones. This called Pizzicato. The biggest difference of its application is that finger is used instead of bow to obtain sound.

In fact, all these techniques applied increases the voice power of violin, which has already a high power of voice.

Keywords : Violin, Bow Techniques, Tone

KEMANDAKİ FARKLI YAY TEKNİKLERİ VE TINISAL DEĞİŞİM

Keman ses olanakları son derece zengin bir yaylı çalgıdır. Sahip olduğu ses rengiyle insanın değişen ruh durumlarını ifade edebilen duygusal anlatım zenginliği, onu ideal bir solo çalgı düzeyine yükseltmiştir.

Keman tellerinin her biri, kendine özgü ses özelliklerine sahiptir. En ince sesleri üreten “Mi” teli, parlak bir ses rengini vermekle birlikte, insan sesinin erişemeyeceği ince sesleri tınlatabildiği için bazen kulak tırmalayıcı da gelebilir. “La” ve “Re” tellerinin sesi yumuşak ve tatlıdır. Bu iki tel üzerindeki duygusal anlatımlar derin etki yaratır. “Sol” teli ise insan sesindeki “alto”nun benzeri olarak gücü ve kudretiyle etkileyicidir. Bu tel üzerinde kuvvetli ve yumuşak sesler, koyu, dolgun, zengin renkler elde edilebilir. Keman; diatonik, kromatik, modal tüm dizilerde, bağlı, bağısız ya da pizzicato seslendirilişlerde, incelikli bir anlatım gücünü sergiler. Ancak kemandan elde edilecek sesin kalitesindeki en önemli unsurlardan biri ise yay (arşe) ve yayın(arşenin) kullanımıdır.

Yay, bildiğimiz üzere adını verdiği yaylı çalgıların ayrılmaz bir parçasıdır. Sert ağaçtan yapılmış, hafifçe içe kıvrık ince bir çubuğun arasına boydan boya gerilen at kuyruğu ya da naylon demetinden oluşur. Yay tekniği özellikle 17. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak geliştirilmiş, yaylı çalgılar müziğinin anlatım olanaklarında önemli rol oynamıştır. Kol ağırlığı, bilek hareketi ve parmak baskısı, tonlamadaki tutarlılığı sağlayan en önemli öğelerdir.

Flesch, “Keman Çalma Sanatı” adlı eserinde, sağ kolun görevlerini ve yayın önemini şu şekilde vurgulamıştır: “Sağ kolun işlevi hakkındaki genel görüş sesin ideal netlikte olması gerekliliğidir. Bunun yanında, yayın kılları ile telin temas ettiği noktanın kontrol edilmesi ile de ses dinamikleri ve tınısal hedeflere ulaşılabacaktır. Bu iki temel unsura aynı derecede özen gösterilmelidir. Bunun için, sağ kol ile düzgün biçimde yay değişimi ve yayın her kısmında, özellikle de alt yarıda dengeli çalma, daha sonrasında, yayı bölümlleme ve tel geçişleri gerektiği biçimde yapılmalıdır. Bunlardan sonra (önem derecesine göre), uzun ses, detache, zıplatılan ve sektirilen yay teknikleri, karma yay teknikleri, martele ve tüm çeşitleri ile staccato ve pizzicato (sağ el) gelmektedir.” (SERTER; 2013)

Yay teknikleri, sağladıkları ses çeşitliliği ile yaylı çalgı icracıları ve besteciler için müzikal ifade yönünden oldukça zengin bir kaynak oluşturmaktadır. “Yay tekniği sözcüğü İngilizce “stroke” kelimesi ile ifade edilmektedir. Kelimenin Türkçe karşılığı hat, hareket, çizgi, vuruştur. Almanca ve Rusça’ da da yay tekniği aynı kelime ile, “strich” (ştrih) kelimesi ile ifade edilir. Bu tanımlamalara göre, yay tekniği notayı uzun-kısa, zıplatarak-yapışık ya da bağlı-ayrı çalmanın yanında, bu yöntemleri de kullanarak müziğin içeriğini ifade etme biçimidir. Başka deyişle, müziğin çizgisini, hattını belirlemektedir.” (SERTER; 2013)

Keman çalan bir kişi öncelikle Detache, Legato, Martele ve Staccato gibi tele bitişik olarak uygulanan yay tekniklerini öğrenmektedir. Diğer yay tekniklerinin de bu tekniklerden yola çıkarak geliştirildiği düşünülmektedir. İcra kendini geliştirdikçe ve ileri seviyede eserler icra etmeye başladıkça daha az kullanılan ve daha farklı tınlar yaratmayı amaçlayan tekniklerle karşılaşmaktadır. Örnek olarak Col legno, Sul ponticello ve Sul tasto gösterilebilir. Bu teknikler, uygulanış biçimleri bakımından diğer tekniklerden belirgin olarak ayrılan yay teknikleridir. Kemanda yay tekniği olarak ele alamayacağımız ancak farklı tınlar elde etmeyi amaçlayan bir teknikten daha bahsedilebilir. Bu da Pizzicato’dur. Uygulanışındaki en büyük

farklılık ses elde etmek için yay yerine parmağın kullanılmasıdır. Bütün bu teknikler zaten ifade gücü oldukça yüksek olan kemanın bu gücünü daha da arttırmaktadır.

Col Legno

İtalyanca bir terimdir. Kemanı yayın tahta kısmıyla çalmak anlamına gelir. Bu diğer detaylı teknikler gibi yeni bir teknik değildir. Temiz bir ses çıkaracak kılların kullanılması yerine tahtanın kullanılması kemanın tınısını değiştirir. Bu teknikle değişik bir ses rengi elde etmek için karmaşık seslerden oluşan kısa süreli bir etki sağlanır. Col legno tarafından oluşturulan ses çok daha sönük ve fısıltı şeklindedir.

İki farklı Col legno tekniğinden söz edilebilir: Col legno battuto ve Col legno tratto. Col legno battuto yayın tahta kısmının tellere vurularak çalındığı tekniktir. Bu şekilde frekansı zor anlaşılan, kısa, kuru, yalın ve perkusif (vuruşlu) sesler elde edilir.

Col legno tratto ise yayın tahta kısmı tellere sürtülerek çalınır. Bu şekilde ise frekansı belirsiz, kuru ve zor anlaşılır sesler elde edilir. Daha nadir kullanılan col legno tratto, yayın tahta kısmına zarar verebilir. Bu nedenle bazı icracılar bu tür pasajları, fazla değerli olmayan yedek bir yay ile çararlar. Col legno çalarken sesleri biraz daha belirgin hale getirmek için yayın kıllarının bir kısmı da kullanılabilir.

Col legno kullanılan eserlere örnek olarak birinci kuşak Çağdaş Türk Müziği bestecileri arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin'in piyanolu quintet'i gösterilebilir. Eserin üçüncü bölümü olan Ritmico e Energico'da, ilk gelen piyano solosundan sonra yaylılar sırayla bu tekniği uygulamışlardır.

Sul Ponticello

İtalyanca bir terimdir. Eşik üzerinde anlamına gelir. Yayın olabildiğince köprüye yakın kullanılması gerektiğini belirtir. Bu teknik kullanıldığında, telin geriliminin en yüksek düzeyde olmasından dolayı ana sesin kaybolması, normalde fark edilemeyen ya da az duyulan doğuşkanların belirgin hale gelmesi sonucu metalik, cam gıcirtısını andıran, biraz da iç gıcıklatıcı bir tını elde edilir. Gizemli bir atmosfer yaratılmak istenen belli ses ortamları için çok uygun bir seçenek oluşturabilir.

“Sul ponticello yavaş ve kuvvetli müzikte normal olarak köprüye yakın çalınır. Tempo hızlanır ve/veya gürlük yumuşarsa köprüden biraz uzaklaşılır. Eğer yay tellere köprünün tam yanında sürtülürse, tel titremesi aşırı gerilim nedeniyle durur ve cızırtılı bir ses duyulur.” (SEVSAY; 2015)

Sul ponticello kullanılan eserlere örnek olarak Alman Klasik Batı Müziği bestecisi George Frideric Handel'in Passacaglias'ı gösterilebilir. Bu eserde daha önce kullanılan bir cümle tekrar fakat metalik bir tınıyla verilmek istendiği için sul ponticello tekniğine başvurulmuştur.

Sul Tasto

İtalyanca bir terimdir. Sap üzerinde anlamına gelir. Sul ponticellonun tam tersidir. Bu durumda, icracı yayı tuşenin bitiminden önceki bir noktada sap üzerinde kullanır. Bu teknik ile sessiz, belirsiz, net olmayan, kapalı bir tını ortaya çıkar. Tuşenin üzerinde ton karanlıklaşır ve zayıflar. Tel gerilimi burada en az düzeyde olduğu için doğuşkanlar az duyulur, ana ses daha ön plandadır.

Sul tasto eserlere örnek olarak İtalyan besteci ve keman virtüözü Nicolo Paganini'nin Caprice No:9'u gösterilebilir. Paganini keman tekniğine önemli katkılarda bulunmuş ve eserlerinde bir çok yay tekniğini kullanmıştır.

Pizzicato

İtalyanca bir terimdir. Çimdiklemek sözcüğünden gelir. Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın tel ya da tellerin parmakla çekilmesiyle elde edilen sestir. Pizzicato notaları uzun sürmez, çabuk kaybolur. Kalın tellerde ya da büyük aletlerde çalındığında tını biraz daha uzun sürer. Pizzicatonun farklı uygulanış biçimleri vardır. Önemli pizzicato çeşitlerine örnek olarak sol el pizzicatosu, Bartok pizzicatosu, tırnak pizzicatosu gösterilebilir.

Sol el pizzicatosu adından da anlaşıldığı gibi teli çekmek için sağ el yerine sol elin bir parmağının kullanılmasıdır. Genelde boş telde bu teknik kullanılır ama bu şart değildir. Bu şekilde normal pizzicato tınısı elde edilir.

Bartok pizzicatosunda tel yan tarafa doğru değil yukarıya doğru çekilir ve tel serbest bırakıldığında tuşeye çarpar. Sonucunda oldukça kuvvetli, keskin bir ses elde edilir.

Tırnak pizzicatosunda tel sağ işaret parmağının tırnağı ile çekilir. Bu teknik hızlı pizzicato pasajları çalmak için kullanılamaz. Çünkü her pizzicato notasından önce icracıya tırnağını tele yerleştirmesi için biraz zaman tanımak gereklidir. Bu teknik kullanıldığında ise tırnak ile telin temas ettiği nokta çok küçük olduğu için keskin ve metalik bir ses ortaya çıkar.

Pizzicato eserlere örnek olarak Vals Kralı adıyla ün yapan Klasik Batı Müziği bestecisi Johann Strauss'un Pizzicato Polka'sı gösterilebilir. Bu eseri Rus kemancı Alexander Labko, hem sağ el hem de sol el pizzicatosu ile şov içerikli öğeler kullanarak yorumlamıştır. Alexander Labko, enteresan ve eğlenceli müzikleri, basit ve harika performanslarla sunmasıyla ünlüdür.

SONUÇ

Kemana verilen değer ve keman eserleri çoğaldıkça besteciler yeni tını arayışlarına girişmişlerdir.

Yeni tını arayışlarının sonucunda, yeni teknikler yaratma ihtiyacı işin doğası gereği ortaya çıkmıştır.

Yüzyıllar içerisinde geliştirilerek oluşturulan yeni teknikler bestecilerin kendilerini ifade etmelerine büyük kolaylık sağlamıştır.

Son yüzyılda ve özellikle Çağdaş Dönemde besteciler, eserlerinde yeni tınılara ve yeni tını arayışlarına daha çok yer vermişlerdir.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin: “Ansiklopedik Müzik Sözlüğü”, Pan Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2010

KAROLYİ, Otto: “Müziğe Giriş”, Pan Yayıncılık, İstanbul, Eylül 2011

SAY, Ahmet: “Müzik Sözlüğü”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Haziran 2005

SERTER, Gülen Ege: “Kemanda Sağ Kol Teknikleri”, Nisan Kitapevi, Ankara, Nisan 2013

SEVSAY, Ertuğrul: “Orkestrasyon, Çalgılama ve Orkestralama Sanatı” Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 2015

“KÜLTÜREL DOKU VE TINI”

Özge GÜNCAN

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı

ozgeguncan@gmail.com

ÖZET

Müziğin diğer sanat dallarından daha net şekilde işitilen bir dili vardır ve bu dil zaman içinde değişebileceği gibi, aynı zaman dilimi içinde de farklı bir dil kullanabilir. Hangi kültüre, hangi medeniyete ait olursa olsun bütün toplumların sosyal statüleri gereği, zenginlikleri, kültürleri, hayata bakışları üzerinden ürettikleri diğer değerler gibi, bu değerlere paralel müzik üretilir.

Müzik, hem bir sanat hem de bir bilimdir. Bu özelliği ile bireyin ve toplumun duyuş ve biliş açısından durumunu belirlediği gibi, gelişim ve değişimini de sağlayan önemli bir yapıdır. Sesin en güzel şekli müzik ile dile gelir. Tını, sesin rengini ifade eder, ezgi melodik cümledir, sound müzikalitedir ve türün etkisidir. En başta "ses"tir. Müzik kültürü çözümlemelerinde ise en önemli etken faktör tınıdır. Tını, müzik biliminde ele alınabilecek ve müzik kültürün toplumsal etkilerinin bir göstergesi olup; algılamamanın zorunlu kılındığı bir müziksel doğrulama olarak ifade edilebilir. Müzik, geleneksel ve toplumsal değerleri yansıtarak, toplumun özelemlerini ve yaşam iklimini biçimlendirici bir niteliktedir. Dolayısıyla müzikteki olgular, tını sayesinde; doğadan hareketle ve bilimsel yargılarla evrenselliği öze yansıtarak daha net bir çizgiye ulaşır.

Kültür bir toplumun kimliğini oluşturur, zaman içinde değişim göstererek toplumun yaşayış ve düşünüş tarzının aynası olmuştur. Her toplumu diğerinden farklı kılar ve toplumsal kimliğin oluşmasını sağlar. Kültür sadece biyolojik ve ya içgüdüsel değildir; bireyin yaşam boyu kazandığı düşünsel ve davranışsal yaklaşımlardır. Sanatçı, içinde bulunduğu dönemin ve toplumun kültüründen olumlu ya da olumsuz en çok etkilenen kişidir. Dolayısıyla toplumsal kültürün oluşturulmasında öncü roledir. Toplumsal yapı, o günün koşulları, yaşanmışlıklar da sanatçıyı etkileyerek eserlerinin biçimlenmesine olanak sağlar. Sonuç olarak kültürel doku ve bu dokunun yarattığı “tını” kavramı sadece toplumsal yapının sonucu ortaya çıkan bir kavram değil; sanat ve sanat yaratılarının kültürel etkileşimi sonucu ortaya çıkan bir yaklaşımlar bütünüdür. Bu çalışmada kültürel doku ve tını arasındaki ilişki değerlendirilmeye çalışılmıştır.

“CULTURAL TEXTURE AND RESONANCE”

Özge GÜNCAN

Anadolu University State Conservatory Piano Department

ozgeguncan@gmail.com

ABSTRACT

Music has a language that can be heard better than other branches of art; and as this language can change over time, a different language can be used in the same period of time. No matter which culture or civilization they belong to; societies, as part of all civilizations' social statuses, produce music parallel with the values such as prosperity, culture, and others that they produce through their life views.

Music is both science and art. As it, with this feature, determines society's position in terms of perception and cognition, it also is an important structure that ensures its development and change. Sound's best form begins to talk with music. Resonance expresses sound's color, tune is a melodic sentence, sound is musicality and an impact of type. First of all, it is 'sound'. As for music culture analyses, the most important factor is resonance. Resonance is an indicator of societal effects of music culture that can be discussed in music science; and can be expressed as a musical verification in which perception is obligatory. Music forms society's longings and life environment reflecting traditional and social values. Hence, facts in music reach a clearer point reflecting universality to essence through resonance with reference to nature and scientific judgements.

Culture constitutes the identity of a society, and it has been a mirror to the way of thinking and living of the society showing a change over time. It makes each society different and ensures the formation of a social identity. Culture is not only biological or instinctive; it is the approaches an individual has gained through his life time. An artist is a person who is most affected both positively and negatively from the culture of the period and of the community he lives in. Accordingly, he is a pioneer in forming social culture. Social structure, conditions of the time and life experiences affect the artist as well and enables the formation of his works. Consequently, cultural texture and the 'resonance' notion it creates are not concepts that only social structure reveals; they are the total of approaches that come up as a result of cultural interaction of art and art creations. This study is concerned with the relationship between cultural texture and resonance.

1.MÜZİK

Müziğin diğer sanat dallarından daha net şekilde işitilen bir dili vardır ve bu dil zaman içinde değişebileceği gibi, aynı zaman dilimi içinde de farklı bir dil kullanabilir. Hangi kültüre, hangi medeniyete ait olursa olsun bütün toplumların sosyal statüleri gereği, zenginlikleri, kültürleri, hayata bakışları üzerinden ürettikleri diğer değerler gibi, bu değerlere paralel müzik üretilir.

Müzik, hem bir sanat hem de bir bilimdir. Bu özelliği ile bireyin ve toplumun duyuş ve biliş açısından durumunu belirlediği gibi, gelişim ve değişimini de sağlayan önemli bir yapıdır. Sesin en güzel şekli müzik ile dile gelir. Tını, sesin rengini ifade eder, ezgi melodik cümledir, sound müzikalitedir ve türün etkisidir. En başta "ses"tir. Müzik kültürü çözümlemelerinde ise en önemli etken faktör tınıdır. Tını, müzik biliminde ele alınabilecek ve müzik kültürün toplumsal etkilerinin bir göstergesi olup; algılamamanın zorunlu kılındığı bir müziksel doğrulama olarak ifade edilebilir. Müzik, geleneksel ve toplumsal değerleri yansıtarak, toplumun özlemlerini ve yaşam iklimini biçimlendirici bir niteliktedir. Müzikteki olgular doğadan hareketle ve bilimsel yargılarla evrenselliği öze yansıtarak daha net bir çizgiye ulaşır.

1.1. Müzikte Anlam

Müzikteki anlamın nasıl kurgulandığı, ne yapmak istendiği ve neyi amaçladığı anlaşılmadan yapılan sanat olgusu hiçbir zaman özü yansıtmayacaktır. Müzikteki bu anlam anlayışı ancak bu fikirler sindirildikten sonra ortaya konabilir. Müziğin dili, nereye ulaşmak istediğinin anlaşılmasıyla çözülebilir. Müzik evreni, kendisini bilişsel olarak değişim ve gelişim içinde yeniler, sorgular ve analiz eder, çevreyi ve dünyayı algılayabilecek bir ortam oluşturur. Bu noktada yaratıcı, bilişsel, algısal zeka ve güç; müzik ve anlam olgusu arasındaki bağı güçlendirir.

Müzik, zihinsel olduğu oranda nesnel (kendinde), evrensel nitelikte 'Güzel'dir. Algısal bir yanılsamanın tersine müzik, zihinsel ya da düşünsel gerçekliği yansıtır. Müzik felsefesi bakımından düşünüldüğünde, müzik çeşitli şekillerde anlam kazanabilir; temsili müzik, bir kişiyi,

yeri, olayı betimlerken, dilsel referans olan müzik bir opera veya filmdeki bir karakteri anlatır. (Tanrıkorur,2003) Müziğin belki de felsefi olarak en çok üzerinde durulması gereken türü duygusal dışavurum ve ifade için yapılan müziktir.

Müzik en iyi ifade araçlarından biridir. Besteciler müziklerini, renklerini ortaya çıkarırken belirli bir şeyi anlatmak, ifade etmek ister. Yorumcular ise, bestecinin anlatmak istediği özü, yoruma en iyi şekilde yansıtmakla yükümlü bir amaç edinmiştir. Müzikal iletişimde dinleyicinin çok önemli bir yeri vardır. Hedef kitle dinleyici olduğundan dolayı, besteci ve dinleyici arasındaki bağı oluşturabilmeyi düşünerek, yorumcunun dinleyiciye algısal olarak daha kolay anlaşılabilirlik sağlaması ve dinleyiciye bunu geçirebilmek gerekir. Yorumcu bu bağı sağlarken; aynı zamanda kendi kimliğini, farklı dünya görüşünü ve kültürünü de esere yansıtır.

Müziğin toplumsal işlevi yadsınamaz bir gerçektir. Müzik; insanlar arasındaki ortak duygu ve düşünceleri harekete geçirir, geçmiş ile gelecek arasında bağlar kurar ve kültürün hem nedeni hem de sonucu olan insanın ortak değerlerini dile getirir. Müzik eseri, bestecinin insanlığa sunduğu bir bildiridir. Bu bildiri seslendirilmedikçe dinleyiciye iletilmez ve asıl amacına ulaşamaz. Müzikal iletişimde dinleyicinin çok önemli bir yeri vardır. Yapılan her beste dinleyici düşünülerek gerçekleştirilmiştir. Yani müziğin amacı insana hizmet etmektir.(Cook, 1990)

Örneğin Pir Sultan Abdal' ın "Dostun bir tek gülü öldürür beni" sözü, evrensel bir bildiri niteliğindedir. Ve bu söz insanlığa mal olmuştur ve dostluk kavramını bir kez daha düşünmemizi sağlamıştır.

Bir yorumcuyu dinleyip, çok ifadeli çaldığını söylediğimizde aslında ne demek istiyoruz? Bir yandan yorumcunun müzikal duyarlılığını belirtmek istiyor olabiliriz, yani bir melodiyi, bir pasajı çalmasıdaki detay ve incelikleri ve onları ne kadar "müzikal" çaldığını. Öteki yandan ise birisinin "ifadeli" olduğunu söylerken bir duyguyu tamamen dinleyiciye yansıttığını da belirtiyoruz. Yorumcunun kendisinin de inandığı mutluluk, coşku, üzüntü vb. duyguları dinleyiciye aktarabilmesi bir ifade biçimi olarak algılanabilir.

Burada hangi seslerin ve tekniklerin hangi etkileri bıraktığı incelenebilir. Kuşkusuz ki her besteci iletmek istediği duygu ve düşüncüyü farklı şekillerde ifade etmenin yolunu bulmaktadır. Basit bir şekilde majör tonlar mutluluğu, minör tonlar ise üzüntüyü ifade eder demek bu açıdan doğru olmaz. Kuşkusuz müzik tarihinde bunların çok çeşitli şekillerde kullanıldığı örneklerle rastlamak mümkündür. Barok dönemde minör eserlerin majör bitmesinin sebebi belki de esere tanrısal bir nitelik kazandırdığı düşüncesi idi. Veya dönemlerden bağımsız olarak çoğu minör konçertonun majör bitmesi, salt gösteriş sebeplerinden ötürü olabilir.

Bu yolla müzik, insan varlığını uyumlu ve yetkin bir varlık haline getirerek salt insanın kendi gündelik yaşantısında değil, aynı zamanda devlet ve toplumda da bu uyumun sağlanmasına, iyinin, güzelin ve doğruluğun gerçekleşmesine olanak hazırlamış olur. Böylece, insan varlığı, güzele, dolayısıyla mutluluğa ulaşmış olur.

Platon'a göre, "müziğin insanı götüreceği yer, güzellik sevgisidir."

2.SANAT

Sanat insana, topluma ve yaşama ait tüm değerlerin, isteklerin, özelemlerin, hasretlerin ve bu düşüncelerin ışığında ortaya çıkan kültürel değişimlerin, özel bir anlatım diliyle ifade edildiği yaratma ve üretme biçimidir. En genel anlamıyla yaratıcılığın ve hayal gücünün bir ifadesidir; bir duygunun, güzelliğin anlatımında kullanılan her türlü yöntemdir sanat.. İnsanın kendisiyle yüzleşmesini ve karşılaşmasını sağlayan sanat; bu durumdan yola çıkarak yaşadığımız dünyayı anlamlandırma çabasını gözler önüne serer.

İnsanı doğadaki diğer canlı türlerinden ayıran bir özelliğin de sanat eseri üretmesinin olduğu söylenir. Kuşkusuz insan yaşamı, salt fiziksel gereksinimlerin giderildiği ve çalışmayla geçen bir süreç olsaydı, ne kadar da kuru, yavan, tatsız ve içi boşalmış olurdu. Sinema, müzik, edebiyat, heykel, resim, tiyatro gibi sanat eserlerinden yoksun bir yaşamda insan ruhu aç kalmaz mıydı?

Sanat; içinde bulunduğumuz süreci ve durumları anlamlandırarak, görsel sanatların bir kolu olan müziğin toplumsal ve evrensel bir ayna olmasıyla hayat bulmuştur. Müzikteki bu ışık her zaman bir nefes olmuştur. Sanatsal yolla kendi varlığını ortaya koyan insan, her zaman yaratmak, kendini aşmak, verilmiş olanı anlamlandırmak ve bunu da ölümsüzleştirmek ister. Bu bağlamda sanat sadece bir gerçeklik değil, ifadelendirilmiş, biçimlendirilmiş, anlam katılmış ve kazanılmış yorumdur. Bu sebeplerden ötürü sanat üstün algılama yeteneği gerektirir, sanatçı bu algılama ve aktarabilme sayesinde, bilimin aksine; olduğu gibi gerçekleri yansıtmaz, tabi ki sanatın içindeki gerçekliği gösterir fakat asıl önemli olan sanatçının kendi yaratısını nasıl aktardığını görmektir. Yorumcular bir yandan bestecinin aklındakileri aktarmaya çalışırken, bir yandan da icra ettikleri eserin kendilerinde uyandırdıklarını ve dinleyicinin ne gibi ayrıntılardan hoşlanabileceklerini göz önünde bulundururlar.

Sanat olayına katılan, onun oluşmasına yardım eden insan; toplumsal bir varlık olduğuna göre, onun meydana getirdiği sanat eseri de toplumsal bir ürün olacaktır. Sanat, insan emeğinin bir ürünüdür. Estetik yansıtmanın konusu her zaman insandır. Estetiksel yaratmada iki önemli öge vardır. Bunlardan biri sanatçının özlemleri, arzuları, diğeri ise toplumun istekleridir. Sanatçı meydana getirdiği eserini topluma kabul ettirebilirse tam bir doyum elde edebilir. Ancak sanat eserinin toplumca kabul edilmesinde toplumun düzeyi de önemlidir. Sanatsal gelişim, toplumsal gelişmeye ve toplumsal hayatın yapısıyla doğrudan ilgilidir. Sanatçının dünya görüşü içinde bulunduğu toplumdaki konumuna göre bilinçli veya bilinçsiz olarak şartlanabilir. Sanata ulaşmak, toplum yapısını ve düşünce sistemini kavramaktan geçer.

3.KÜLTÜR

İnsanlığın evrensel bir değeri olan sanat her toplumda ve kültürde görülür. Yaşanılan evrimler ve hayata bakış her dönemde sanata bakışı da değiştirmiştir.

Kültür, toplumun yaşantıları sonucu ortaya çıkan, toplumsal gelenekler, inançlar, ulusal değerler, alışkanlıklar, sanatsal ve bilimsel ürünleri kapsamaktadır. Buna göre kültür, inanç ve gelenekler ile duygu ve düşüncelerin biçimlendirdiği bilim, sanat ve teknolojiyle oluşan bir uygarlık bütünüdür. Kültür bu uygarlık ölçütleriyle birlikte oluşmuşsa toplumun gelişmesi ve kalkınması da aynı düzeyde olduğu söylenebilir.(Baytaş, 1991)

Kültür bir toplumun kimliğini oluşturur, zaman içinde değişim göstererek toplumun yaşayış ve düşünüş tarzının aynası olmuştur. Her toplumu diğerinden farklı kılar ve kültürel dokunun oluşmasını sağlar. Ömür boyu süren bu öğrenme süreci sırasında, her toplum kendi kültürel mekanizmasına uyum sağlar ve etkileşim olur. Toplamlar zaman içinde birbirlerinden etkilenmişlerdir. Kültürel değerler arasındaki benzerlikler ve farklılıkların yanı sıra; dilleri ve dinleriyle, yaşadıkları coğrafyayla, edindikleri alışkanlıklarla benzerlik ve farklılıklar oluşmasında en dikkati çeken etkenlerdir.

3.1. Kültürel Doku ve Tını

Kültürel dokunun oluşmasında, sanatın şekillendirici, biçimlendirici yönüyle birlikte uygarlık aracı olma rolünün yanı sıra sanatın rolü ve etkisi çok büyüktür. Toplumsal gelişim ve sanat arasındaki bağ çok kuvvetlidir. Sanattaki gelişme, yaşam dengelerini, toplum gelişimini ve toplumların kültür yapısının düzeyini belirlemede öncüdür.

Bilindiği üzere sanatsal kişilikler birçok dönemde, toplumsal durum ve olayların, çağa özgü çatışma ve düşünce ayrılıklarının göz önüne serilmesiyle toplumun çeşitli kesimlerine iletilmesinin yanı sıra, eleştirel bir bakış açısı ile bu durum ve sorunların anlamlandırılması konusunda etkili olmuşlardır. Sanatçı olarak tanımlanan bu kişiler eleştirel düşünce ve tepki uyandırma açısından sağlam zeminler sağlamakta, kendi bakış açıları ve bilgi birikimlerinden yola çıkarak topluluk içerisindeki kişileri zaman zaman harekete geçirmeyi de başarmışlardır. Savaş gibi evrensel problemlerden bir ülke içerisindeki dil, din, ırk ve cinsiyetler arası eşitsizlik gibi bölgesel problemlere kadar uzanan bu konu seçimleri, sanatçıların, toplumların ve bireylerin aynası olmalarına imkan sağlamıştır. Toplumsal konulara önem veren bu tarz sanatçıların eserlerini, sağlanan bakış açısı üzerinden değerlendirmeyi başaran toplum ve kişiler ise problemleri durum ve koşullara alternatif çözümler getirmeyi, kendi düşünsel düzeyleri dahilinde bu oluşumları anlamlandırabilmeyi başarmışlardır. (Turan,1969) Kültürel doku ve kimlik arayışı sanatçılar tarafından tercih edilen, bir toplumu şekillendiren, kişiler arasında uzlaşma ve zıtlara yol açan toplumsal ve aynı zamanda evrensel boyutta konuların arasında yer almaktadır. Dolayısı ile günümüzün belki de en önemli kavramsal sorgulamalarına sebebiyet veren kültürel kimlik konusunu eserlerinde ele alan sanatçıların konu hakkındaki hüküm ve bakış açılarının eserleri üzerinden değerlendirilmesi, içinde bulundukları toplumların kültürel kimlik sorunlarına ışık tutulmasına olanak sağlayacaktır. (Schippers, 1996) Şüphesiz ki, kültürel doku kavramını eserlerinin merkezinde konumlandıran sanatçılar, bulundukları toplumda varolan koşullardan yola çıkacaklardır. Kendisini toplumsal olaylardan izole etmiş bir sanatçının toplumsal konular üzerine eser üretmesi, beklendiği üzere, sağlam temellendirilmemiş ve kopuk eserlerin ortaya çıkması ile sonuçlanacaktır.

Bu sebepten ötürü, kültürel doku konusunda ele alınacak sanatçı, kendi kültürü ve toplumu ile bağları sağlam olan, toplumsal olaylara dikkat gösteren bir birey olmalıdır. Kültür sadece biyolojik ve ya içgüdüsel değildir; bireyin yaşam boyu kazandığı düşünsel ve davranışsal yaklaşımlardır. Sanatçı, içinde bulunduğu dönemin ve toplumun kültüründen olumlu ya da olumsuz en çok etkilenen kişidir. Dolayısıyla toplumsal kültürün oluşturulmasında öncü roldedir. Toplumsal yapı, o günün koşulları, yaşanmışlıklar da sanatçıyı etkileyerek eserlerinin biçimlenmesine olanak sağlar. Bu doğrultuda kültürel doku kavramı sadece toplumsal yapının sonucu ortaya çıkan bir kavram değil, sanat ve sanat yaratılarının etkileşimi sonucu ortaya çıkan bir yaklaşımlar bütünüdür.

Bütün bu yaklaşımların ışığında geldiğimiz nokta çok açıktır; kültürü ve toplumunu doğru incelemeyi başaran bir sanatçı, ele aldığı konular ile diğer büyük çapta toplumsal konular arasındaki bağlantıları da gözden kaçırmayacak ve bunları hayata geçirirken vurgulayıp, karşı tarafa iletebilecek kadar bilinçli olmalıdır.

4. SONUÇ

Sonuç olarak müzikte iyi bir yorum; bir paylaşımın, bir hissin, bir fikrin özgün ifadesidir. Bu özgünlüğün oluşma sürecinde yaşadığımız coğrafyanın kültürel dokusu ve kimliği önemli bir kriterdir. Bireyin duygu ve düşünce dünyasını harekete geçiren müzik, aynı zamanda bireyin kendi öz benliğini de ortaya koymasına olanak sağlar. Bu bağlamda müziğin toplumsal ortak değerlerimizi dile getirdiği yadsınamaz bir gerçektir. Sanat anlayışının ve müzikteki anlamın içinde toplumun bilişsel ve algısal yaratıcı kaygılarına cevap vermek ve sanatın tüm boyutlarına ortam sağlamak, ancak bu çerçevede düşünülebilir.

Kaynaklar

- Alpagut, Uğur. (2004). “İnsan Sesinde Müziğin Psikolojik Temelleri”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Burke, Peter(2000) “Tarih ve Toplumsal Kuram”. (Çev) Mete Tunçay. İstanbul. Tarih Vakfı Yay.
- Cook, Nicholas(1990) “Music, İmagination and Culture”. Oxford. Oxford University Press.
- Erol, Ayhan (2002) “Popüler Müziği Anlamak”, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Schippers, H. (1996) “Müzik Tarihi”, Yaykur Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara.
- Türkdoğan, Orhan (2007) “Türk toplumunun kültürel dinamikleri”, Kum Saati Yayınları
- Tanrıkörur, Cinuçen (2003) “Müzik, kültür, dil” , Degah Yayınları
- Turan, Selim (1969) “Sanat ve toplum üzerine” Köprü Yayınları
- Uçan, Ali (2000) “Geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Zeren, Ayhan (1988) “Müziğin Fiziksel Temelleri”, Konya, Selçuk Üniversitesi Basımevi.

“TINI VE ENTONASYON ARAYIŞINDA DOĞUŞKAN SESLERİN ETKİSİ – PISAGOR SİSTEMİ, PURE ENTONASYON VE MEANTONE ÖRNEKLEMLERİ”

Özgür ÖZMEL

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı

ÖZET

Müzik yorumculuğu, orkestra tınısı, oda müziği tınısı gibi renk-tını ve entonasyon arayışı ile ilgili konular, temelinde icracının ve çalgının müzikal doğasına en temelde ise akord sistemine bağlıdır. Tüm çalgılardan elde edilen seslerde, çalgının türüne ve doğasına göre az ya da fazla oranda değişkenlik gösteren doğuşkan sesler mevcuttur. Tını ve entonasyon arayışında doğuşkan seslerin etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Bu araştırmada, doğuşkan seslerin yapısı yerli-yabancı kaynaklar taranarak betimlenmiştir. Tahta üflemeli ve yaylı çalgılardan elde edilen seslerde baskınlık gösteren doğal doğuşkanlar, doğuşkan dizileri, çalgı yapıları, tını-renk ve entonasyon konularında doğuşkan seslerin rolü belirlenmeye çalışılmıştır. Tını-renk ve entonasyon konuları meantone, just-pure entonasyon, eşit tamprere sistem ve Pisagor sistemi örneklemeleri ile karşılaştırılarak incelenmiştir. Araştırmanın, renk-tını ve entonasyon arayışında doğuşkan seslerin kullanımına yönelik yol gösterici bir kaynak niteliği taşıması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: entonasyon, tını, doğuşkanlar, doğal entonasyon, meantone

“THE SAMPLING OF THE EFFECTS OF HARMONICS – PISAGOR SYSTEM, PURE INTONATION AND MEANTONE VOICE IN QUEST FOR TIMBRE AND INTONATION”

ABSTRACT

Related to the subjects of tone color-timbre and intonation such as commenting, orchestral timbre, the timbre of chamber music are basically depend upon the musical nature of the musical instruments and the performer; the most basically accord system. There are variaty voices in which are obtained from the all musical instruments according to the kind of instrument and its nature. In this research the construction of the harmonics has been desciribed by observing the domestic and foreign sources. The predominant natural harmonics in the voices which are obtained wiht wood winds and stringed instruments, the harmonic scales, the instrument constructions in the tone-colour and intonation subjects. It has been surveyed by comparing the subjects of the tone-colour and intonation tampare system, just pure intonation, mean intonation and Pisagor System examples. It is aimed that to have a guide source quality related to using the harmonics of the research in the tone and intonation in quest.

Keywords: intonation, timbre, overtones, harmonics, just-pure intonation, meantone

GİRİŞ

Doğuşkan seslerin doğası, bu bağlamda icranının bilişsel ve teknik kültürlenmesi, çalgının olanakları doğrultusunda tını ve entonasyon arayışına ilişkin yaklaşımları belirleyici niteliktedir. Aranana ya da ulaşılmak istenen her türlü müziksel ifade ve müziksel estetik olgusu bir fikir olarak oluşarak, teknik yeterlilikler bütünü ile sese, şekile bürünür. Müziksel düşünce ve uygulama yetileri paralel olarak ilerlediğinde icracı ulaşmak istediği renk, doku, ifade, tüm bunlara birer basamak oluşturan tını ya da entonasyona her zaman bir adım daha yakındır. İyi eğitilmiş bir kulağa sahip müzisyen bu sonuçlara işitsel becerisi sayesinde de ulaşabilir. Fakat bu durum her koşulda geçerli ve de yeterli olmayacaktır. Yaylı ve üflemeli çalgıların tarihsel

süreçte uğramış oldukları değişim göz önünde bulundurulunca, günümüzde icracılar ellerinde bulunan değişime uğramış çalgıları ile yeni ve eski tını beklentilerine doğuşkan seslerin kullanımına ilişkin bilgiler ışığında çözüm yolları aramaya başlamıştır. Tampere sistem piyano müziğini standart olanaklara kavuşturmuş olsa da müziğin doğa ile olan ilişkisel düzenini değiştirerek deyim yerinde ise müzik fiziğinin kuralları ile oynamıştır. Bu durum her ne kadar tını algısını değiştirmiş olsa da yaylı ve üflemeli çalgıların bir arada ya da solo icralarında piyano müziğini etkilediği kadar etkilememiştir. Yaylı-üflemeli çalgıcılar ve şancılar entonasyon ve tını ile sesin devinimi halinde her an etkin olabilirler, bilindiği gibi bu durum klasik tampere sistem piyano da mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla günümüzde yaylı-üflemeli çalgıcıların ve şancıların bu durumu piyano eşlikli eserlerin icrasında da göz önünde bulundurmaları gerekliliği tını ve entonasyon arayışında önem taşımaktadır.

YÖNTEM

Tını ve entonasyon arayışında doğuşkan seslerin etkisinin araştırıldığı bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılarak, veriler ilgili kaynakların taranması ile elde edilmiştir.

1. DOĞUŞKAN SESLER

Antikçağ Yunanlıları müziği matematiksel bir bilim saymışlar ve onu evrensel uyum (Os. Ahenk, Yu. Harmonia)' un özü olarak ele almışlardır. Bu anlayışın felsefesini bir düşünce olarak ileri sürülüşü ilkin Pitagoras ve Pitagorasçılıkta görülüyor. Pitagoras' a göre herhangi bir müzik aletinde, tellerin ya da borunun uzunluğuyla çıkan ses arasında belli bir *oran* vardır. Demek ki yıldızlar, güneş ve ayın yeryüzüne olan uzaklıklarıyla bütün kosmos da ahenkli sesler veren bir birliktir (Hançerlioğlu, 1993).

Sesin doğasına ilişkin ilk önemli araştırmaları yapmış olan Pisagor, bir telin belli oranlardaki uzunluklarından sonradan doğuşkanlar (selenler, armonikler) olarak adlandırılacak olan farklı seslerin çıktığını keşfeder. Temel sesin kendisi ile birlikte arka planda duyulan bu seslerin temel sesi oluşturan tel uzunluğunun farklı oranlarından elde edilebildiğini bulması ise sesler arasındaki ilişkiye yönelik ilk açıklamaları yapmasına olanak vermiştir. Bugün çok daha iyi bildiğimiz ilkelere göre bir tel titreşirken bütünü yanında her bir parçasının da titremekte olması sebebiyle farklı seslerin birleşimi olarak duyduğumuz ses, içinde farklı sesleri de duyurmakta ve bu seslerin (doğuşkanların) hangisinin daha fazla duyulacağı da temel sesle olan ilişkisine göre belirlenmektedir (Higgins, akt. Şenel, 2014). Doğuşkanlar ana sese göre çok hafif duyulmakla birlikte, akustikte kullanılan aygıtlarla sağlıklı biçimde saptanıp karşılaştırılabilir. Ana sesin başka uyumlu sesler doğurması olgusu, uyumun doğada var olduğunu gösterir (Say, 2005).

Doğuşkanların, ses rengi (tını) ile önemli bir ilintisi vardır. Ses rengi yalnızca sesi üreten çalgının yapıldığı malzemenin doğası ve yapılış tarzına değil, titreşimin uyarılış tarzına da bağlıdır: Artikülasyon, yayı çekme biçimi, dokunuş; hepsi doğuşkanların dağılımını önemli ölçüde etkiler. Her ses rengi, doğuşkanların belli bir gruplanışına denk gelir. Kulak bunları pek ayrı ayrı duyamaz; grupta bir eksilme veya bir artış olursa, o bunu yalnızca ses renginde bir değişim olarak algılar (Hindemith, 2007). Doğuşkanlar, vokal yoldan ya da çalgılarla üretilen her sesin bünyesinde yer alan, ama o sestten çok daha zayıf bir biçimde işitilen daha tiz seslerdir. Her ne kadar bunlar yükselen sonsuz bir dizi oluştururlarsa da, bu dizinin yalnızca bir bölümü, üretilen asıl sese (temel sese) karakterini veren bir karışım halinde ön plandadır. Bu karışımındaki doğuşkanların sayısı, her birinin yüksekliği (frekansı) ve şiddeti, temel sesin renk ve ya tını özellikleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir (Hindemith, 2011).

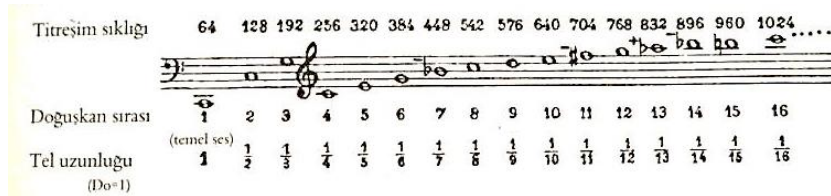
Hindemith (2007), “Ses İşçiliği” isimli kitabında doğuşkan sesleri tanımlamada şu

ifadeleri kullanmıştır: “Göz bir prizmada kırınımına uğrayan ışıktaki titreşim sıklıklarının doğal bir dizisini algılar. Güneşin ışığı her zaman gökkuşağından tanıdığımız ve hep aynı kalan renkler dizisini üretir. İşte bu tıpkı ışığın, tayfin bölümlerinden oluşması gibi, bir ses de birçok tikel sesin bir araya gelmesiyle oluşur. Ses dünyasının tayfı da armonik dizi ya da doğuşkan dizisidir. Bir insanın veya bir çalgının çıkardığı ses beraberinde, az veya çok sayıda, anca duyulabilen doğuşkanlar taşır. Bunların düzeni gelişigüzel değildir: Çok kesin bir yasayla saptanır ve gökkuşağının renk dizisi kadar değişmezdir. Kuramsal açıdan, dizinin uzandığı yükseklik sınırsızdır ama gerçekte, tınlayan bir ses ancak sınırlı sayıda doğuşkan ile desteklenir. İyi ki de bu böyledir, çünkü duyulabilen en yükseğine kadar bütün olanaklı doğuşkanlarının eşliğindeki bir ses, bunların fazlalığı nedeniyle bulanıklaşır, karakterini yitirir, boğuk bir ses olur. Öne çıkan çok sayıda doğuşkanı olan düşük nitelikli çanlar, böyle yüklü bir sesin nasıl duyulduğu hakkında bize bir fikir verir. Bunların çıkardığı tek bir ses değil, sesler karmaşasıdır ve o halleriyle, müzik açısından pek işe yaramazlar.”

1.1. Doğuşkan Dizilerin Yapısal Özellikleri

Günümüzde sahip olunan teknoloji imkanları doğrultusunda doğuşkan seslerin yapısal özelliklerini ses fiziği alanında çok daha detaylı olarak incelemek mümkündür. Zeren (2000) işitme sistemimizde rahatça algılanabilecek olanların, temel sesin şiddetine de bağlı olarak yalnızca ilk üç (temel ses, üst sekizli ve onun üst beşlisi) selen (doğuşkan) olduğunu belirtmiştir.

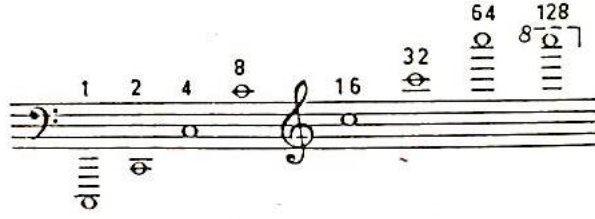
Saygun ve Hindemith doğuşkan dizilerin özelliklerini incelemek için do temel sesi üzerinden hareket etmiştir.



Şekil 1. Do Temel Sesi Üzerine Kurulan Yapı (Hindemith, 2007)

Şekil 1’ de görüldüğü üzere, seçtiğimiz temel sesteki sekizli, sekizlinin beşlisi, ikinci bir sekizli, bunun majör üçlüsü, deminki beşlinin sekizlisi vb. gibi bir dizinin varlığını biliyoruz. Dizide ilerledikçe, doğuşkanların araları aritmetik bir diziye uygun olarak daralmaktadır. Eğer Do sesi için saniyede 64 titreşim gibi bir frekans varsayarsak (aslında günümüz müziğinde kullanılan Do biraz daha yüksektir yani biraz daha yüksek frekanslıdır), dizinin ikinci sesinin titreşimi saniyede 128, üçüncü sesinki 192 olur ve bu şekilde, sıradaki her sesin frekansının bir öncekinden 64 titreşim fazla olduğu bir dizi elde edilir. Sekizlinin titreşimi temel sesinkinin iki katı, onikilinin titreşimi üç katı, çift sekizlinin titreşimi ise dört katıdır (Hindemith, 2007).

Saygun piyanodaki en kalın do sesini ele alarak, sekizliler ve frekans - tel uzunluğu oranı ile frekans oranlarını karşılaştırmış şekil 2’ deki tabloyu sunarak açıklamıştır:



Şekil 2. Doğuşkan Dizi (Saygun, 1966)

En sonda bulunan ince do, piyanonun son dişidir. Öyle ise, anases olarak almış olduğumuz do' nun 128 inci doğuşkanı, piyanonun en ince ve en son sesi olan do' dur. Fakat biz, yukarıda söylemiş olduğumuz ilkeye dayanarak, 128' in katı olan 256 inci veya bunun bir katı olan 512 inci doğuşkanların da gene ve ancak birer do olabileceğini bilebilir ve bunlar işitilse de işitilmesede do' dan başka bir şey olamaz deriz (Saygun, 1966).

Süresi ile bir sesin süresini belirleyen, dalga boyu ile sesin yüksekliğini (ses perdesini), dalga yüksekliği ile gürlüğü saptayan, ve dalga biçimi ile de sese renk (tını) veren bir hava titreşimi, bütün yönleriyle onu üreten nesnenin devinim süresine ve boyutlarına bağlıdır. Bu titreşimlerin biçimlerini ve hızlarını bulabilmek için, onları yaratan nesneyi incelemeliyiz. Bu iş için en uygun nesne bir teldir. Eğer teli bir ses tahtasının üzerine, kayar bir köprünün üzerinden geçecek şekilde gerersek, ses ölçümleri için kusursuz bir aygıt – müzik kuramcılarının eski çağlardan beri kullandıkları bir tektelli (*monochord*) - yapmış oluruz (Hindemith, 2007).

1.2. Üflemeli ve Yaylı Çalgılarda Baskınlık Gösteren Doğuşkan Sesler

1.2.1. Flüt, Klarinet ve Keman

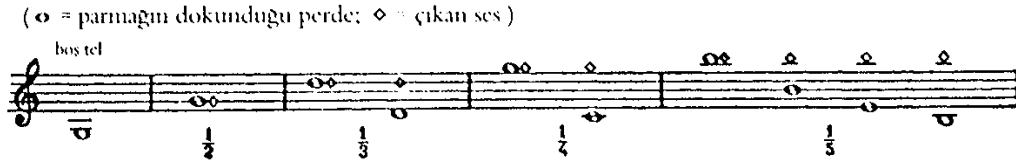
Tahta üflemeli çalgılar, bakır üflemelilerde olduğu gibi daha güçlü üfleyerek, yani “üst-üfleme” diye bilinen yöntemle (bazen de oktav mandalını kullanarak) elde edilen, ilk üç ya da dört doğuşkanla sınırlıdır (Hindemith, 2007). Boruyu bir çalgı haline getirmek için açılması gereken yan delik sayısı borunun özelliklerine bağlıdır. İki ucu açık silindirik borulara (flütteki gibi) altı delik açılarak, yedi perdeli diatonik dizi çalınabilir. Delikler kapalıyken borunun bütün boyundan yararlanılır ve bu durumda, borudaki hava temel titreşim moduyla (birinci titreşim moduyla) titreşir. Delikler sırayla açıldıkça, frekans ve dolayısıyla perde gitgide yükselir. Altı delik de açılınca dizideki yedi ses tamamlanmış olur. Sekizinci sesi (temelin üst sekizlisini) elde etmek için, deliklerin hepsi gene kapatılır ve daha kuvvetli üflenerek, borudaki havanın ikinci titreşim moduyla titreşmesi sağlanır (Zeren, 2000).

Flüt ve obuada en kalındaki esas seslerden sonra gelen sesler, bu esas seslerin ikinci doğuşkanları (bir oktav incesi) olarak, daha incelerde ise, esas seslerin genellikle dördüncü doğuşkanları (iki oktav incesi) olarak elde edilirler. Klarinette ise (gövdesi silindirik biçiminde olduğundan) elde edilen doğuşkanlar tek sayılıdır (3, 5, 7, 9). Üçüncü çizgi Si sesi klarinetin yazılı en kalın sesi olan mi sesinin dudak ve nefes ayarı, ayrıca bir yardımcı perde yardımı sonucunda çıkarılabilen üçüncü doğuşkanıdır yani 1 oktav ve tam 5'li. bu Si sesinden üçüncü ek çizgi Fa' ya kadar olan sesler kromatik olarak bu yolla elde edilir (tr.wikipedia.org/wiki/Klarinet).

Flüt ve klarinette parmak kombinasyonları açısından teknik zorluklar içeren pasajlar, seslerin doğuşkanlarının bulunduğu teknik açıdan çok fazla zorluk teşkil etmeyen parmak pozisyonları ile daha rahat bir şekilde çalınabilir. Bu durumda doğuşkanların temel sestene daha pest ya da tiz olma durumuna karşın entonasyon üfleme teknikleri ile kontrol edilmelidir.

Yaylı sazlardan doğuşkan sesler (flajole) elde edilirken de tektelli ile tam bir koşutluk

gözlenir (Hindemith, 2007) :



Şekil 3. Kemanın Sol Telinde Çıkan Flajole Sesler (Hindemith 2007)

Bu durumda, tektellinin köprüsünün yerini, çalgının telinin bölünme noktasının her iki yanında da özgürce titreşmesini sağlayacak biçimde tele hafifçe dokunan bir parmak almıştır – oysa tele bastıran parmağın gerisinde kalan parçanın titreşerek sese katılmadığı normal ses çıkarma yönteminde bu geçersizdir – ve çıkan sesler tektellininkilerle, dolayısıyla da doğuşkan dizinin sesleriyle tıpatıp aynı olurlar. Teli bu biçimde ikiye bölerek onikili, dörde bölerek çift sekizli vb. sesleri üretmek olanaklıdır (Hindemith, 2007). Yapay ve doğal flajole tınısal farklılıklar duyumsanabilir.

2. TARİHSEL SÜREÇTE TINİ ve ENTONASYON ARAYIŞLARI

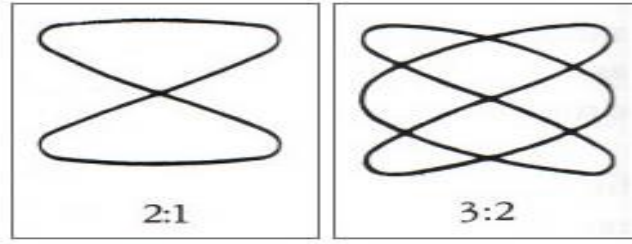
2.1. Pisagor Sistemi

Aristoteles, Pitagorasçılığı şöyle anlatır: << En güzel şey: Harmonia. Bütün gök harmonia'yla sayı imiş. Bu kadar büyük cisimler hareket ederken ses çıkması gerekir, çünkü ne yığınca denk oldukları ne de o hızla yol aldıkları halde bizim dünyamızdaki cisimlerde de bu görülüyor. Güneş ile ay, üstelik sayıca ve yığınca bu kadar büyük olan yıldızlar bu hızla ve dönüşle döndüklerinde akla, hayale sığmayacak büyüklükte bir sesin çıkmaması mümkün değildir. Pitagorasçılar, bunları ve bir de ayrı ayrı aralıklara dayanan hızların müzikçe nisbetleri olduğunu kabullendiklerinden yıldızların çepeçevre dönmelerinden doğan sesin harmonialı olduğunu söylüyorlar. Bütün kosmosa harmonia: quarte, quinte ve oktav hükmeder. Pitagoras'ın kendisi bütün evrenin ahengini dinliyordu, çünkü o kürelerin ve bunlar üzerinde dönen yıldızların hep birlikteki harmoniasını anlıyordu>> (Kranz, akt. Hançerlioğlu, 1993).

Pisagor tektelli (monochord) üzerinde yaptığı çalışmalarda bir sesin içinde en baskın olan doğuşkanın 5'lisi olduğunu duyumsamıştır ve telin belli oranlarının bölünmesiyle oluşan doğal entervalleri keşfetmiştir.

Bu entervaller de ilk dört sayıyla kuruluyorlar: 1/2 nisbeti oktavıyeyi, 2/3 nisbeti quinteyi, 3/4 nisbeti quarteyi veriyor. Pitagoras öğrencilerine heptakord adı verilen bir saz çaldırırdı, ona göre bu yedi telli sazdan yedi ses çıkmakta ve bu yedi sestende yedi gizli ses birleşimi elde edilmekteydi Yedi ses birleşimi ışığın yedi rengini, yedi gezegen yıldızı, varlığın yedi biçimini karşılıyordu. Eğer insan ruhu bu yedi sesle akord edilir ve uyumlu kılınırsa ruhun dinleyeceği şarkı da tanrısal gerçeğin şarkısı olacaktı (Hançerlioğlu, 1993).

Pisagor sisteminde beşliler ve oktav mükemmel uyum içinde tınlamaktadır. Bunun sebebi Hindemith' in belirttiği gibi doğuşkan seslerin dağılımıdır. Günümüzde bilgisayar ortamında incelenmesi mümkün olan doğuşkan seriler üzerinden akordlanmış sesin-seslerin, Pisagor beşlileri ve sekizlilerin ses dalgaları görsel sanatlarda da uyumun simgesi olarak sergilenmektedir. Oktavın ses dalgasının görsel olarak 8 rakamının sembolünü vermesi ise ilginç bir denkleştirme.



Şekil 4. Oktav ve Beşli Ses Dalgaları

Öne çıkan kusursuz beşli ve oktav, Ortaçağ kontrpuan anlayışı doğrultusunda diğer aralıkları gölgede bırakmıştır. Günümüzde özellikle bu iki aralığın vurgulanması Ortaçağ tını algısında üçlü aralığın disonans (kakışıklı) olarak kabul edilmesinden ve Gregorian kilise müziğinde eserlerin sonunun mutlaka beşli ya da oktav ile bitmesi zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Pisagor, Yunan modlarını inceleyerek gamlar üzerinde çalışmalar yapmış (aralık oranları üzerinde değişiklikler) ve duyumu kusursuzlaştırmaya çalışmıştır.

Pisagor sisteminde dizilerin oluşturulması tel üzerinde keşfettiği 3:2 oranındaki mükemmel beşlilerin ard arda alınması ile oluşmaktadır. Günümüzde armoninin temellerini oluşturduğu kabul edilen beşliler çemberi Pisagor sistemine dayanmaktadır.



Şekil 5. Pisagor'un Teli Bölme Oranları ile Elde Edilen Aralıklar (www.navyband.navy.mil)

Herhangi bir başlangıç sesinden başlayıp, ard arda 3:2 oranındaki tam beşlilerle tiz veya pest, belli bir yöne doğru ilerleyerek başlangıç sesine geri dönebilmek mümkün değildir. Beşliler zincirine ne kadar devam edilirse edilsin belli adımlarda başlangıç sesine yalnızca yaklaşılabilmekte ancak sistem kapanmamaktadır. Örnek olarak C'dan başlamak üzere tam beşliler alınarak 12 adımda varılan B# başlangıç sesine göre biraz daha tizdir. Her iki ses arasındaki bu farka Pythagoras koması denilmektedir. 53. adımda ise başlangıç sesine 3.615 Sent yaklaşılmaktadır. Bu yüzden tampere sistemdeki beşliler dairesi Pythagoras sisteminde hiçbir zaman kapanması mümkün olmayan bir beşliler spirali haline gelmektedir (Can, 2001).

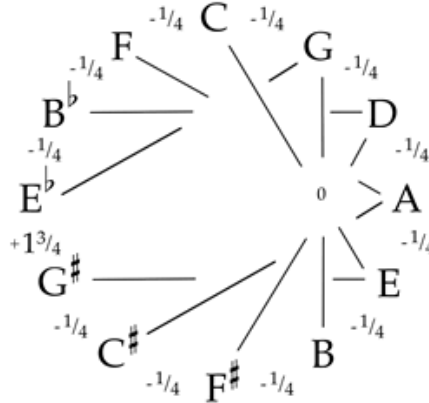
2.2. Meantone Temperament (Ortalama Tampere)

Ortaçağ boyunca Avrupa müziğinde doğal beşliler egemendi. Rönesans'la birlikte 3'lüler kullanıma girmeye başlamıştır. Ya beşlilerden ya da üçlülerden taviz verilmesi gerekiyordu. Çözüm doğal beşlinin (701,96 cents), bir sentonik komanın (21,5 censt) belirli parçacıkları (1/4 koma, 1/5 koma, 1/6 koma..vs.) nisbetinde daraltılması yoluyla üçlülerden daha az taviz verecek şekilde tampere edilmesiydi.

- 1/4 koma Meantone (3'lüler en doğal, 5'liler pest)
- 1/5 koma Meantone (3'lüler daha tiz, 5'liler daha doğal)
- 1/6 koma Meantone (3'lüler daha da tiz, 5'liler doğala en yakın) (Arın,2014).

Ortalama tampere sistemi tek bir orana dayalı değildir. Bach'ın *well temperament* (iyi

akordlama) sistemine kadar türeyen birçok sayıda ortalama tampere sistemi bulunmaktadır. En yaygın olarak kullanılmış olan ve bilineni “quarter-comma meantone” dur.



Şekil 6. Quarter-comma Meantone (www.hpschd.nu)

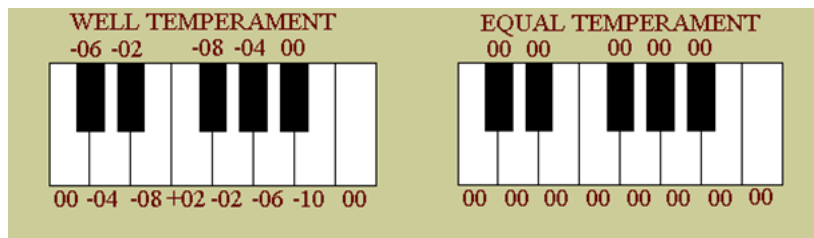
Dizi Pisagor sistemindeki gibi 5' li aralıklar halinde seyreder fakat oranlar Pisagor akordundan farklıdır. Şekil 6' da diğerlerinden farklı olan G# Eb aralığı gibi çemberde aralığı çok fazla açılan ve kullanılamayacak duruma gelen beşliler “wolf” olarak adlandırılmıştır.

Batı sisteminin çerçevesini oluşturan ve sesin fiziksel doğasını temel alması sebebiyle dünyadaki tüm müziklere uygulanabileceği öne sürülen ilkeler sesler arasındaki bu ilişkilere göre belirlenmiş olan uyumlu - uyumsuz tanımlamasına dayanmaktadır (Higgins, akt. Şenel, 2014).

2.3. Eşit Tampere Sistem

Bach, gerçekten bir oktavı 12 eşit parçaya bölmüştür ancak, bu aralıklar bugün kullandığımız aralıklar gibi eşit değil, biraz farklıydı. Bach' ın sisteminde herhangi bir ezgi mutlak bir şekilde transpoze edilemez ama sonuç oldukça makuldür (Coşkun, 2010).

Bach' ın iyi tampere sistem hesaplamaları süreç içerisinde değişikliğe uğramış 1584' lü yıllarda yayılmaya başlayan eşit tampere (equal temperament) 1939 yılında uluslararası olarak kabul edilmiştir. Tüm bu akordlama ve tampere sistem arayışlarının odak noktası esasen klavyeli çalgılardır. Eşit tampere sistemin kabul edilmesine kadar bestecilerin, eserlerinin orijinal tonu üzerinden icra edilmesindeki ısrarcı tavırlarının nedeni, klavyeli çalgılarda oktavlar ve tonlar arasında ciddi farklılıklar gösteren entonasyon ve tınıdır. Klavyeli çalgılar gibi sabit bir akordlamaya mahkum olmayan üflemeliler, yaylılar ve vokal için durum hiçbir zaman kısıtlayıcı olmamıştır. Eşit tampere sistem olumsuz yönlerinin yanı sıra tonlar arasındaki entonasyon farkını ortadan kaldırarak, modülasyona ve transpozeye olanak sağlamış, kompozisyon tekniklerinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

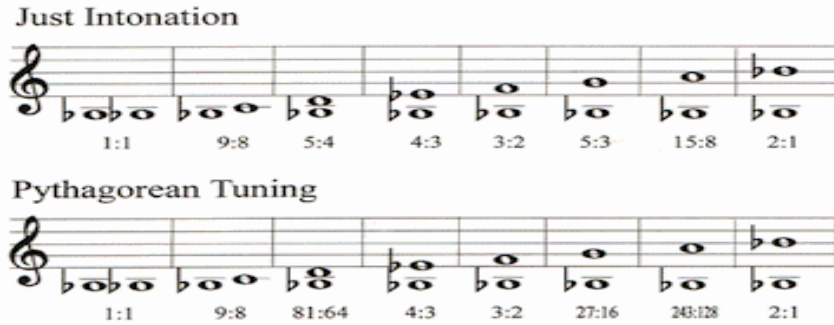


Şekil 7. İyi Tampere ve Eşit Tampere Aralıklarının Karşılaştırılması

2.4. Pure Entonasyon

Just-pure intonation bazen de kısaltma olarak JI olarak adlandırılarak kullanılan akordlama düzeninin dilimizde yaygın olarak kullanılan bir terminolojisi henüz yoktur. *Pure* ya da *just* entonasyon tını ve renk algısını geliştiren bir entonasyon sistemidir. Sistem Pisagor'un akord düzenine çok uzak değildir, armoniklerin doğal ilişkisine dayanır ve türevleri vardır. Genel olarak kullanılan türevi dizi içindeki majör akorların mükemmel uyum içinde tınlamasına dayanan bir akordlama sistemidir.

İcrada armonik yürüyüşlere göre pure entonasyon anlık akordlama sistemi olarak da adlandırılabilir (yaylılarda). Yani minör akorların doğru tınlamasına yönelik türevleri de kullanılabilir. Pure entonasyon akord sistemi yaylılarda teli 5'lisine göre akortlama (Pisagor'daki gibi) kontrollü olarak kullanılsa da icra da iyi bir duyum gerektirir. Pure entonasyon, Pisagor sisteminin gelişen müziğe ve tını algısına aktarımı doğrultusunda geliştirilmiş hali gibidir. Sistem genellikle yaylı çalgılara özgü olarak tanımlansa da piyano ve gitar gibi birçok çalgı da kullanılmaktadır.



Şekil 8. Pure Entonasyon ve Pisagor Akord Sistemi Karşılaştırması (www.navyband.navy.mil)

Aşağıdaki tabloda araştırma içinde bahsedilen tüm entonasyon ve akord sistemlerinin sent karşılaştırmaları gösterilmiştir.

	Pythagoras	Just-Pure	Meantone	Well T.	Equal T.
Do	0	0	0	0	0
Do#	114	92	76	94	100
Re	204	182	193	196	200
Mib	294	294	310	298	300
Mi	408	386	386	392	400
Fa	498	498	503	502	500
Fa#	612	590	579	592	600
Sol	702	702	697	698	700
Sol#	816	792	773	796	800
La	906	884	890	894	900
Sib	996	996	1007	1000	1000
Si	1110	1088	1083	1090	1100
Do	1200	1200	1200	1200	1200

Şekil.9 Sent Karşılaştırmaları

Entonasyon ve akord sistemleri arasındaki tüm müzikal farklılıkları örnekleyen karşılaştırmalı kayıtlara ulaşmak internet ortamında mümkündür.

Rönesans'tan Mozart'a müzik, uygun bir akort sistemiyle çalınamamaktan müzdarip olmuştur. Bu çoğu insanın, müziğin o dönemin geleneksel enstrümanlarında kulağa daha hoş geldiğini düşünmesinin sebeplerinden biridir. Ancak, modern enstrümanlarda bile, kulaklarında

eski akortların tınısı olan müzisyenler tarafından çalınabilir (www.flutehistory.com, 2010 akt. Coşkuner).

SONUÇ

Batı müziğinin tarihsel sürecindeki entonasyon arayışları her ne kadar klavyeli çalgıların ekseninde gelişmiş olsa da, diğer çalgıları (özellikle tahta üflemelileri) eşit tampere sisteme yaklaştırma çabaları enstrümanların doğasına uygun olmayan mekanizma değişikliklerine yok açmıştır. Eşit tampere sistem piyano ya getirdiği olanakların yanında, üflemeli ve yaylı çalgı icracıları için büyük problemleri de beraberinde getirmiştir. Çalgılardaki problemleri ses bölgeleri bir yandan eşit tampere sistem için uygun bir sistem aranmasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde halen farklı mekanizma denemeleri yapılarak bu problemlere çözüm aranmaktadır. Elbette değişen tını algısı, değişen konser salonları, mekan akustiği gibi faktörler de çalgıların zamanla değişiminde rol oynamaktadır. Daha önce bahsedildiği üzere yaylı, üflemeli çalgıların icrası ve vokal yoldan icralarda piyanodaki gibi sabit bir entonasyon sistemine bağlı olma durumu zorunlu değildir. Fakat bahsedilen icracıların eğitimsel süreçte sürekli olarak eşit tampere sistem ile kültürlenmiş bir kulağa sahip olmaları, aranan tını ve entonasyona ulaşılmasını güç kılar. Örneğin bir şancının sürekli piyanodan ses alarak çalışması pek doğru bir durum değildir. Yanlış entonasyon doğuşkan seslerin çarpışmasına ya da uzaklaşmasına, dolayısıyla seslerin tınlamamasına sebep olarak rezonans problemlerini doğurur. Entonasyonu doğal ve doğru kılan en önemli unsur ise doğuşkanlardır. İyi bir duyum, iyi bir icra için doğuşkan sesleri dinlemeyi asla bırakmamak önemli bir gerekliliktir.

KAYNAKÇA

- Arın, M. E. (2014). Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt: 4, Sayı: 1.
- Can, M. C. (2001). Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Zincirleri. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt: 21, Sayı: 2, 143-159.
- Coşkuner, E. (2010). Flütün Entonasyon Problemi Üzerine Teknik Çalışmalar. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi - Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 4). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hindemith, P. (2007). *Ses İşçiliği*. (Y. Oymak, Çev.) Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Hindemith, P. (2011). *Bestecinin Dünyası Ufuklar ve Sınırlar* (Y. Oymak, M. Nemutlu, Çev.) Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap IV*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Şenel, O. (2014). Müziğin Evrenselliği Varsayımı ve Etnomüzikolojide Evrensel Arayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt:7, Sayı: 33 Vol.: 1.
- Zeren, A. (2014). *Müzik Fiziği*. Pan Yayıncılık, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- www.hpschd.nu/index.html?nav/nav4.html&t/welcome.html&http://www.hpschd.nu/tech/tmp/mean.html
- www.navyband.navy.mil/article_sax4temp.shtml
- www.tr.wikipedia.org/wiki/Klarnet

**“KÜLTÜRLERARASI TINI EVRENİNDE KESİŞMELER:
AŞIK VEYSEL-JOE SATRIANI BULUŞMASINDA TINI FAKTÖRÜ”**

Doç.Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ozlemdogus@hotmail.com

Yrd. Doç. Ersen VARLI

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

ersenvarli@hotmail.com

ÖZET

Tını özelliklerinin aynı kültür dairesi içerisinde bulunan insanlar üzerinde, ne derece etkili bir faktör olduğu bilinmektedir. Müzik alanında meydana gelen üretimlerde, tını arayışları veya bir tınıdan yola çıkmak, icracı ve bestecilerin en çok başvurdukları yollardandır.

Bu çalışmada ise kültürler arası buluşmaların ortaya koyduğu etkileşimler bağlamında tını faktörünün etkisi ve önemi ele alınacaktır. Seçilen örnekleme adı geçen kişilerin yaşadığı dönemler, içerisinde bulundukları kültürel dokular ve en önemlisi yaptıkları üretim bakımından yer aldıkları müzikal türlere ait farklılıklara değinilecektir. Bütün bu farklılıklara rağmen bu buluşmaya sebep olan tını faktörünün rolüne dair görüşler yer alacaktır.

Söz konusu bağ ve tını arayışı Joe Satriani'nin çalgısı ve besteleri analiz edilerek, Aşık Veysel'i hatırlatan tınıları üretme çabası ile ilgili örnekler üzerinden irdelenecektir. Dolayısıyla müzik alanındaki sanatsal yaratım süreçlerini etkilemesi bakımından da tınların etkisi üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tını, müzikal üretim, kültürel yapı, Aşık Veysel, Joe Satriani.

**THE CROSSING IN THE INTERCULTURAL TIMBRE UNIVERSE:
TIMBRE FACTOR AT THE ENCOUNTER OF AŞIK VEYSEL-JOE SATRIANI**

ABSTRACT

Timbre properties is known to be very effective factor among human who live in same culture area. Searching or product of new timbre are the most referenced ways for performers and composers in the field of music production (composing, recording, etc).

In this work, effect of timbre and importance will be evaluated in the context of the interactions of intercultural encounters. At this point, it is important that musicians living era, their cultural stricture who live in, and their performed music genres as well. Although this kind of diffrences, it will be included opininons related this timbre factor during musical encounter.

In that question of search of timbre is made by analyzing of Joe Satriani's instrument and compositions to perceive of remembarence musical timbre of Aşık Veysel.

Thus, it will be focused on timbre in terms of influencing the process of artistic creation in field of music.

Keywords: Timbre, music production(composition), cultural structure, Aşık Veysel, Joe Satriani.

Giriş

Çalışma, bildiri başlığından da anlaşılacağı üzere kültürlerarası tını evreni dediğimiz alanda Aşık Veysel ve Joe Satriani buluşmasında etkili olduğunu düşündüğümüz tını ve tınının algılanış biçimi ve akabinde müzikal üretime ne şekilde yansıdığının incelenmesi üzerinedir.

Konunun teknik detaylarına geçmeden önce bilimsel bir makalede çok da rastlanmayan bir şekilde söz konusu buluşmanın hikayesini anlatarak başlamayı tercih ettik. Satriani'nin elimizde bulunan 1 Nisan 2008 tarihinde müzik marketlerdeki yerini alan **Professor Sstchafunkilus and the Musterion of Rock** isimli albümünde iki eser ve müzisyenin konu ile ilgili yorumları, yaklaşımı konuyu tını evreni içerisinde ele almamıza yol açmış bulunmaktadır. Albümde yer alan **Aşık Veysel** ve **Andalusia** isimli eserlerin müzisyenin besteyi oluşturma, yorumlama ve albüm kayıt aşamasına kadar Sivas'lı Aşık Veysel'in (1894-1972) albüm kayıtlarından etkilenilerek yapılmış eserler olması, hikayenin üretim aşamasını simgeleyen önemli unsurlar.



1- Joe Satriani'nin Professor Sstchafunkilus and the Musterion of Rock isimli albüm kapağı ve eser listesinin 9. – 10. Eserleri(Aşık Veysel- Andalusia)

Ancak hikayenin başlangıcı Satriani'nin 2007 yılında konser vermek üzere ilk defa geldiği Türkiye'de, Türk kültürü ile ilgili meraklarını giderirken, menajer firma yetkilisinin Aşık Veysel albümünü dinletmesi hikayenin en önemli başlangıç sebebidir. Dinlediği ezgilerden ve Aşık Veysel'in kullandığı bağlama tınısından etkilenmesi üzerine bestelemiş olduğu bu iki eseri incelediğimizde, kültürler arası tını kesişmesini motif örneklemelerini sıklıkla duymak mümkündür. Eserlerle ilgili teknik bilgi yazının ilerleyen aşamalarında verilmiştir.

Farklı kültürlerle ait tınılardan etkilenen ilk ve son kişi değildir elbette Satriani. Yazının başlığında yer almamasına rağmen tını arayışlarının ve tınının nöropsikolojik ve sosyal psikolojik etkileri üzerine, etkinin boyutlarının ne denli müzikal üretime yansıdığı konusunda çalışmamız için seçtiğimiz bir diğer örnek, Paul Pena'nın müzikal yaşamıdır. 1950-2005 yılları arasında yaşamış olan Pena, Amerikalı gitarist, besteci ve söz yazarıdır. Müzikal yaşamında bir çok türü icra etmedeki ustalığı dikkat çekicidir. Pena'nın hikayesi ise, 1987'de radyodan öğrenmeye çalıştığı Kore dili derslerini dinlediği sırada araya karışan başka bir radyo yayınında farklı bir müzikle başlar. Tam yedi yıl süren araştırmasının sonucunda hangi radyo olduğu bilgisine ulaşır. Moskova radyosundan Tuva'lıların boğaz şarkılarını duyduğunu öğrenir. *Throat singing* ve *overtone singing* adıyla literatüre geçen, bölgede kullanılan gırtlak tekniğine göre üç farklı isim alan bu ses çıkarma ve şarkı söyleme tekniğinin ötesinde insan sesinden çıkan tınılardır Pena'yı etkisi altına alan. Öyle ki teknikle ilgili bir çok araştırma yapar, bu

süreçte içselleştirdiği teknikle 1993'te San Fransisco'da Khonei tekniğiyle şarkı söylediği bir konserin ses getirmesinin ardından 1995'te II. Khonei Sempozyumuna davet edilir. Gözleri görmediği için zorlu bir yolculukla gittiği Tuva, bundan sonraki ikinci evi olacaktır. 1999 yılında Pena'nın yolculuğunu anlatan belgesel filmde de müzisyenin Tuva ile bağını ve müzikal çalışmalarını izlemek mümkündür.



2- Genghis Blues belgeselinin tanıtım kapağı

(bkz. https://www.youtube.com/watch?v=s8Lr_27MkzA)

Kısacası müzisyen kimliklerin tını arayışı sıklıkla rastladığımız bir durum olmasının yanı sıra bazı müzisyenlerin çalışmalarının daha etkili olduğunu belirtmek gerekir.

Elbette bu noktada farklı kültürel yapıdan gelen ve farklı bir müzik türü içerisinde performansta bulunan bir müzisyenin ilk kez duyduğu bir icracıdan nasıl bu şekilde etkilenip, üretime dönüştürebildiği soruları hemen akla gelmektedir. Konuyla ilgili olarak Alan Lomax, *Folk Song Syles and Culture*(1968) isimli çalışmasında; “belirli bir kültürün başka bir kültüre ait melodi, ritim, dizi, armoni sistemi gibi unsurları ve bazen doğrudan belirli şarkıları, genel müzikal etkiyi radikal bir biçimde değiştirmeden kendi kültürüne dâhil etmesi mümkündür”(Lomax 1963: 132) şeklindeki tespiti, Satriani ve Pena örneklerini birçok açıdan açıklamaktadır.

Dünyanın en önde gelen elektrogitar icracılarından biri olan İtalyan kökenli Amerikalı müzisyen Satriani'nin müziğinde, etkilendiği tınıyı ifade etme şekli üzerinde düşündüğümüzde çoğu zaman müziğin yapısını oluşturan melodi ve ritimden ayrı bir algı biçimini ifade etme gayreti içerisine gireriz. Tını performansla birlikte anlamlandırabildiğimiz teknik ve duygusal etki halinin kesiştiği noktada yer alır çoğu zaman. İçerisinde çalgının, insan sesinin, melodinin başkalaşmış hallerini barındırmasının yanı sıra kültürel kodları, kültürel çevreyi, müziğin ait olduğu coğrafyanın seslerini de içerir, öyle ki yeni tını arayışlarında da geleneksel çalgı ve vokal biçimlerinin kullanılmasının tercih edilmesindeki sebebin söz konusu bu içerik olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Tının kökeni ile ilgili filogenetik ve ontogenetik özelliklerin benzer şekilde müzisyenlerin tını arayışlarına ve bazı tınılardan daha fazla etkilenmelerine uyarlatılması da mümkündür. Ancak Satriani'nin neden bu derece söz konusu süreci yaşadığı ile ilgili olarak, neden sonuç ilişkisini sorgulamaya başlamadan, bir nevi nedenlerin tespitinde etkili olan öngörülerimiz ise şu şekildedir:

- 1- Müzisyen olmak ve buna bağlı olarak müzikal algılama seviyesi,
- 2- Müzikal üretim aşamasında farklı tınılar arayışı,
- 3- Mevcut müzik pazarlama tercihleri arasında yerel öğelerin kullanılmasının ticari olarak başarılı olması,
- 4- Postkolonyal anlayışın ve küreselleşme ide'lerinin davranış biçimlerine yansımaları.

Tüm öngörülerimizin ne kadar geçerli veya doğru olup olmadığını Satriani'nin Aşık Veysel'le ilgili yapmış olduğu eserlerin üretim sürecine değinmek gerekir.

Satriani: Aşık Veysel – Andalusia

Yukarıda değindiğimiz albümde, Aşık Veysel'e atfedilen bu iki eserin müzikal yapısı incelendiğinde ilk eser, bestecinin Aşık Veysel'in eserlerinden etkilendiği motifleri kendi müziği içerisine adapte etmesiyle oluşmaktadır. Eserin başında darbuka kullanılması ise genel olarak yeni tanımış olduğu kültüre ait unsurları birleştirme çabası olarak değerlendirilebilir. Ayrıca eserin başında üzerinde uygulamış olduğu "tapping" tekniği ile günümüz bağlama icralarında kullanılan şelpe adı verilen tekniğe öykünme görülür. Çünkü elektrogitar üzerinde söz konusu tekniğin uygulanışı farklı bir şekilde yapılmaktadır. Ancak kullanılan bu teknik sayesinde bağlamanın tınısına yakın bir tını algısı oluşturulmuştur. Bu noktada ilginç olan durum ise Aşık Veysel'in şelpe tekniğini hiç kullanmamış olmasıdır. Eserin ilerleyen bölümlerinde çalgısıyla yaptığı doğaçlama bölümlerinde etkilendiği motifleri kullandığı görülür. Özellikle karakteristik bir perde olan si bemol2 perdesini, teli çekerek seslendirme yolunun kullanmıştır. Bu noktada önemli olan nokta Aşık Veysel'in yorumunda da kullandığı ilgili perdenin natürel sese yakın olduğu duyulur. Eser mi minör karakterdedir. Dizinin 2. ve 6. Derecelerini pest şekilde kullanmıştır. Satriani ile yapılan röportajda, ses kaydı sırasında 60'lı yılların tekniğini kullandığını, gitarı sola, bası sağa pan tekniğini kullanarak kayıt ettiğini ve hem ses kaydında hem de gitar performansında daha önce denemediği teknikleri kullandığını belirtir.(bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=7mi6thQyA6Y>) Bestecinin eseri oluşturması esnasında duymuş olduğu tınların taklidi esnasında bağlama kullanmak yerine kendi hakim olduğu çalgı üzerinde istediği tınları üretme sürecine girer (bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=zribiFMJnEc>)

Ancak Satriani'nin müzikal yaşamına baktığımızda, müziğinde veya çalgısında tını arayışları çalışmaları açısından bu çalıma bir ilk değildir. Müzisyenin bu tür çabalarına çeşitli çalışmaları içerisinde gözlemlemek mümkündür. Çeşitli efekt denemeleri, telleri daha pest akortlayarak bas sesler elde etmeye çalışması, alyan anahtarı ile gitarın manyetiğine vurarak meydana getirdiği davul tınısı üretmek gibi tını arayışlarına tanık olunur. Bu ve benzeri çalışmalarında kendisine eşlik eden, kendi adına üretilmiş teknik cihazların olması müzisyenin tını arayışları ve istediği soundu elde etme isteğine bağlamak mümkündür. Öyle ki, canlı performans ve stüdyo kayıtlarında Ibanez firmasının Satriani adına üretmiş olduğu JS marka elektrogitar, kendi adına üretilen efekt pedalları, Marshall firmasının JVM 410HJS isimli amfisi bunlardan bir kaçıdır.

Aynı albüm içerisinde, Aşık Veysel'e atfedilen diğer eserin adı ise Andalusia'dır. Bu eserde ise aşık Veysel'in bağlamasının tınısını eserin bir bölümünde akustik gitar kullanarak elde etmeye çalışır. Ancak Satriani, bestenin üretimin sürecini, Granada'da bir otel odasında gitarını çalarken, güneşin batışından etkilenererek, Aşık Veysel burada yaşasaydı ne hissederdі düşüncesiyle bestelediği şeklinde anlatır. Eserin ilk yarısında Endülüsu çağrıştıran kastanyetin eşlik ettiği akustik gitarla çalınan bölümden sonra la yer yer etkilendiği motiflerden de örgülediği doğaçlama bölüme geçer beste.

(bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=6SCCIXP0nXs>)

Bu duygu halini, tınının nöropsikolojik yansımasının yeni bir eser içerisinde vücut bulması hali şeklinde değerlendirmek mümkündür. Ayrıca belirtmek gerekir ki, tınının müzikal üretim sürecinde yeni keşifler ve yeni yollar çizdiği de inkar edilemez bir olgudur. Özellikle geleneksel çalgıların kullanımı veya var olanın üzerine yeni tınların eklenmesi en çok başvurulan yöntemler olarak çıkar karşımıza. Fakat burada geleneksel bir çalgının taklit

edilmesi, çağrışımı ve söz konusu tınıya ulaşmak için başvuru yöntemler, teknikler de müzikal üretimde önemli bir noktada yer alır. Paul Pena Tuva’lıların vokal tekniklerini öğrenip, hâlihazırda yaptığı müzik içerisine bu vokal tekniğini eklemlerken, Satriani’nin ise farklı bir kültüre ait müzikal unsurlardan etkilenecek yapılmış olduğu besteler söz konusudur.

“Coşkusal Rahatsızlık” Müsebbibi “Tını”

Kültürlerarası tını evreni dediğimiz alan içerisinde buluşma anı da diyebileceğimiz müsebbip, Satriani’nin bestelerine ilham adı verilen bir katkı sunar. Katkının müzisyen ve dinleyici açısından tanımlamaları farklı olabilmekle birlikte, “müzikseverler çoğu bestecinin yaratıcı hayal gücünü harekete geçiren şeyin genellikle ilham diye adlandırılan bir tür coşkusallık olduğuna inanır”(Stravinsky 2011: 43). Tını adı geçen ilhamı doğurandır. Yazımızın başında tınının etki gücünün ötesinde, geleneksel öğelerin popüler olan içerisinde kullanım biçimleri ile ilgili olarak öne sürdüğümüz öngörülerini ele alacak olursak, özellikle çalışma başlığımızda yer alan Joe Satriani’nin müzisyen kimliği ve müzikal algısının yanı sıra, müzik endüstrisi içerisindeki satışa yönelik eğilimlerin yansımaları öngörülerimiz de konuyla örtüşmektedir. İlgili albümün satış oranlarına ve Amerikan Billboard 200 dergisinde ilk 100 arasında iki hafta boyunca kalmasında söz konusu denemelerinin etkisi de olduğunu söylemek mümkündür.

Durumun soyut boyutunun yanı sıra somut olan yönü ise postkolonyal algının davranışa yansımalarıyla ilintilidir. Doğuyu nesnelleştirerek, kolonyalizmi meşrulaştırmada önemli bir rol oynadığını vurgulayan postkolonyal teori, nin başarısında Avrupa-merkezcilikten kaçınma ve yerel kültürel kategorilerin, formların ve kimliklerin önemini vurgulama arzusu önemli bir rol oynar(Demirtepe, Turgut, 2013, orta Asya Çalışmalarında Postkolonyalizm Tartışmaları, Analist, www. Usakanalist.com/detail.)

Postkolonyalizmle paralel bir şekilde bahsetmemiz gereken global kapitalizmin gerek şartları arasında dünya kültürlerinin homojenize olması çağrışımı olsa da, hedefi ve işlerliği bambaşkadır. Tam tersine homojen bir dünya kültürü üzerine çalışmaz daha çok , “niche marketing”(niş market) ve farklılıklar pazarı şeklinde bir pazar oluşturmayı tercih eder (McLaughlin&McLoone 2000:183).

Sivas’lı bir Aşık kimliğinin, global kapitalizmin ve postkolonyal yaklaşımın hükümlerinde olan müzik endüstrisinin günümüz dinleme aygıtlarından CD içerisine sığdırılabilmesinin ardından, bir rock müzisyenin dinleme imkanı bulmasına paralel olarak yaşanan Aşık Veysel’in soyut maneviyatının yeni bir biçimde inşa edilmesi söz konusu olmuştur. Endüstriyel manada geleneksel öğelerin kullanılması fikrinin ticari başarıyı da beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Ancak müzisyen kimliklerin yaratım sürecini besleyen her unsur, yeni tınların peşi sıra gelen yolculukların önemli müsebbiplerindendir.

KAYNAKLAR

Lomax, A., (1968), *Folk Song Style and Culture*, Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.

-----, (2003), “Folk Song Style: Musical Style and Social Context”, Cohen, R. D. (ed.), Alan Lomax: Selected Writings 1934-1997, London: Routledge, 129-134.

McLaughlin, Noel &McLoone, Martin, (2000), “Hybridity and National Musics: The Case of Irish Rock Music”, *Popular Music Journal*, Vol. 19, No.2, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 181-199.

Stravinsky, Igor, (2011), *Altı Derste Müziği Poetikası*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

“MÜZİKAL PARMAK İZİ”

Serdar ÖZDOĞAN

Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

serdar.ozdogan@giresun.edu.tr

Ali Ekber ÖZDEMİR

Ordu Üniversitesi Deniz Bilimleri ve Teknolojisi Deniz Teknolojileri ABD

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, temel olarak bağlama icracılarının icra esnasında, müzikal parmak izi olarak nitelendirilen ve icracıdan icracıya değişen belli bir karakteristiklerinin olup olmadığının araştırılmasıdır. Bu amaç için birkaç nota kalıbından oluşan bir ses dizisi icra edilecek ve bu ses dizisinden icracıyı karakterize edecek özellikler elde edilmeye çalışılacaktır. Tasarlanması planlanan sistem için belli sayıda icracı belli bir nota dizisinden oluşan bir kalıbı belli sayıda icra edecektir. Her bir icra bir stüdyo ortamında kaydedilecek ve bu kayıtların her biri ileri işaret işleme yöntemleri ile analiz edilecektir. Bu analiz sonucunda özellikler çıkarılarak bu özelliklerin çeşitli yapay zekâ metotları ile sınıflandırılması sağlanacaktır. Kabul edilebilir bir doğrulukta sınıflandırma başarımı sağlanabilirse, kişiden kişiye değişen bir müzikal karakteristiğin varlığı doğrudan bilgisayar tarafından tespit edilebilmiş olacaktır. İleriki çalışmalarda doğrudan, bir kayıt üzerinden aynı işlemler yapılarak kayıta icracıların kimler olduğu ve ya icracıların çalma tekniklerinin bilinen hangi icracılara benzediği analiz edilebilecektir.

Abstract:

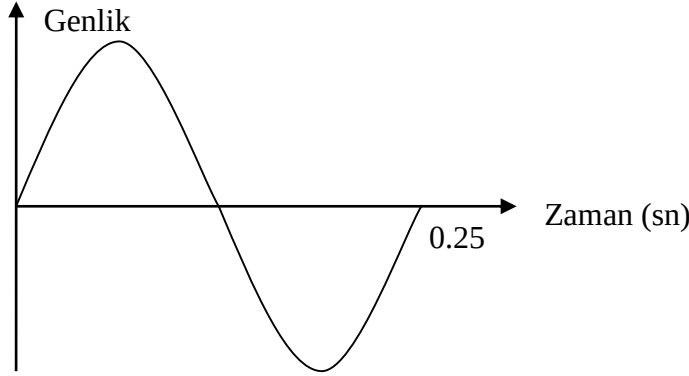
The purpose of this study was to investigate whether or not there is a characteristic of changing from performer to performer that it can be named musical fingerprint. For this aim, it will be carried out a series of tones composed of several notes to mold and will try to get features that will characterize the performers from the audio range. For the system that planned a number of executing will perform for a number certain series of notes. Each execution will be recorded in a studio environment and each of these records will be analyzed with advanced signal processing methods. End of the analysis extracted features will classified by some artificial intelligent methods. If acceptable classification accurate can performed, characteristic of changing from performer to performer that it can be named musical fingerprint can be demonstrated. In the future works, same transactions can perform from a record and performer can be identified or performing technique of performer can identified from the same record.

*** Bildiri İngilizce başlığı, Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler, yazar tarafından eklenmediği için kitapta yer almamaktadır.

Giriş:

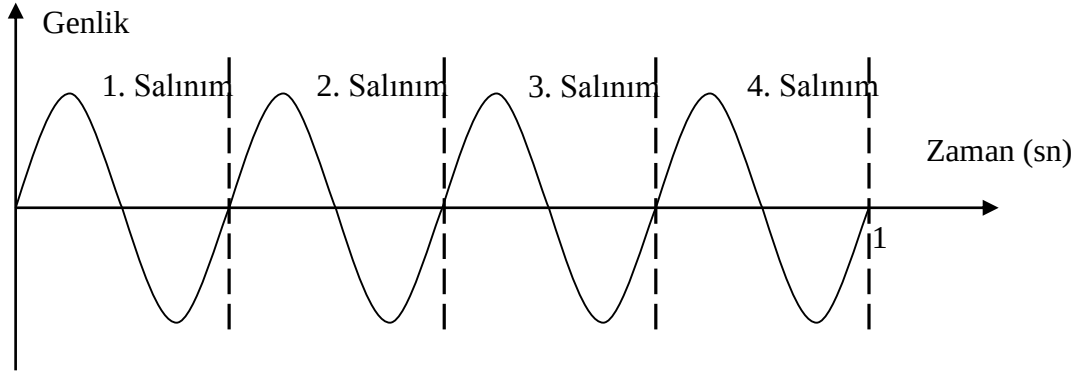
İnsan kulağının duyabildiği titreşimlere ses denir [1]. Bu titreşimler temel olarak genlik ve frekans olarak nitelendirilen iki parametre ile karakterize edilirler. Sesin duyulma şiddeti ve ya gürlüğüne genlik denir. Frekans ise, birimi HERTZ olup Hz sembolü ile ifade edilen bir büyüklüktür. İnsan kulağı 20 – 20.000 Hz frekans aralığındaki sesleri işitebilir [2]. Her hangi bir işaretin bir saniyedeki değişimine o işaretin frekansı denir. Bu işaretin zamanda devam etme süresine ise işaretin periyodu denilir. Aşağıdaki grafikte devam etme süresi, yani periyodu 0.25

saniye olan bir sinüs işareti gösterilmiştir.



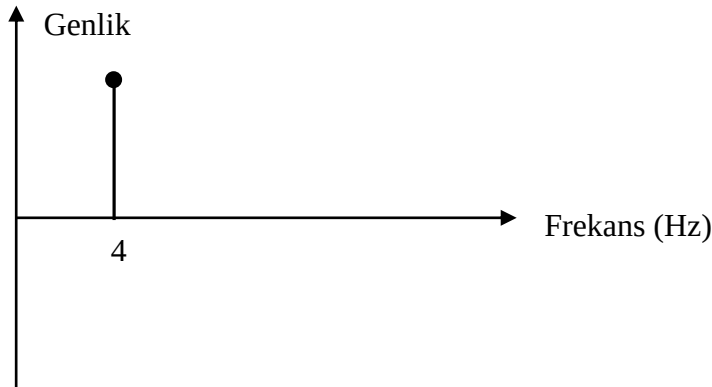
Şekil 1. Zaman düzleminde, 0.25 sn periyota sahip sinüs işareti

Frekans ile periyot arasında $\text{Frekans} = 1 / \text{Periyot}$ ilişkisi vardır. Bu durumda yukarıda verilen 0.25 sn periyodundaki sinüs işaretinin frekansı $1/0.25 = 4 \text{ Hz}$ olmaktadır. Yani 1 sn içerisinde bu sinüsün yaptığı salınım sayısı 4 dır. Bu durum ise aşağıdaki şekil ile açıklanmıştır.



Şekil 2. Frekansı 4 Hz olan bir sinüsün zaman düzleminde görünümü

En temel işaret olarak sinüs işareti kabul edildiği için örnekler sinüs işaretleri üzerinden gösterilmektedir. Yukarıda verilen, frekansı 4 Hz olan sinüs işareti, frekans düzleminde aşağıdaki gibi gösterilir.



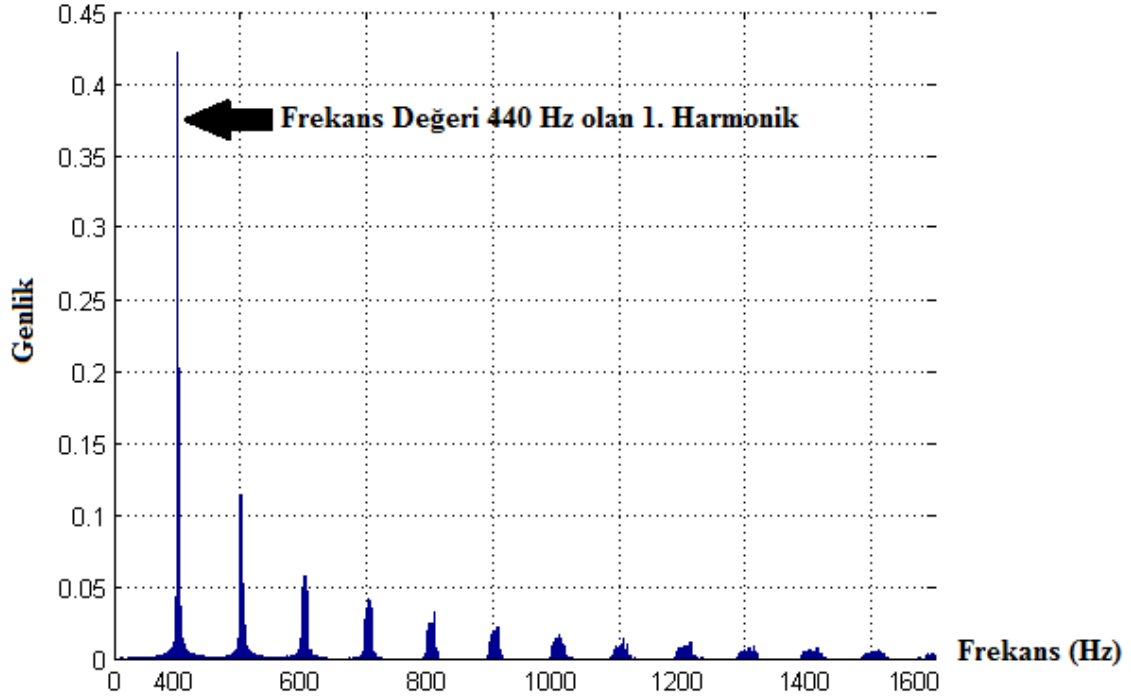
Şekil 3. Bir sinüs işaretinin frekans düzleminde gösterilmesi

Bilindiği üzere evrensel müzik dilinin kelimeleri notalardır. Notalar ise, belli frekans (sıklık) değerlerine sahip ses işaretleridir. Aşağıda verilen tabloda notaların 7 oktav için frekans değerleri verilmiştir. Bu değerler Amerikan Standartlar Enstitüsü tarafından 1939 yılında standartlaştırılmıştır [3]. Tablo incelendiğinde her bir oktav artışında frekans değerinin tam olarak 2 kat arttığı görülmektedir.

Notaların 7 Oktav İçin Frekans Değerleri

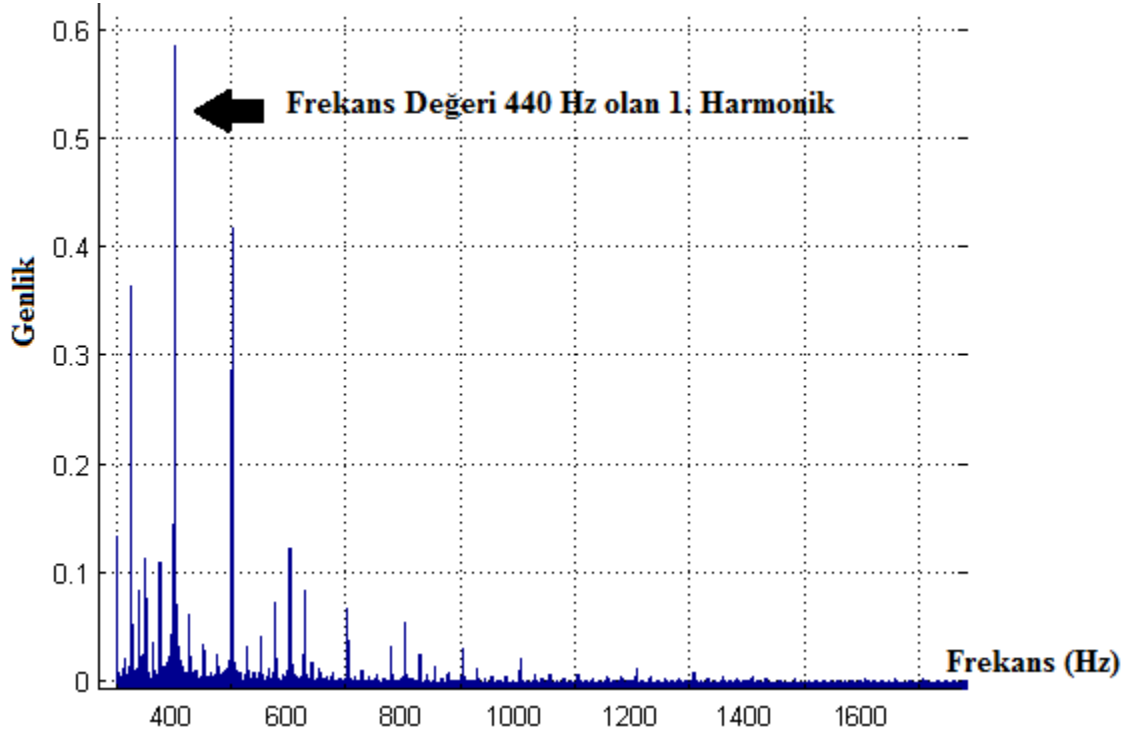
NOTALAR	0	1	2	3	4	5	6	7
DO	16,35	32,7	65,4	130,8	261,6	523,2	1046,4	2062,8
DO #	17,32	34,64	69,28	138,56	277,12	554,24	1108,5	2217
RE	18,35	36,7	73,4	146,8	293,6	587,2	1174,4	2378,8
RE #	19,45	38,9	77,8	115,6	311,2	622,4	1244,8	2489,6
Mİ	20,6	41,2	82,4	164,8	329,6	659,2	1318,4	2636,8
FA	21,83	43,66	87,32	174,64	349,28	698,56	1397,1	2794,2
FA #	23,12	46,24	92,48	184,96	369,92	739,84	1479,7	2949,4
SOL	24,5	49	98	196	392	784	1568	3136
SOL #	25,96	51,92	103,84	207,68	415,36	830,72	1661,4	3322,9
LA	27,5	55	110	220	440	880	1760	3520
LA #	29,14	58,28	116,56	233,12	466,24	932,48	1865	3729,9
Sİ	30,87	61,74	123,48	246,96	493,92	987,84	1975,7	3951,4

Ancak herhangi bir müzik aletinden çıkan ses saf nota frekans değerlerinden oluşmaz. Örneğin bir bağlamadan 4. Oktavdaki LA sesinin çıkaran bir çalgının ürettiği sesin frekansı sadece 440 Hz değildir. Eğer öyle olsaydı bütün çalgıların sesleri aynı olarak duyulurdu. Oysa herhangi bir notanın herhangi bir çalgıdan çıkarılması esnasında, o notaya ait frekans bileşeninin yanı sıra başka frekans bileşenleri de üretilmektedir. Ancak genliği en kuvvetli olan frekans bileşeni ilgili notaya ait frekans bileşenidir. Bu frekans bileşeni ana harmonik olarak adlandırılır. Diğer frekans bileşenlerinin genlik ve frekans değerleri çalgıdan çalgıya değişmekte olan bir örüntü oluşturmaktadır. Her bir çalgı için bu örüntü değiştiğinden, bu örüntüleri ezberlemiş olan insan kulağı sesin hangi çalgı tarafından üretildiğini ayırt edebilmektedir. Aşağıda verilen şekil, kemana ait 4. Oktavdaki la notasının frekans düzlemindeki görüntüsüdür.



Şekil 4. Kemana ait 4. Oktav LA notasının frekans düzlemindeki görüntüsü

Aşağıdaki şekil ise kilise orguna ait 4. Oktav La notasının frekans düzlemindeki görüntüsüdür.



Şekil 5. Kilise orguna ait 4. Oktav LA notasının frekans düzlemindeki görüntüsü

Şekil 4 ve Şekil 5 incelendiğinde her iki çalgının da aynı notaya ait sesi çıkarmasına karşılık, çalgıların frekans karakteristikleri farklıdır. Görüldüğü gibi, farklı çalgıların, aynı nota için bile farklı frekans karakteristikleri vardır. İşte bu çalışmanın amacı bu frekans

karakteristiğinin icracı için nasıl değiştiğinin araştırılmasıdır. Eğer aynı çalgıda, aynı ses dizisini icra eden farklı icracılar için farklı karakteristikler bulunabilirse bu karakteristik, icracının müzikal parmak izi olarak adlandırılabilir.

Materyal ve Yöntem:

Farklı çalgılara uygulanabilecek olmasına karşılık, bu çalışmada bir Türk halk müziği çalgısı olan bağlama esas alınacaktır. Müzikal parmak izinin çıkarılması için aşağıda belirtilen işlem adımlarının yapılması planlanmaktadır.

- 1- Farklı sayıda icracı seçimi: Bu adımda bağlama üzerinde belli çalma becerisine sahip olan bir icracı topluluğu oluşturulacaktır. Seçilen icracı sayısının çokluğu tasarlanan sistemin güvenilirliği açısından önemli olmakla birlikte, belli bir sayının üzerinde icracı seçimi deneysel açıdan zorlukların oluşmasına sebep olacaktır. Bu nedenle en uygun icracı sayısının seçimi deneme yanılma yöntemi ile belirlenecektir.
- 2- Türk halk müziğinde sıklıkla kullanılan bir ses kalıbının seçimi: Bu ses kalıbı için, Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan Fa – Sol – La kalıbının seçilmesi kararlaştırılmıştır.
- 3- Seslerin icrası: Her bir icracı seçilmiş olan ses kalıbını belli sayıda icra edecek ve her bir icra kaliteli bir stüdyo ortamında kaydedilecektir. Amaç icracıdan icracıya değişen bir karakteristiğin saptanmasıdır. Bu nedenle her bir icracının bu ses kalıbını aynı aynı çalgı için aynı metronomda icra etmesi sağlanacaktır.
- 4- Özellik çıkarımı: Kaydedilmiş ses işaretleri Fourier [4], Gabor [5] ve ya Dalgacık dönüşümü [6] gibi ileri işaret işleme yöntemleri ile analiz edilerek her bir kayıt için özellik vektörleri oluşturulacaktır. Kullanılacak olan yöntemin seçilmesinde, tasarlanan sistemin başarımı dikkate alınacak, en iyi başarımın sağlandığı özellik çıkarım yöntemi deneme yanılma yöntemi ile tespit edilecektir.
- 5- Özelliklerin sınıflandırılması: Elde edilen özellikler DANRBF [7], ANFIS [8] gibi çeşitli yapay zeka yöntemleri ile sınıflandırılacak. Tüm veri seti eğitim ve test olmak üzere iki parçaya ayrılacak. Eğitim seti ile seçilen yapay sinir ağı türünün eğitilmesi sağlandıktan sonra, eğitimin başarımı için test verileri kullanılacaktır.
- 6- Sonuçların raporlanması: Elde edilen sonuçların, tatmin edici bir doğruluk içermesi durumunda, sonuçlar saygın bilimsel dergilere, yayınlanmak üzere yollanacaktır.

Sonuçlar

Bahsedilen çalışmanın en önemli özelliklerinden biri disiplinler arası bir çalışma olacak olmasıdır. Tasarlanması düşünülen sistem her yönü ile geliştirilmeye açık bir yöntem olacağı için yapılacak çeşitli uyarlamalar ile farklı çalışmalara dönüştürülebilecektir. Bununla birlikte bağlama alanında, ülkemizde bilinen ustaların müzikal parmak izleri çıkarılarak literatüre farklı bir sınıflandırma yöntemi kazandırılmış olacaktır. Ayrıca, müzikal parmak izlerinin değişimi yöresel olarak incelenerek Türk müziğinin yapısal özelliklerinin farklı bir bakış açısı ile incelenmesine olanak sağlanmış olacaktır. Hatta tasarlanan sistem farklı çalgılar için tekrarlanabilecek ve aynı icracının farklı çalgılardaki

parmak izleri karşılaştırılabilecektir.

Referanslar

- [1] Fundamentals Of Telephone Communication Systems, Western Electric Company, 1969 USA.
- [2] Ali Ekber ÖZDEMİR, Sesin temel özellikleri ve nota tanıma, Yüksek lisans tezi, 2004, Ondokuz Mayıs Üniversitesi
- [3] Rayleigh, J.W.S. (1945). The Theory of Sound, Vol. I. Dover. p. 9. ISBN 978-0-486-60292-9. reprint of 1894 ed.
- [4] Boashash, B., ed. (2003), Time-Frequency Signal Analysis and Processing: A Comprehensive Reference, Oxford: Elsevier Science, ISBN 0-08-044335-4
- [5] Jont B. Allen (June 1977). "Short Time Spectral Analysis, Synthesis, and Modification by Discrete Fourier Transform". IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing. ASSP-25 (3): 235–238.
- [6] Mallat, S.G., 1989. A Theory For Multiresolution Signal Decomposition: The Wavelet Representation. IEE Transactions on Pattern Analysis And Machine Intelligence.
- [7] Ali Ekber Özdemir, “Çok İşlevli Mayoelektrik Protez El Ve Kolun Denetimi İçin Gerekli Algoritmik İşaret İşleme Altyapısının Geliştirilmesi” Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, SAMSUN, 2011.
- [8] Shing, J., Jang, R., 1993. ANFIS : Adaptive Network Based Fuzzy Inference System. IEEE Transactions on Systems, Man, And Cybernetics, 23(3), pp.665-85.

**“BARTÓK MÜZİĞİNDE İKİ KARAKTERİSTİK OLUŞUM:
POLIMODALİTE VE ARALIK DÖNGÜLERİ”**

Serkan ÖZÇİFCİ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı

serkan.ozcifci@hacettepe.edu.tr

ÖZET

Çağdaş müziğin en önemli mimarlarından biri olan Béla Bartók; bir yandan halk müziğiyle, öte yandan devrinin yenilikçi akımlarıyla teması sonucunda kendine has bir müzik dili geliştirmiştir. Tonalite ve atonalite gibi zıt iki yaklaşımı Bartók’a münhasır bir bakışla işleyen bu dilin en önemli bileşenlerinden biri de bestecinin karakteristik armonik oluşumlarıdır. Söz konusu yatay ve dikey aralık organizasyonları, doğrudan besteciye akla getiren, onunla özdeşleşen kilit unsurlardandır. Bu çalışmada, Bartók müziğini ona özgü kılan, bir diğer ifadeyle Bartók sonoritesini yaratan kimi yaygın armonik uygulamalar ve kökenleri incelenecektir. Bu çerçevede, bestecinin geç dönem armoni anlayışına ışık tutacak *polimodal kromatisizm* ve *simetrik organizasyon* fikirleri irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Bartok, armoni, polimodal kromatisizm

**“TWO CHARACTERISTIC FORMATIONS IN BARTÓK MUSIC:
POLYMODALITY AND INTERVAL CYCLES”**

ABSTRACT

One of the major architectures of the contemporary music, Béla Bartók established a unique musical language through his contact with folk music and the new currents of his time. His characteristic harmonic formations stand one of the most important elements of this language which contains two distinct worlds, tonality and atonality. These intervalic organizations hold a key position which directly identifies with the composer. In this study, some of the most common harmonic practices which make his music unique or which take part in creating the Bartókian sound and their origins will be reviewed via taking the ideas of *polymodal chromaticism* and *symmetric organizations* into center.

Key words: Bartok, harmony, polymodal chromaticism

I

Yirminci yüzyılla birlikte konvansiyonel tonal işlevler çözülmeye başlamış ve dönemin bestecileri farklı kaynaklara yönelerek birbirinden bazen ayrılan bazense ortak noktalar taşıyan çok çeşitli stiller ortaya koymuşlardır.

Böylesine alacalı bir döneme tesadüf eden Bartók’un müziği de, oldukça çeşitli alanlardan beslenmiştir. Bestecinin ilham yelpazesi Strauss ve Liszt gibi Romantik figürlerden, Debussy ve Ravel gibi Fransız empresyonistlerine; Stravinski ve modal Rus milliyetçilerinden, Schoenberg ve Cowell gibi oldukça farklı anlayışlara sahip çağdaşlarına, dahası, kendini çevreleyen zaman diliminden çok öteye, on dokuzuncu yüzyıl öncesi müzik geleneklerine dek uzanmaktadır (Antokoletz, 1984, s.1-25).

Bu çeşitliliğin yanı sıra bestecinin Batı müziği dışındaki başlıca ilham kanalı olarak

köylü müziği özel bir ilgiyi hak etmektedir. Bartok’un 1900 başlarında tanıştığı köylü müziğine yönelik kapsamlı araştırmaları, müzik dilinin şekillenmesinde kaçınılmaz biçimde etkili olmuştur. Köylü veya diğer bir ifadeyle halk müziğinde rastladığı bir uygulama bilhassa dikkat çekicidir.

Besteci, halk müziğinde ezgi ve eşlik bileşimlerinden oldukça ilginç akorların doğduğundan bahseder. Bu spontane oluşumun sistemleştirilmesi ise bestecinin olgun stilinin en önemli armoni bileşenlerinden birini ortaya koyacaktır (Vinton, 1966, s.238-9). Bakın Bartok bu süreci nasıl dile getiriyor:

“Bu çalışmaların [yani derleme çalışmalarının] ürünleri, eserlerim üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır zira beni majör ve minör tonların tiranlığından azad etmiştir ve en nihayetinde, her bir sesin aynı değerde görüldüğü, özgürce ve bağımsızca kullanıldığı yeni bir kromatik dizi anlayışına sevk etmiştir” (Simons, 2000, s.8).

Bartok sözünü ettiği bu yeni kromatik dizi anlayışına *polimodal* yahut kısaca *modal kromatisizm* adını vermiş ve açıkça yeni Macar sanat müziğinin özünü bu anlayışın teşkil edeceğini bildirmiştir (Vinton, 1966,s.239).

Buna göre Bartok’un modal kromatisizmini, ortak bir eksen ses üzerine kurulan farklı modların içerdiği seslerin bir arada kullanılması olarak tanımlamak mümkündür.

Nota 1. Do’da liden ve frijyen modları



Söz gelimi, Bartok liden ve frijyen modlarının eş zamanlı kullanımıyla kromatik dizideki on iki sesin de ortaya konacağını ifade etmiştir (Vinton, 1966, s.239). Değindiği diziye birebir olarak *Mikrokosmos*’ta rastlanmaktadır (Bartók, 1975).

Nota 2. *Mikrokosmos*, III, nr.80: 1-4. ölçüler



Bartok ilk “kromatik” ezgisini 1923 yılında yazdığından bahseder. Söz ettiği eseri, *Dans Süiti*’nin ilk temasıdır (Şekil 3; Bartók, 1925). Besteci bu buluşu için “Arap ezgileriyle biraz benzerlik taşımaktadır” yorumunda bulunmuştur (Vinton, 1966, s.240).

Nota 3. Dans Süiti, I: 1-5. ölçüler



Bartok'un kromatik anlayış çerçevesinde gösterdiği diğer örnekler arasında *İkinci Piyano Konçertosu*'nun ikinci bölümü dışında (Bartók, 1932); *Dördüncü* ve *Altıncı Yaylı Kuarteti*, *Divertimento*, *Yaylılar*, *Vurmalılar* ve *Çelesta için Müzik* gibi yapıtlarından bölümler yer almaktadır (Vinton, 1966, s. 240).

Nota 4. Piyano Konçertosu, Nr. 2, II: 23-29. ölçüler



Yatay ekseninde örnekleri sergilenen uygulamanın dikeye yani armoniye tatbiki, Bartok müziğindeki en çarpıcı kurulumlardan birini ortaya koymaktadır: Lendvai'nin isimlendirmesiyle meşhur majör-minör akoru (Lendvai, 1979, s.40).

Nota 5. Majör-minör Akoru



Bartok, karakteristik akorunun kökenini şöyle açıklamaktadır:

“İlla ki farklı modları katıştırmak zorunda değiliz; aynısı yaygın majör ve minör diziyle, daha net olmak gerekirse, majör ve minör pentakortla yapılabilir. Neticede iki adet üçlüye sahip bir akor elde ederiz; biri küçük, diğeriye büyük üçlü” (Vinton, 1966, s.239).

Bartok'un işaret ettiği, aynı tona hizmet eden kromatik sesler fenomeni, bizlere çok da yabancı gelmeyecektir. Geleneksel müziklerimizde perdeler münferit değerlendirildiği için, bu türden perde değişimleri gerek halk gerekse fasıl müziğimizde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Söz gelimi rast, hüseyini, hicaz veya segah makamlarında gerçekleşen evç-acem değişimi, akla gelen ilk örnektir. Makam geçkisi yerine çeşni değişikliği anlamına gelen bu uygulama, elbette, her bir dereceye belli birtakım işlevler yükleyen tonal müzik açısından oldukça sıra dışıdır. Zira tonal müzikte diatonik diziye mensup olmayan kromatik seslerin görülmesi, yeni bir tonal merkezi akla getirmektedir (Gauldin, 2004, s.365). Bartok, modal kromatizminde görünüşte kromatik olan seslerin, bir sonraki akorun ilgili sesine çözülmek üzere altere edilmiş yahut arıza almış geçit sesleri olmamasıyla konvansiyonel tonal işleyişten ayrıldığıının altını çizmektedir.

Kendini önceleyen devirlerden bu surette ayrılan Bartok, çağdaşı politonal ve atonal yaklaşımlarla da arasına mesafe koymaktadır. Zira ona göre müziği gerek küçük kesitlerinde gerekse bir bütün olarak tek bir temel ses üzerine kurulu olmasıyla, hiçbir eksen barındırmayan atonaliteden de çok sayıda eksen sunan politonaliteden de farklıdır (Vinton, 1966, s.240).

Müziğin öz itibarıyla, tıpkı yıllarca araştırdığı köylü müziği gibi bir anlamda daima tonal olduğunu ifade eden Bartok (Vinton, 1966, s.237) bu surette müziğinin kapılarını açacak bir kilit fikir olarak modal kromatisizmle ilgili açıklayıcı bilgiler sunmaktadır. Lakin müzik dilini biçimlendiren buna benzer başka ilkelerin mevcudiyetine ilişkin doyurucu açıklamalar yapmaktan oldukça uzaktır. Yine de kimi analizciler, Bartok müziğine nüfuz etmiş bir başka evrensel fikrin varlığını ortaya koymuştur.

II

Elliott Antokoletz'e göre Bartok'un müziğindeki bir cepheyi köylü müziğinden türetilen kavramlar teşkil ediyorken diğer bir cephede ise çeşitli soyut perdesel oluşumlar bulunmaktadır. Bu oluşumların dayandığı nokta, eşit bölünmesi ilkesidir ve bu eşit bölünmenin altında yatan ana fikir simetridir (Antokoletz, 1984, s. xii,1).

Nota 6. Aralık Döngülerine Örnekler



Bir perde koleksiyonunun çeşitli aralık döngüleriyle simetrik olarak nasıl bölünebileceğini örneklerle açıklayalım. Söz gelimi do sesinden başlayarak küçük üçlülerle ilerlendiğinde do-mib-solb-la seslerinin ardından tekrar başlangıç sesine dönülmektedir (Şekil 6a). Dolayısıyla oktav, aynı aralık formülüyle simetrik olarak bölünmüş olur. Buradaki aralık adlandırmalarının veya değiştiricilerin, hiçbir diatonik göndermesinin bulunmadığını yalnızca konunun anlaşılması için pratik sebeplerle kullanıldığını hatırlamakta fayda vardır. Bir yarım ve bir artık ikili aralıktan oluşan formülle de oktavı eşit parçalara ayırmak mümkündür. Do-do# arası 1, do#-mi arası ise 3 step yani yarım tondur. 1+3 formülünü devam ettirerek mi-fa-sol#-la ve do seslerine ulaşılmaktadır (Şekil 6b). Veya bir yarım perdenin üzerine tam dörtlü gidilmesiyle oluşan formülden de bahsedebilmektedir (do-reb-solb-sol-do; Şekil 6c).

İşte Bartok müziğinde de ana besteleme malzemesi olarak böylesi aralık sınıflarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Konuya daha iyi nüfuz etmek adına, özel bir kümeye odaklanmakta fayda görülmektedir.

Nota 7. Oktatonik Küme



do tetrakordu + fa tetrakordu = oktatonik küme

Bir büyük ikili aralıktan yola çıkalım. İki adet büyük ikilinin ard arda eklenmesi bir triton öbeği oluşturmaktadır. Ortak bir ses kullanmadan iki adet tritonun birleştirilmesi yoluyla da sekiz sesli yani oktatonik kümeye varılmış olur. Aynı küme, aralık ilişkileri bağlamında şu şekilde de gösterilebilir. Do'yu 0 kabul eder ve her bir yarım perde için bir sayı ilave edersek re 2, mi 4 ve fa# ise 6 ile temsil edilecektir. Bu ilişkinin aynısı fa'ya transpoze edilen tritonda da geçerli olacaktır. Dolayısıyla küme simetrik olarak iki adet [0246] tetrakorduyla ifade edilebilecektir.

Nota 8. [0167] Oktatonik Kümesi



do: [0 1 6 7] la: [0 1 6 7] [0167] oktatonik kümesi

Elbette farklı aralık sınıflarıyla da simetrik oktatonik kümeler oluşturmak olasıdır. Söz gelimi [0167] kümesini inceleyelim (Şekil 8). Örnek olarak do'dan ve la'dan başlatılan formülasyon bir oktava sığdırıldığında, piyano klavyesinde de simetrik bir görüntü yaratmaktadır.

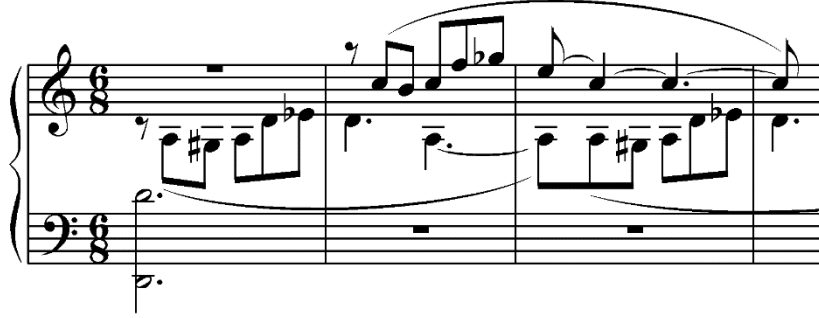
Nota 9. *Bali Adası'ndan*: 1-5. ölçüler



Şimdi aynı kümenin izini, Bartok'un *Mikrokozmos*, 4. kitapta yer alan "Bali Adası'ndan" başlıklı eserinde sürelim (Bartók, 1975). Burada sağ elde yer alan si-do-fa ve solb sesleriyle sol eldeki mi-re-la-sol# sesleri toplamda bir oktatonik küme yaratmaktadır (Cohn, 1991, s.271). Sağ el kümenin si, sol el ise sol# üzerine kurulu olan simetrik yarısını tanıtmaktadır. Motifi oluşturan grupların başındaki seslerin, tetrakortların en pest ve en tiz

sesleri olduğu dikkat çekecektir.

Nota 10. Bali Adası'ndan: 31-34. ölçüler



31. ölçüde yine aynı kümeden türetilmiş yeni bir kanonik yapı tanıtılmaktadır (Şekil 10). Bu seferki yapısal sesler, yani sol elde la-re ve sağ elde do-fa; tetrakortların ortasında yer alan tam dörtlü çiftleridir. Böylece Bartok'un sekiz sesli kümesini iki gruba ayırdığından bahsedilebilmektedir.

Nota 11. Bali Adası'ndan: 40-43. ölçüler



Eserin kapanışına göz atıldığında az önce tespit edilen iki grubun yatay eksenden dikeye taşınmasıyla oluşturulmuş bir kadansa rastlanmaktadır (Şekil 11). İlk grubun sesleri, ikinci gruba çözülerek eser tamamlanmıştır. Elbette akor kurulumlarındaki aralık simetrisi gözlerden kaçmayacaktır.

Bartok'un oktatonik diziyle iştiğaline yalnızca minyatürlerinde değil çok daha büyük ölçekli eserlerinde de rastlanabilir. Örneğin Cohn'u takip ederek, *İki Pişano ve Vurmalılar için Sonat*'tan bir kesiti mercek altına alalım.

Nota 12. İki Pişano ve Vurmalılar için Sonat: 417-422. ölçüler



Oktatonik küme bir bütün olarak, eserin açılış bölümünün kodasının hemen başında ortaya konmakta ve kanonik bir yapı içinde sergilenmektedir (Cohn, 1991, s. 280; Bartók,

1942). Kümenin sesleri bütün olarak, altı ölçü boyunca ikinci piyanonun her iki elinde transpoze ezgiler dahilinde görülebilmektedir (Şekil 12).

Söz konusu sekiz ses, partileri başlatan küçük altılı atlamalar suretinde dört partiye ikiye ikiye dağıtılmıştır (sol-mib, la#-fa#, do#-la ve mi-do). Bu surette ezgi, her partide bir küçük üçlü aralık yukarı taşınarak kanonik yapı meydana getirilmiştir.

Ezgiyi yaratan seslerin kümesi, simetrik [0347] aralık sınıfı yoluyla oluşmuştur (sol elde mib-fa#-sol-la# ve sağ elde la-do-do#-mi). Bu simetrik tetrakortların iki piyanoya dağıtıldığını görmekteyiz. İlk iki ölçüde ikinci piyano sol-mib-la#-fa# tetrakordunu tanıtırken, birinci piyano kalan dördünü, do#-la-mi-do seslerini işittirmektedir.

Nota 13. İki Piyano ve Vurmaları için Sonat: 422-424. ölçüler



Kanonik kesit sona erdiğinde bu sefer aynı kümenin başka bir biçimde ele alındığı görülmektedir. İkinci piyanonun sergilediği figürde iki ele dağıtılan oktatonic küme yatayda küçük altılılarla, armonide ise küçük üçlülerle ilerlemektedir (Şekil 13).

Nota 14. İki Piyano ve Vurmaları için Sonat: 434. ölçü



434. ölçüye gelindiğindeyse [0347] kümesinin akor olarak manifestosuyla karşılaşmaktayız (Şekil 14). Fortissimo patlayışta ikinci piyano sol-mib-sib, birinci piyano ise do#-mi-la-do sesleriyle kümeyi dikey eksene taşımaktadır. Eksik kalan fa# sesini timpani tamamlamaktadır. Burada dikkati çeken, her bir piyanonun, kodanın başındaki kanonda sergilediği tetrakordun içerdiği sesleri akorlaştırmasıdır. Bu surette ikinci piyano bir mib majör akoru duyururken, birinci piyano daha önce sözü edilen majör-minör akorunu sergilemektedir. Böylece tek bir akor içinde tonal, polimodal ve oktatonic deyişler iç içe geçivermiş olmaktadır. Eser boyunca kümenin kanonik pasajlarda, paralel partilerde veya akorlar şeklinde kullanıldığı buna benzer kesitlere rastlanabilmektedir.

III

Bartok yeni Macar sanat müziğinin yaratımındaki iki bileşen olarak kırsal müziğe ve Batı sanat müziğine işaret etmiştir (Vinton, 1966, s.233). Buna uygun surette bu iki farklı kökenden devşirilen polimodalite ve aralık döngüleri, Bartok müziğinin altında yatan, onun sound'una şekil veren ana fikirler olarak merkezi bir konuma sahiptir. Eklektik yaklaşımıyla oldukça farklı müzik dünyalarını aynı potada eriten, son derece zengin ve girift bir dil kullanan Bartok'un müziğine nüfuz etmek üzere böylesi kilit fikirlere ihtiyaç duymamız kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

- Antokoletz, E. (1984). *The Music of Bela Bartok*. University of California Press: ABD
- Bartók, B. (1925). *Tanz Suite*. Universal Edition: Viyana
- Bartók, B. (1926-1939). *Mikrokosmos*. Muzyka: Moskova. (1975)
- Bartók, B. (1932). *II. Konzert für Klavier und Orchester*. Universal Edition: Viyana
- Bartók, B. (1942). *Sonata for Two Pianos and Percussion*. Boosey & Hawkes: Londra
- Cohn, R. (1991). Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach. *Journal of the American Musicological Society*, 44(2), 262-300
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music*. ABD: W. W. Norton and Company Inc.
- Lendvai, E. (1979). *Béla Bartók: An Analysis of his Music*. Büyük Britanya: Redwood Burn Limited
- Simons, H. A. (2000). *Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion*. Doktora Tezi. University of Alberta. Edmonton, Alberta
- Vinton, J. (1966). Bartok on His Own Music. *Journal of the American Musicological Society*, 19(2), 232-243

“PIYANO SANATÇILARININ, PIYANO AKORTÇULARINDAN TINISAL BEKLENTİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME”

Suat DANDİNOĞLU

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü YL.
suty34@hotmail.com

Yrd. Doç. Çağhan ADAR

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
cadar@aku.edu.tr

ÖZET

Piyano günümüzde kullanılan formunu aldığı 1700’lü yıllardan beri dünyanın her yerinde kullanılmaktadır. Piyano günümüzde eğitim amaçlı ya da konser performansı amaçlı olarak kullanılmaktadır. Eğitim kurumlarında kullanılan piyanolar, kurumun belirlediği standartlara göre alınıp, akortları yapılmakta fakat piyano sanatçıları kendi belirledikleri standartlara göre piyanolarını akort ettirmektedirler.

Bu çalışmada konser piyanistlerinin piyano akortçularından bilgisel ve tınısal olarak beklentileri araştırılmıştır. Çalışmada yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak veriler elde edilmiştir. Çalışmanın; tını, algısı konusuna yönelik araştırmalara kaynak teşkil edeceği ve özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tını, Piyano, Akort

“THE PIANO ARTIST, AN EXAMINATION ON THE EXPECTATIONS OF TIMBRE FROM PIANO CHORD”

ABSTRACT

The piano that today takes the from are used all over the world since 1700s. The piano has been used for training purposes or concert performance. The piano that used in educational institutions taken according to standards set by the institution and chords are made but the piano of piano artists have been tuned According to the own timbre.

This study, the concert pianist was investigated expectations from piano chord as informational and timbre. This study the data in using semi-structured interviews were obtained. The study; thought to be unique and is a source towards subjects as timbre perception.

Key Words: Timbre, Piano, Chord

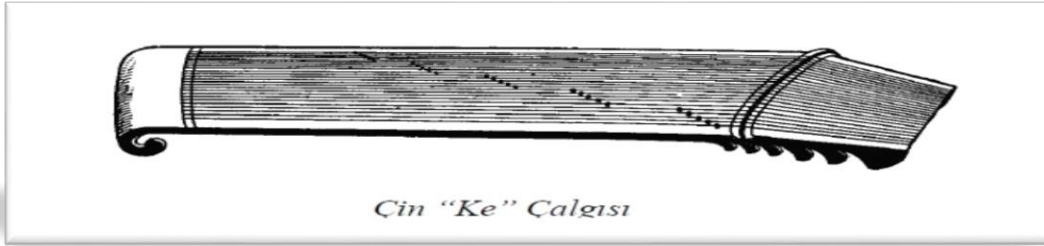
GİRİŞ

Piyanonun Tarihçesi

Klavyeli bir çalgı olan piyano, tuşa basıldığında harekete geçen çekiçlerin tellere vurmasıyla ses verir. Bu nedenle kendinden önce gelen çalgıların bazı prensiplerini bünyesinde birleştirmiştir. 18. yy. ın başında ilk örnekleri görülmeye başlayacak olan çalgının gelişimi, çok uzun bir tarihsel derinliğe sahiptir. Bu nedenle yapısal prensipler bakımından piyanoya temel oluşturmuş çalgıları incelemek yararlı olacaktır. (Gültek, 2007: 15)

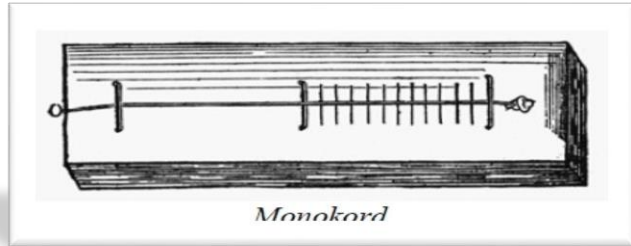
Ke

Telli klavyeli çalgıların bilinen en eski atası, tarihi M.Ö. 2650 yılına uzanan Çin Ke' sidir. Bu çalgı yaklaşık 1,5 metre uzunluğundaydı ve tahta bir kutunun üzerine tutturulmuş 50 telden oluşmaktaydı. Her bir tel 81 iyi kalite telden yapılmıştı ve yetenekli bir müzisyen, telin sahip olduğu sesin alt ve üst beşlisini doğru yöntemler kullanarak elde edebiliyordu. Daha sonra geliştirilen Ke, hareketli köprülerin kullanıldığı 25 telli bir yapıya ulaştı. Her 5 tel için farklı renkte köprü kullanılmaktaydı. Hareket eden köprü sistemi, uzman müzisyenin çok farklı ses renklerine ulaşmasını sağlıyordu. Dönemin ünlü müzisyenleri için Ke, çalgıların en üst derecesini temsil ediyordu. (Gültek, 2007: 15)



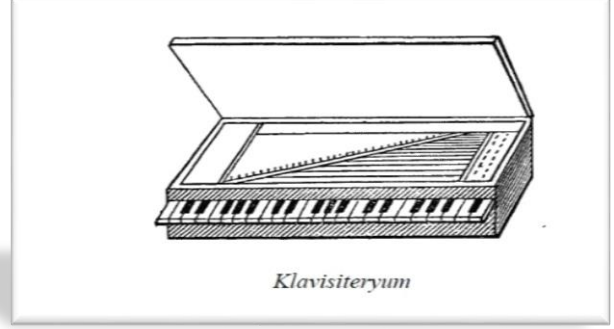
Monokord

Pisagor'un, M.Ö. beş yüzlü yıllarda, müzikal seslerin matematiksel ilişkilerini bulmak için kullandığı alettir. Tahta bir kutunun üstüne sabitlenmiş tek bir telden oluşurdu ve telin altına konan bir kağıt aracılığıyla, farklı ses derecelerinin işaretlenerek incelendiği bir ölçeğe sahipti. Tel, bu derecelerin gösterildiği farklı pozisyonlardan parmakla çekilerek, değişik perdelerden sesler elde edilirdi. Yunanlılar tarafından sıklıkla kullanılan monokord, Roma İmparatorluğu'nda da, özellikle kilisede, koronun tona girişini kolaylaştırmak amacıyla kullanılmıştı. Arezzo'lu Guido, entonasyonu kesinleştirmek için, çalgıya hareketli köprüler uyarlamıştı. Hareketli köprü, ardından gelecek olan başka yenilikleri de hızlandırmış, tel sayısı arttırılan monokordlara, klavis (klavye) de eklenmişti. Klavisteki her tuşun, kendine ait bir mızrabı vardı; tuşa basıldığında mızrap, elde edilecek sesin perdesine uygun bir noktadan teli çekip bırakmaktaydı. Klavis, kısa sürede tel sayısının artmasına olanak sağlamıştı. 12. ve 13. yy.da yapılan denemelerle çalgının, tüm sesleri verebilecek özelliğe kavuşması amaçlanmıştı. Bu denemeler, Klavisiteryum (clavicytherium)'u doğurdu. (Gültek, 2007: 16)



Klavisiteryum

1300 yılında İtalya’da keşfedildiği düşünülen çalgı, Almanya’da geliştirilmişti. Teller, arpta olduğu gibi, üçgen biçiminde yerleştirilmişlerdi ve klavisin ucuna sabitlenmiş, tüyden mızraplarla çekilmekteydi. Klavisiteryum da, gelişerek, klavikordu oluşturmuştur. (Gültek, 2007: 16 - 17)



Echiquier



Adına tarihi kayıtlarda sıkça rastlanan bu çalgıyla ilgili olarak ne yazık ki, detaylı bilgi bulunmamaktadır. Fransızca echiquier, “satranç tahtası” anlamına gelmektedir. Çalgının yapısına atıfta bulunan çok az belge vardır. Bunlardan biri, 1388 yılında Aragon Kralı I. John’un, Burgundy Dükü’ne yazdığı bir mektuptur. Kral John, bu çalgının aslında orga benzemekle beraber, teller aracılığıyla ses çıkarttığını yazmıştır. Bazı yazarlar, bu çalgıyı, ilkel çekiç mekanizmasına sahip bir klavikord olarak düşünmektedirler. Diğer yazarlar ise, klavsenin atası olabileceğini ve telleri çeken mızrapların, satranç tahtasındaki piyonlara benzemelerinden dolayı bu şekilde adlandırılmış olabileceğini iddia etmektedirler. Her ne olursa olsun, echiquier sözcüğü, 15. yy.dan itibaren kaynaklardan kalkmış,

yerini klavikord almıştır. (Gültek, 2007: 17 - 18)

Klavikord

15. yy.da üretilen ilk klavikord modelleri, diğer çalgıların aksine, mızrapla tellerin çekilmediği, ancak, titreştirildiği bir sisteme dayanıyorlardı. 20 ila 22 metal tele sahiptiler. 16. yy. sonu ve 17. yy. başında oldukça geliştirilen klavikord, döneminin en popüler çalgısı haline gelmişti. 18. yy.da pianoforte’nin icadından sonra bile, klavikord, uzunca bir süre popülerliğini korudu. Klavikordun yapısında, genellikle, tellerden daha fazla tuş bulunmaktaydı. Çoğunlukla, her bir tele iki ya da üç tuş bağlıydı; erken dönem çalgılarında bir tuş iki mızraplıydı; mızrabın doğru yere vurabilmesi için müzisyen, tuşu eliyle yönlendirmekteydi. Bu, oldukça zor bir yöntemdi ve en basit eserlerin bile çalınmasını güçleştiriyordu. Çalgının bir avantajı, sahip olduğu tuş ve mızrabın tek parçadan oluşmasındaydı ki, bu sayede, farklı hareket eden pek çok parçanın birbirleriyle uyumunu sağlama sorunu ortadan kalkmaktaydı. Farklı tel setleri ve el ile işletilen düzeneklerden de uzak olan klavikord, bu nedenlerle ucuza mal oluyor ve bakımı da kolaylıkla yapılabilirdi.

Ses volümü çok düşük olmakla beraber, klavikord, çalan kişinin dokunuşunun hassasiyetini yansıtabilmekte ve hoş *crescendo* ve *diminuendo* yapabilmekteydi. Johann Sebastian ya da Emanuel Bach gibi virtüözler, tuşları tutarak ya da titreterek, kendi ifadelerini en üst düzeyde çalgıya yansıtabilmekteydi. Bu yüzden, klavikordu, geniş bir müzikal ruha

sahip ilk klavyeli telli çalgı olarak adlandırmak mümkün olabilir. İfadeli çalabilme özelliği, onu, diğer klavyeli çalgılardan ayırıyordu. (Gültek, 2007: 18 - 20)



Klavikord

Spinet ve Virjinal

1503 yılında, Venedik’li Giovanni Spinetti, dikdörtgen şeklinde, dört oktavlı yeni bir telli klavyeli çalgı icat etti. Dikdörtgen yapı, ses tahtasının genişlemesine ve tellerin daha uzun



olabilmesine olanak sağlamıştı; Spinetti, neredeyse tüm yüzeyi tellerle kapladı. Bununla beraber, uzun teller, mızrabın tellere doğrudan dokunmasına izin vermiyordu; ses elde edebilmek için, mızrabın, teli çekip bırakması gerekmekteydi. Bu çalgıya, mucidinin adından hareketle spinet adı verildi. Spinettin, müzisyene ifade gücü vermemesi ve mızrabın çekme hareketinden doğan metalik ses rengi gibi dezavantajları vardı; ancak, ses volümündeki yükseklik, onun, kısa sürede popüler olmasına yetti. Bu tarz küçük boyutlu klavyeli çalgılar, portatif olarak taşınabiliyor ve bir masanın üstüne konarak, rezonansları artırılabilirdi. Spinetti’nin ürettiği modellerde klavye çalgının dışındayken, 1550’den sonra, Milan’lı Rossi, klavyeyi çalgının içine alan modeller geliştirmişti. İngiltere’de spinet, virjinal olarak tanınmıştır. Bazı yazarlar, bu iki çalgının birbirinden farklı olduğunu söyleseler de, gerçekte, birbirlerine çok benzerler. 17.yy.ın ikinci yarısından itibaren virjinal sözcüğünün kullanımı, nedenini tam olarak kavrayamadığımız şekilde, gözden düşmeye başlamıştır. Bunun yerine, harpsicon ve daha sonraları da harpsichord sözcükleri tercih edilmiştir. (Gültek, 2007: 22 - 23)

Spinet ve Virjinal

Klavsens

Daha yüksek ses ihtiyacı, spinetlerin, kanat şekilli daha geniş yapılara evrimleşmeleri sonucunu doğurdu. Birbirine benzeyen virjinalve spinet, gelişerek, İngilizce’de *harpsichord*,

Fransızca’da *clavecin*, Almanca ve İtalyanca’da *cembalo* ya da *clavicembalo* diye

adlandırılan çalgıya dönüşmüştür. 15. yy.da klavsen, deneysel gelişimini tamamlamış ve genel kullanıma sunulmuştu. 1440 yılında Burgundian Sarayı astronomu HenriArnault de Zwolte, geniş bir *clavicymbalum* (klavsen) diyagramı çizmişti. Arnault, şekli açıklarken, telleri, kuş tüyünden yapılan mızrapların çektiğini yazmıştı. 1500’lü yıllarda ikinci tel seti ve 1579’da da, bir üst oktavdan tınlayan üçüncü tel seti eklenmişti. 17. yy.da, dönemin en gözde çalgısı olan lavta ile rekabet edebilecek durumdaydı. Takip eden yıllarda, Avrupa’nın en popüler çalgısı oldu ve besteleme tekniklerini derinden etkiledi. Fransa’da Chambonnières ve Louis Couperin gibi bu çalgıya odaklanmış besteciler, kendilerini takip eden Jean -Philippe Rameau ve François

Couperin ile birlikte, ünlü Fransız Klavsen Okulu’nu oluşturdular. Çalgı, Almanya’da Bach ailesini ve İspanya’da da, İtalyan besteci Scarlatti’yi derinden etkiledi. Klavsenin sesi temiz ve parlaktı; çalındığında, sanki bir grup gitar çalınıyormuş gibi bir hava yaratıyordu. 1700’lü yılların sonuna gelindiğinde klavsen, pianoforte karşısında popülerliğini yitirmeye başladı; bunun en önemli nedeni, klavsene sürekli uygulanan teknik gelişmelere rağmen, çalgının, piyano ya da klavikordun sunduğu “ifadeli çalma” özelliğinden yoksun olmasıdır. (Gültek, 2007: 23 - 28)

18. yüzyılın başlarında, besteci ve çalgıcılar, yeni bir klavyeli enstrümana ihtiyaç duymaya başlamıştır. Bu nedenle, J. S. Bach, klavsenden daha zengin sesli bir enstrüman yapılması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu talebin sonucunda da yeni bir klavsen türü olan “ lütne klavseni” üretilmiştir. Zamanın ve müziğin ihtiyacı, üstün bir ses gücü ve melodi zenginliğine sahip olan bir enstrümanın gereksinimini ortaya çıkarmıştır. Başka bir ifade ile Klavsen müziğinde meydana getirilen eserler de yeni ve yüksek sanat özelliği olan bir enstrüman talep etmiştir.

Bu talep, her çeşit müziğin çalınmasına olanak sağlayan ve oldukça gelişmiş bir enstrüman olan piyanonun meydana gelmesine vesile olmuştur. Piyano ile her türlü formda yazılan müziğin icra edilebilmesi, onun evrensel bir çalgı olmasını sağlamıştır. (Muharremova, 2008: 21:148)



Klavsen

Santur / Pantaleon

Santur, Asya’dan çıkmış, kökleri çok eskilere dayanan bir çalgıdır. Her iki kenarında köprülerin bulunduğu ahşap bir ses tahtası, ana yapısını oluşturur. Köprülerin arasına gerilen farklı uzunluk ve kalınlıktaki teller, kendi aralarında bir dizi oluştururlar. Müzisyen, elinde tuttuğu çubuklarla tellere vurarak ses elde eder. Müzikal olmayan seslerin çıkmasını engellemek için, çubukların uçları yumuşatılmıştır. Santur, günümüzde, orta ve doğu

Avrupa’da *simbalom* adıyla hala kullanılmaktadır. 18. yy. sosyal düşüncesi içerisinde santur, düşük sınıflara ait bir çalgı olarak görülüyordu. Müzikal kapasitesi üstünde derin olarak düşünülmemişti; hatta, çalgı için yazılmış kaynak dahi yoktu. Kukla tiyatrolarında, ya da köy evlerinde kendine yer bulabilmişti. Diyatonic dizinin özelliklerini büyük ölçüde yerine getirebiliyor, kromatik dizide ise varlık gösteremiyordu. Almanlar, o dönemde bu çalgıya, sucukların doğrandığı tahtalardan esinlenerek hackbrett diyorlardı. 18. yy.ın ikinci yarısında, güçlü bir kemancı ve dans ustası olan Pantaleon Hebenstreit, santur çalgısına getirdiği yeniliklerle adından söz ettirecek, bu çalgının verdiği fikirler, pianoforte’ye uygulanacaktı. Pantaleon, dinamik farklılıklar yaratarak, tellere çekiçlerle vurma fikrinin sağlamlaşmasına büyük katkıda bulunmuştu. (Gültek, 2007: 28 - 31)



Santur



Pantaleon

Piano e Forte

“Yumuşak, gürültüsüz” anlamına gelen bu sözcükle andığımız çalgının asıl adı İtalyanca *piano-forte*’dir. *Piyo* olarak kısaltılmış şekliyle adlandırdığımız çalgı, tellere vurarak tokmaklar mekanizmasına dayandığı için vurmali çalgı sınıfına girer. Bu çalgıya *forte* ve *piyo* gibi karşıt gürültüde iki nitelemenin bir arada yakıştırılması, sert sesler kadar yumuşak sesleri de ayrıcalıkla duyurabilme yeteneğindendir.

Piyo, yedi oktavdan fazla ses alanıyla bütün müzik enstrümanlarının ses registlerini bünyesinde toplayan temel enstrümandır. (Şen, 2012)

Floransalı Bartolomeo Cristofori, 1711 yılında “*Piyo e forte*” hem hafif hem kuvvetli çalınabilir adlı yeni bir müzik aleti icat etti. Bu çalgı üzerinde hem hafif seslerin hem de kuvvetli seslerin çıkartılması olanaklıydı. Bunun için adına İtalyanca “hafif ve kuvvetli” anlamına gelen “*Piyo e forte*” dendi. Yeni bir icat sayılan piyanonun sesleri meşin kaplı küçük seslerin tuşlar aracılığıyla harekete geçirilerek tellere vurması ile elde ediliyordu. Aletin mekanizması sesler sayısında küçük çekiçler, o çekiçleri harekete geçiren manivelalar ve bir de tellerin titremesini durduran susturucu çuha bölümü bulunuyordu. Fransız Marius’ un bu çalgıya katkısı, tokmaklı klavseni bulmak oldu. Saksonyalı Silbermann ise, Schröter’ in çekiç sistemini geliştirdi ve Bach’ ın da değerli öğütlerinden yararlanarak, klavyenin tüm ses genişliğinde eşit bir ötüm elde etmeyi başardı. Augsburg’ da org yapımcısı Johann Andreas Stein (1728 - 1792) Alman veya Viyana usulü denen mekanizmalı piyanolar meydana getirdi. 1789’ da Stein, ayrıntıları belirtmek için kullanılmakta olan dizliklerin yerine pedal koydu. Andreas ve torunu Johann Baptist Streicher (1796-1871), piyanonun yapısını (Beethoven’ın arzusu üzerine) daha sağlamlaştırdı ve ikinci bir otum kapağı ekleyerek daha dolgun bir ses sağladı. *Piyo* sanayinin gerçek kurucusu Alman Zumpe’ dir, “kılavuzlu” denen mekanik piyanoyu gerçekleştirdi. İlk düz piyanoyu, 1789’da İrlandalı William Southwell yaptı. Sebastian Erard 1822’ de *piyo* yapım tekniğini geniş ölçüde etkileyen bir yenilik getirdi (ikili itme dilleri). Henri Pape, çapraz tel ve keçeli çekici buldu. James Thom, ekleme demir çatıyı kurdu. (<https://line.do/tr/piyo>)

bir-calginin-biyografisi/2f0/vertical)

Piyano çalgısı, batı kültürünün sanatsal bir ürünü olarak eğitim müziği repertuarıyla birlikte ülkemize getirilmiş ve günümüzde yaygın bir biçimde farklı müzik türlerinde ve müzik eğitimi veren kurumlarda kullanılmaktadır. Bu kurumlar arasında Müzik Eğitimi Anabilim Dalları da yer almaktadır. (Karanis, 2011)

Modern piyanonun ses genişliği kalın la' dan ince do' ya olmak üzere 52 beyaz ve 36 siyah tuşlu, yani 7 oktav ve bir minör üçlünden ibarettir. (Güven, 2010)

Günümüzün mükemmel kaliteli aletleri sayesinde, eserlerin ifadesi noktasından, çalan için kaynaklar artmıştır. Büyük konser salonlarının berrak ve dolgun sesli piyanoları, fabrika laboratuvarlarındaki teknisyen ve mühendislerin yıllarca süren gayretli çalışmaları ve tecrübeleri neticesidir. (Fenmen, 1947: 12 - 13)



Piano e Forte

Piyano Akordörleri

Piyanoların akort ayarını, bakım ve onarımını yapma, bilgi becerisine sahip nitelikli kişidir.

Görev ve İşlem Basamakları

- Piyanoların akortlarını kontrol etmek,
- Tuşların kontrolünü yapmak,
- Tuş uçlarındaki keçeleri zımparalamak,
- Yayların gerginliğini kontrol etmek,
- Bilgisayar yardımı ile veya kulakla gelen tınıyı dinlemek,
- Akort yapılacak olan teli akort anahtarı ile istenilen tınıya ayarlamak,
- Akort edilen piyanoları denemek,
- Mesleği alanındaki gelişmeleri takip etmek ve uygulamak, vb. görev ve işlemleri yerine getirir. (<http://www.isvemeslekdanismani.net/meslekler-sozlugu/p/piyano-akortcusu/>)

Konsol Piyano Mekanizması

Tellerin dikey (modern piyano çapraz) olarak bağlandığı dikdörtgen ya da kare şeklinde ayakta duran ses tahtasının korunması amacıyla genellikle duvara yakın tutulan, bu nedenle de duvar piyanosu olarak da adlandırılan konsol piyano konsol piyano kabaca aşağıdaki bölümlerden oluşur.

- Mobilya tahtası

- Şase (Pik döküm çelik şase)
- Ses tahtası (Masif veya lamine)
- Teller ve akort çivileri
- Pedallar
- Klavye (Tuşlar)
- Mekanizma bölümü (susturucular, alt mekanik, çekiç bloğu, mekanik balkon)

Konsol Piyano Mekanizmasının Bölümleri

1- Mekanik Balkon

Mekanizmada bulunan temel mekanik, sürdin bloğu ve çekiç bloğunun bağlandığı yere denir. Mekanizma kirişi de denir. Ağaç kullanılarak yapılmıştır. Her üç bloğun vida delikleri bu kısımda bulunduğu için sağlam ve dayanıklı ağaçlardan yapılır. Uç kısımlarından mekanizma yanlıklarına vidalanır. Sürdinlerin tümünü açmaya yarayan ve pedala bağlı kaldıraç bu kısımdadır.

2- Alt Mekanik

- Temel mekanik gövdesi
- İtme dili
- Yakalayıcı
- Yakalayıcı teli
- Şerit teli
- Alt mekanik ayağı
- Susturucu kaşığı
- Alt mekanik vidası
- İtme dili yayı
- Yakalayıcı keçesi
- Mekanik altlığı

3- Çekiç bloğu

- Gövde
- Ayak
- Çuha, Yastık
- Geyik derisi
- Keçe
- Altlık
- Yakalayıcı kaşığı
- Yakalayıcı kaşığı derisi
- Yakalayıcı kaşığı kolu
- Çekiç kolu
- Çekiç çekirdeği
- Çekiç başlığı üst keçesi
- Çekiç başlığı alt keçesi
- Şerit
- Çekiç Yayı
- Baskı demiri ve vidası

Piyano Çekiç Mekanizması



Piyanonun telleri çekiçle vurularak titreştirilir. Kuşkusuz olay bu kadar basit değildir. Parmağın tuşa basması ile birlikte, çok ince ayarlanmış bir sıra olay birbirini izler. Tele vuracak çekicinin vuruşu yapar yapmaz telden ayrılması gerekir ki, telin titreşimini söndürmesin. Çekicinin tele vurduktan sonra sıçramasını önlemek gerekir. Hemen, ikinci bir vuruşa hazır olmalıdır. Yani, vuruş mekanizması hızla başlangıçtaki durumuna dönebilmelidir. Ayrıca seslerin birbirine karışmasını önlemek için ardı ardına vuruşlar yapılırken, bir önce titreştirilen tellerin söndürülmesi gerekir. Yani, tuşa basılınca ses başlamalı, bırakınca da kesilmelidir. Bütün bunları büyük bir incelikle yapabilen düzeneğe piyanonun mekanizması denir. Mekanizma, anlaşılması zor, karmaşık bir sistemdir. Bazı piyanoların mekanizmasında 7000'den fazla parça vardır. Demek ki, her tuşa 80 kadar parça düşmektedir.

Çekiçler keçeyle kaplanmışlardır. Çekiçler çok sert ya da çok yumuşak olmamalıdır. Yumuşak çekiçler donuk, cansız bir ses oluşturur. Sert çekiçler ise çınlayan, acı bir ses oluşturur. Tuşa basılınca ve çekiç harekete geçince tele değmekte olan bir keçe yastık telin üzerinden kalkar. Tam çekicinin tele vurmasından önce, bir kaldıraç çekici tuştan ayırır. Zaten hızla hareket etmekte olan çekiç tele doğru hareketine serbestçe devam eder. Eğer tuşa yavaş yavaş basılırsa çekiç hızlanmaz ve tele vuramaz. Dolayısıyla bir ses oluşmaz. Tele vurup geri dönen çekiç, geri engeli tarafından (yakalayıcı) yakalanır ve tutulur. Tuş kalkınca, yastık keçe (susturucu keçesi) yeniden telin üzerine inerek susturulur. (<http://hayalsahnesi.com.tr/piyanonun-tarihçesi/>)

Akort

Piyano, akort edilmesi en zor enstrümanlardan biridir. 88 tuşlu bir piyanoda ortalama 230 tel bulunmaktadır. Bu teller tizden basa üçerli - ikişerli ve tekli dizilimlerden meydana gelmektedir. Kuyruklu piyanolarda durum daha da karmaşılaşır. Yüzlerce çiviye, tele ve mekaniğe hakim olmak deneyim isteyen bir iştir. Her piyano, türüne, yaşına ve boyuna göre farklı yaklaşımlarla ve araçlarla akort edilmelidir. Akort işinin, sadece iyi kulak ve elektronik aletlerle yapılamamasının nedeni işte bu karmaşık etkenlerdir. (<http://www.piyanogalerisi.com/Akort>)

Piyano akordu, titreşimler yaratarak çeşitli ses frekanslarının meydana gelmesine olanak tanıyan piyano içerisindeki tellerin geriliminin ayarlanmasıdır. Bu işlem, piyanoyu oluşturan ortalama 230 adet tel için ayrı ayrı tekrar edilir. Bu işlemdeki amaç, piyano çalındığı zaman bütün notaların aural olarak uyumlu hale geleceğinden emin olmaktır. Piyano akort edilirken

akordörler tarafından sıklıkla kullanılan sistem 'Eşit Tamperman'dır. (<http://www.piyanoakordu.com/makale-oku/piyano-akordu/>)

Piyanonun akordu aşağıdaki sebeplere bağlı olarak bozulur:

- Piyano içerisindeki tellerin geriliminin değişmesi
- Sıcaklık ve nemlilikteki değişimler
- Piyano akort tekniğinin zayıf olması
- Normal kullanımdan doğan nedenler
- Piyanonun hareket ettirilmesi veya yeni bir yere taşınması

Piyanolar inşa edilişi göz önünde bulundurulduğunda kompleks enstrümanlardır. Eğer piyanoyu oluşturan parçalardan biri veya birkaçının kalitesi zamana ve kullanıma bağlı olarak azalış gösterirse, enstrümanın ortalama kalitesi düşer. Bu sebepten ötürü piyanonun düzenli akort edilmesi, enstrümana gelebilecek zararları önlemiş olacaktır. Piyanonun tellerine uygulanan basıncın doğru miktarda ve stabil kalması, piyanonun diğer parçalarının sağlığı için oldukça önemlidir.

Piyano akort işlemi, akordu gerçekleştiren kişiden kişiye değişebileceği gibi daha çok piyanonun bulunduğu şekle bağlıdır. Düzenli olarak akort edilen piyanolarda, tellerin tansiyonları olması gerekene çok yakın olduğu için akort işlemi üç - üç buçuk saatte bitebilir. Eğer piyano uzun süredir servis görmediyse (örneğin beş sene) veya yeni satın alınmış ve üretilmiş bir piyanoya bu işlemin süresi 6 - 7 saate kadar çıkabilir.

Piyanonun akordu doğal sebeplerden ötürü zaman içerisinde normal kullanıma bağlı olarak bozulur ve bu tamamen normaldir. Fakat piyanonun barındırıldığı koşullara dikkat edilirse (ısının ve nemliliğin aşırı değişimler göstermediği bir ortamda bulunması, pencere veya kalorifer yanında olmaması gibi) enstrümanın servis edilmeye ihtiyaç duyduğu tarih daha ileriye ertelenmiş olacaktır. (<http://www.piyanoakordu.com/makale-oku/piyano-akordu/>)

Kimi zaman, yapılan 100% elektronik frekans akortları bile sanatçıları tatmin etmez. Nedeni çok basittir; rezonans tahtasından kulaklarımıza gelen ses titreşimleri, mekanın özelliğine göre bile farklı işitilebilir. Sesler tek tek bakıldıklarında oturmuş gibi görünse de bir araya geldiklerinde rahatsız edici olabilirler. Tüm bu etkenler dikkate alınmadan yapılan akortlarda, piyanonun kendi içindeki entonasyon bozuklukları kaçınılmazdır. (<http://www.piyanogalerisi.com/Akord>)

Ülkemizde yaklaşık 20 kadar akordör bulunmaktadır. Bunlardan bazıları aşağıdaki listede sıralanmıştır.

Akademik anlamda çalışanlar;

Prof. Dr. Mehmet ALBULUT Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Öğr. Grv. Koçer TÜRKÖZÜ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Öğr. Grv. Seval ORPAK Dokuz Eylül Üniversitesi

Haluk ORPAK İzmir Devlet Opera ve Balesi

Öğr. Grv. Mustafa ÇITAK Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Öğr. Grv. Alper Arcan Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Piyasada çalışanlar;

Mustafa CEYLAN

Bardakcı Kardeşler, Ali & Ahmet BARDAKCI

Eren SÜLÜN

Bulgular ve Yorumlar

Yapılan görüşmeler ve elde edilen bulgular tespit edilerek, aşağıda ki şekilde yorumlanmıştır;

- Piyano sanatçısı için akordörün piyano eğitimi almış olması ve enstrümanı iyi çalabilmesi gereklidir. Böylelikle piyanoya daha fazla hakim olarak piyano sanatçısının isteklerini daha kolay anlayarak buna göre akort yaparak istenen tınıya ulaşılmasını sağlayacaktır.

- Akordörün iyi duyan kaliteli bir müzik kulağı olması lazımdır. Böylelikle istenilen tınıyı daha kolay bulacaktır.

- Tüm piyano markaları hakkında bilgisi olması lazımdır (üretim yılı, menşei, kalitesi vb...). Özellikle Türkiye’de en çok kullanılan piyano markaları hakkında yeterince bilgi sahibi olması istenmektedir. Böylece hangi piyanoda üretim olarak ne gibi sıkıntılar olduğunu bilen akordör istenilen tınıya daha kolay ulaşabileceği düşünülmektedir.

- Enstrümandan daha iyi bir performans almak için piyanonun nasıl korunması gerektiğini ve hangi ortamlarda daha uzun ömürlü kalacağını bilmesi lazımdır. Hangi ortamda ve hangi şartlarda piyanonun korunacağını bilen akordör, iyi bir performans ile istenilen tınıya ulaşabileceği hakkında bilgi vermesi beklenmektedir.

- Akort için gittiği her türlü yerde (eğitim kurumu veya konser salonu) piyanonun sahiplerine akort sonrasında briefing vermesi gerektiği düşünülmektedir. Böylece yapılan işlem ve bu işlemin neden yapıldığını bilen sanatçı istediği tınıyı nasıl koruyacağını öğrenecektir.

- Akort cihazları ve tamir için kullanacağı alet, edevatın son sistem ve orijinal olması gereklidir. Böylece yapılan akordun istenilen seviyede hatasız olacağı ve beklenen tınıya ulaşılacağı düşünülmektedir. Özellikle teknolojiyi takip eden ve alanında uzman kişilerin tercih edildiği görülmektedir.

- “Her akordör, bir bakım-onarım takvimi oluşturmalı, akort ettiği piyanoları bakım-onarım takvimine göre takip etmeli ve zamanı geldiğinde piyano sahipleri ile irtibata geçmeli.” görüşünü savunmaktadırlar. Bunun da akordörün bakımını yaptığı piyano ve piyaniste saygı gösterdiği düşünülmekte ve tercih nedenleri arasında yer almaktadır.

- Müzik eğitimi veren kurumlarda kadrolu Piyano Bakım Onarımcı olmalı ve düzenli bir periyotta piyanoların bakımları yapılması gerektiği düşünülmektedir böylelikle piyanolar her zaman istenilen tınıyı sağlayacaktır, ayrıca konser salonlarının ise profesyonel akordörler ile anlaşmalı olarak çalışması gerektiği düşünülmektedir.

- Son olarak piyanonun iyi derecede tarihçesini, gelişimini bilmesi gerektiği ve akordörün eğitim aldığı kişinin kesinlikle bu işin okulunu okumuş, profesyonel bir eğitmen olması gerektiği sonucuna varılmıştır.

•

Sonuçlar

- Sonuç olarak elde edilen verilere göre, bir piyano akordörü piyanonun tarihçesini, yapım aşamalarını, kullanılan malzemeleri ve tüm bakım onarım tekniklerini iyi bilmesi, ayrıca iyi bir piyano eğitimi almış olması gerekmektedir. Böylelikle istenilen tınıya daha kolay şekilde ulaşılacağı sonucuna varılmıştır.
- Bununla birlikte akordunu yaptığı piyanoların markaları hakkında bilgi sahibi olması, akordunu yaptığı piyanoları takip etmesi ve piyanistlere belirli periyotlarda piyano

bakımları hakkında bilgiler vermesi ve yeni teknolojiler kullanması ile istedikleri tınıya daha kolay ulaşacakları sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- FENMEN M. (1947) Akba Kitabevi Ankara
- GÜLTEK, B. (2007) Pişano Bir Çalgının Biyografisi Epilog Yayıncılık 1. Baskı Ankara
- GÜVEN, G. (2010) Pişanonun Gelişimi ve Teknik Yönden Romantik Dönemin Sonuna Kadar İncelenmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (YL), İstanbul
- KARANİS, G. (2011) Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Bulunan Pişanoların Sayı ve Nitelik Bakımından Yeterlilik Durumuna İlişkin Öğrenci Görüşleri, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı (YL), Ankara
- MUHARREMOVA, H. (2008) Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Erzurum
- ŞEN, M. (2012) Türkiye’de Müzik Eğitimi Veren Güzel Sanatlar Fakültelerindeki Temel Pişano Dersinde Kullanılan Metotların İncelenmesi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (YL) Erzurum
- <http://www.isvemeslekdanismani.net/meslekler-sozlugu/p/pişano-akortcusu/>
- <http://www.pişanogalerisi.com/Akord>
- <http://www.pişanoakordu.com/makale-oku/pişano-akordu/>
- <http://hayalsahnesi.com.tr/pişanonun-tarihçesi/>

**“TÜRKİYE’DE EĞİTİM VEREN YABANCI UYRUKLU ÖĞRETİM
ELEMANLARININ MÜZİK EĞİTİMİNE YÖNELİK ALGI VE TUTUMLARININ
ÖĞRENCİLER AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ “**

Öğr. Grv. Şehrinaz GÜNDÜZ

İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı

sehnaz_onder@hotmail.com

Öğr.Elm. Meltem Ayşenur BOZKURT

İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı

meltem_aysenur_bozkurt@hotmail.com

ÖZET

Müzik eğitiminde ‘algı’ öğrencinin müziği yorumlaması değerlendirip analiz etmesi için gerekli bilişsel bir durumdur. Müzik ve müzikal algı soyut kavramlardır bu nedenle bireyin bu kavramları algılayıp aktarabilmesi için doğru bir iletişim sürecinden geçmesi gerekmektedir.

Ülkemizde verilen akademik müzik eğitimi üniversiteler arası farklılık göstermekte, bunun nedenlerinin, öğretim yöntem ve stratejilerinden mi yoksa farklı kültürlerde yetişip müzik eğitimi alan birçok akademisyenin ülkemizde görev yapmakta olmasından mı kaynaklandığı bilinmemektedir. Bu yabancı uyruklu hocalar kendi öğretim yaklaşımlarını öğrencilerle paylaşmaktadır. Burada gözlenen müzik eğitiminde mutlak doğruların olabileceği gibi bağlı kriterlerin de olmasıdır. Buna bağlı olarak, öğrenci merkezli düşünüldüğünde farklı öğretim yaklaşımları bilginin algılanma sürecini etkilemektedir. Bu sebeple farklı kültür ve öğretim yöntemlerinin öğrencilerin algı biçimlerini etkileyip etkilemediği merak konusu olmuş ve öğrenimin istenilen düzeye gelebilmesinde eğitim farklılıklarının öğrencileri ne derece etkilediği anlaşılmak istenmiştir.

Araştırmada buradan yola çıkılarak Türk Üniversitelerinde eğitim veren Türk ve yabancı uyruklu hocaların müzik eğitimine karşı farklı öğretim stratejileri incelenecektir. Bu bağlamda öğrenim gören öğrencilerin bu farklı stratejiler karşında olumlu olumsuz eğilimler göstermesi ve bu eğilimlerin müzikal algı üzerindeki etkileri tespit edilerek, çalışmada Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarında öğrenim gören öğrencilerin görüşlerine yer verilecektir

Anahtar Kelimeler: Müzikal algı, Müzik Eğitimi, Kültür.

**“THE STUDENT BASED EVALUATION OF FOREIGN LECTURERS WHO EDUCATE
IN TURKEY PERCEPTION FORMS INTENDED FOR MUSICAL EDUCATION”**

Instructor Şehrinaz GÜNDÜZ

Instructor Meltem Ayşenur BOZKURT

İskenderun Technical University Mustafa Yazıcı State Conservatory

ABSTRACT

Perception in music education is a cognitive situation for a student to analyse, interpret and evaluate music. Music and musical perception are abstract concepts; for this reason an individual must go through a process to perceive and transfer these concepts.

The music education in our country varies across universities and it's not known whether this is caused by training methods and strategies or many academics working in our country who have been grown up and have had a music education in different cultures. These foreign lecturers share their own teaching approaches with students. It's observed here that, as there can be absolute truths, there are relative criterions. Therefore, when it's thought student centered; different teaching approaches affect the process of knowledge perception. For this reason it's been an object of curiosity if different culture and teaching methods affect students' perception forms and it's desired to understand how the education differences affects students at advancing the education up to the mark.

In this research; different teaching strategies of Turkish and foreign lecturers who have been teaching at Turkish universities will be examined towards music education. In this context the students' negative and positive tendencies towards these different strategies and the effects of these tendencies on musical perception will be determined and in the work; the opinions of the students who have been educated at AfyonKocatepe University State Conservatory and İskenderun Technical University Mustafa Yazıcı State Conservatory will be ranked.

Key Words: Musical perception, Music Education, Culture.

GİRİŞ

Kişiyi, toplum yaşamını ilerletecek, insan yapısında var olan beceri ve yetenekleri ortaya çıkararak mutlu edecek bilgi ve nitelikler ile donatarak ülkemiz, devletimiz ve toplumumuz için yararlı hale getirmeye çalışan bir alan olan eğitim; toplumsal yaşamın, kültürel etkinliğin içeriğinde yer alan önemli bir olgudur. (Şen, 2005: 1) Bebeklikte başlayan bir süreç olan eğitim, ailede başlayıp, modern toplumlarda kurumlarda profesyonelce yürütülen bir boyut kazanır, kurumsal yapı içerisinde verilmekte olan mesleki eğitimle de son bulmayıp insanın yaşamı boyunca sürer.

18. yy. da yaşamış bir Fransız filozofu olan Helvetius "Aldığımız eğitim ne ise o kadar oluruz" demiştir. Buna dayalı olarak eğitim, insanın geçmişte yaşamış ve öğrenmiş olduğu birçok konudan elde ettiği bilgi ve birikimle yaşamını, değer sistemlerini ve inançlarını etkilemekle kalmayıp, her açıdan hayata bakışını belirler. (Topalak, 2013:116)

Belki bütün bunlardan daha da önemlisi eğitim, kişinin mesleğini ve toplumdaki statüsünü, kendi ailesine sağlayacağı imkân ve itibarı da belirleyerek yaşamına yön verir ve niteliği üzerinde de yadsınamayacak bir rol üstlenir. (Ekşioğlu, 2005: 71)

Piaget' e göre eğitimin amacı; bilgi miktarını çoğaltmak olmayıp, öğrencilerin yeni icat ve buluşlar yapabilmesi için fırsatlar sunmak ve yeni şeyler üretebilmesini bilen bilgili kişiler yaratmaktır (Arık'dan Ak, Uslu, 2013: 72).

İlkel çağlardan itibaren var olduğu bilinmekte olan müziğin, insanların hislerini, düşüncelerini, doğadan aldıklarını ve salt doğayı anlatan, ifade eden, düzenlenmiş seslerdir. Evrensel bir dil olarak da bilinen müzik, insan hayatının vazgeçilmez öğelerinden biridir ve farklı din ve ırklardan olan insanları tek bir noktada birleştirebilecek gücünün olması onu diğer sanat dallarından farklı kılmaktadır. (<http://bizdosyalar.nevsehir.edu.tr/temel-muzik-egitimi-ders-notlar.pdf>)

Demokratik, modern ülkelerde önem taşıyan sanat eğitiminin bir parçası olan müzik eğitimi;

Bireye kendi yaşantısı yoluyla, amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar

kazandırma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme ya da bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak geliştirme sürecidir. (Uçan'dan Ak: Yükrük, 2004:2)

İnsan zekasını, kaslarını ve duygularını eğiten bir alan olan müzik, bütün eğitim sahalarında kullanılabilen bir eğitim aracıdır. (Küçüköncü, 2000: 2)

Ülkemizde de eğitimin etkin bir parçası olan müzik eğitimi okul öncesinden başlayıp, ilköğretim, orta öğretim ve yüksek öğretim programlarını da içine alacak şekilde uygulanmaktadır. Bütün eğitim alanlarında olduğu gibi müzik eğitimi de iki yol ile verilebilir. Bunlar; Yaygın eğitim ve Örgün eğitim olarak iki başlıkta ele alınmaktadır. (Küçüköncü, 2000: 2)

YAYGIN MÜZİK EĞİTİMİ:

İnsanların değişik ortam ve kurumlarda, değişik metot ve öğrenim teknikleriyle yaygın biçimde yapabilecekleri bir eğitim biçimidir. Yaygın eğitim ile insanlar müzik dinleme ile ilgili davranışları kazanmaktadırlar. Özellikle medya olarak adlandırdığımız kurumlar, kendi anlayışları doğrultusundaki radyo ve televizyon yayınları ile, insanların müziksel tercihlerini belirlemelerinde büyük rol oynamakta bu yayınları ile müzik dinleme yönünden toplumun yaygın eğitimini etkilemektedir. Medyanı dışında özel müzik dersleri, özel müzik dershaneleri, özel müzik dernekleri, konserler, korolar ve konservatuarlar yaygın eğitimin kurumlarıdır. (Küçüköncü, 2000: 2)

ÖRGÜN MÜZİK EĞİTİMİ

Belli bir program ve disiplin çerçevesinde öğretmen ve öğrencinin okul adını verdiğimiz kurum içinde, belirli yöntem ve teknikler ile aldıkları eğitim olarak adlandırılır. Örgün müzik eğitimini iki grupta toplayabiliriz; Genel Müzik Eğitimi ve Özel Müzik Eğitimi

Genel Müzik Eğitimi: Yeteneğin düzeyine bakılmaksızın, okul öncesinden başlayarak yüksek öğretim sonrasına kadar her öğretim programı içinde yapılması gereken eğitim biçimidir.

Özel Müzik Eğitimi: Bireylerin seçilerek, müziğe ait değişik konu alanlarında eğitilmelerini sağlayan eğitim biçimidir. (Küçüköncü, 2000: 2)

Hem bir sanat hem de bir bilim olan müzik, duygusal olarak algılanmanın yanı sıra akıl ile de öğrenilebilir. Bu özelliği ile bireyin ve toplumun duyuş ve biliş açısından durumu tespit edildiği gibi, gelişim ve değişimi de sağlayacak organik bir yapıdır.

Sesin en güzel şekli müzik ile dile gelir. Resim, renklerin birleşmesinden; şiir, kelimelerin kaynaşmasından nasıl oluşuyorsa; önce bir bilim sonra bir sanat olan müzik de duyuş, düşünce, algı ve tutumlarımızı anlatmak üzere seçilip işlenmesinden oluşmaktadır. (www.erdemefe.com/03_05.asp)

İnsanlar, çevredeki uyarıcılardan duyu organlarına gelen sesleri, ayrı ayrı yorumlayarak anlamlı bilgiler haline getirmeye ve örgütlenmiş bir bütün olarak duyu organlarında işleyerek anlam vermektedirler. Duyu organlarına gelen uyanların anlamlı hale getirilmesi ve kavranılması sürecine algı denir.

Algı ile ilgili ilk araştırmalar Gestalt psikologları tarafından yapılmıştır. Gestalt psikologlarına göre, biz uyarıcıları ayrı ayrı değil, anlamlı bir bütün olarak görürüz ve

bütün, onu meydana getiren parçaların toplamından daha çok anlam ifade eder (Hergenhahn,1988)” (Erden’den Ak: Sazak, 2008: 2)

Bireyin mevcut durumunu psikolojik, biyolojik, fizyolojik yaklaşımlardan yola çıkarak sosyal, kültürel ve çevre etmenleriyle yorumlayıp anlamlandırma süreci olan algının olabilmesi için “Alıcı(receptor), iletici (transmitter) Tepki verici (effector)” olması gerekir. Bu sebeple bireylerde oluşan algılama ve anlamlandırmalar öznelidir.

Eğitimde algı, öğrencinin bilgiyi en doğru şekilde kavrayıp uygulaması ve bilginin öğrenilmesine yönelik olumlu dönütler alınabilmesi için üzerinde durulması gereken bir faktördür. Hem biyolojik hem de sosyal iletişimimizin bir ürünü olan müzik, insan gelişiminin olması gereken bir boyutu olup, insanın zihninin gelişimi ve algısı üzerinde önemli rol oynar. Bu algılama durumu sadece günlük yaşamda değil eğitimde de bireylerin öğrenme ve yaşamına katma sürecinde önemli rol oynamakta, verilen eğitimi algılama biçimleri bilgileri anlamlandırmalarında ve hatta aktarmalarında etkili olmaktadır. Buna bağlı olarak, eğitim veren kişinin algı ve tutumları da doğal olarak öğrencilerin yetişmesinde ve gelişmesinde dikkate değer sonuçlara yol açmaktadır.

Mesleki müzik eğitimi verilen konservatuvarlarda, bireyselleştirilmiş bir eğitim söz konusudur. Bu durum öğretim elemanlarının öğrenciler üzerindeki tesirleri arttırmakta, öğrencilerin algı ve tutumları üzerinde ciddi bir değişime yol açabilmektedir. Hele bir de farklı kültürlerle sahip öğretim elemanları tarafından verilen kültür eğitiminin bir unsuru olan müzik eğitiminde bu açıdan çok daha çarpıcı etkileşimlerin olabildiği gözlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında, yabancı uyruklu öğretim elemanlarının bu kültürel farklılıkla birlikte ortaya çıkan farklı algılama biçimleri, irdelenmeyi ve üzerinde düşünmeyi gerektirmekte, öğrencilerimiz üzerindeki etkileri onların görüş ve düşünceleri doğrultusunda değerlendirilmelidir.

Müzik öğrencilerinin yaşamış oldukları müzikal algıya yönelik algı ve tutum farklılıkları, yalnızca ülkemizde değil, bütün dünyada en amatöründen en profesyoneline çoğu kişiyi farklı oranlarda etkilemekte, bu etkiler; farklı yönlerini değişik açılardan ele almış olan araştırmalara konu olmaktadır. Bu durumun sosyal, eğitimsel ve psikolojik açılarının araştırılması ve konu çerçevesinde sebep-sonuç ilişkisi içinde çözüm önerilerinin sunulması mevcut sorunların azaltılmasına olanak tanıyacaktır. Ele alınan konunun araştırılması sonucunda ortaya çıkacak olan sonuçlar, ülkemizdeki eğitim sisteminin yeniden düzenlenmesi aşamalarında yol gösterici niteliğe sahip olacaktır.

Problem Durumu

Bu araştırmada Türkiye’de eğitim veren yabancı uyruklu öğretim elemanlarının müzik eğitimine yönelik algı ve tutumların öğrenciler açısından değerlendirilmesine çalışılmıştır. Buna göre “Türkiye’de eğitim veren yabancı uyruklu öğretim elemanlarının müzik eğitimine yönelik algı ve tutumları nasıldır?” sorusu çerçevesine çeşitli sorulara yanıtlar aranmıştır.

Alt Problemler

- 1) Yabancı uyruklu öğretim elemanları Türk eğitim sistemine uyum sağlayabiliyorlar mı?
- 2) Yabancı uyruklu öğretim elemanlarından eğitim alan öğrencilerin karşılaştıkları problemler nelerdir?
- 3) Yabancı uyruklu öğretim elemanları ile çalışan öğrencilerin müziği algılaması üzerinde olumlu olumsuz etkileri var mıdır?
- 4) Yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla Türk eserleri çalışmanın müzikal açıdan zorlukları

sizce nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Türkiye’de Eğitim Veren Yabancı Uyruklu Öğretim Elemanlarının, Müzik Eğitime Yönelik Algı ve Tutumlarının Öğrenciler Açısından Değerlendirilmesi ve incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Türkiye’de Eğitim Veren Yabancı Uyruklu Öğretim Elemanlarının Müzik Eğitiminde öğrenciler üzerindeki etkileri ele alınarak araştırılmaya değer olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, Türkiye’de Eğitim Veren Yabancı Uyruklu Öğretim Elemanlarının Müzik Eğitime Yönelik Algı ve Tutumlarını Öğrenciler Açısından Değerlendirmektedir. Yabancı uyruklu öğretim elemanlarının müzik eğitiminde kullandıkları yöntem ve teknikler ile eğitim alan öğrencilerin, eğitimlerinde nasıl bir etki yarattığına yönelik konservatuvar öğrencilerinin görüşleri, verilen eğitimin niteliğine doğrudan etki etmekte olduğundan, önemli veriler sağlamaktadır. Ayrıca araştırmanın, alana özgü önemli bir araştırma olduğu ve müzik eğitime katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Araştırmanın Sayıtları

Yarı yapılandırılmış görüşmenin çalışma için uygun veri toplama yöntemi olduğu, yarı yapılandırılmış görüşme formunda yer alan soruların nitel anlamda araştırmanın konu ve içeriğine uygun olduğu sayıtlarından hareket edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuvarı ve Afyon Kocatepe Konservatuvarında öğrenim gören öğrenciler ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

“Türkiye’de Eğitim Veren Yabancı Uyruklu Öğretim Elemanlarının Müzik Eğitime Yönelik Algı ve Tutumlarının Öğrenciler Açısından Değerlendirilmesi” konulu çalışma betimsel araştırma yöntemleriyle yürütülmüş, 28 öğrenci ile yapılan görüşmeler yoluyla veriler elde edilmeye çalışılmıştır.

1. Yabancı uyruklu ve Türk öğretim elemanlarının müzik eğitimi yaklaşımlarında sizce fark var mıdır? Neden?
2. Türk ve yabancı öğretim elemanlarının çalışmanın olumlu yönlerini değerlendiriniz?
3. Türk ve yabancı öğretim elemanlarının çalışmanın olumsuz yönlerini değerlendiriniz?
4. Türkiye’de müzik eğitimi veren yabancı uyruklu öğretim elemanları sizce eğitim sistemine uyum gösterebiliyorlar mı?
5. Türkiye’de eğitim veren yabancı uyruklu öğretim elemanları müzik eğitime yönelik algı biçimleri sizin müzik eğitiminizi etkiliyor mu?
6. Yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla çalışmanın müziği algılamanız üzerine etkileri

nelerdir?

7.Yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla çalışmanın müziği yorumlamanız üzerine etkileri nelerdir?

8.Yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla Türk eserleri çalışmanın müzikal açıdan zorlukları sizce nelerdir?

Veri Toplama Araçları

Araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme uygulanmıştır. Görüşme tekniği nitel araştırmalarda en çok kullanılan yöntemlerdendir. Görüşmeyi, önceden hazırlanmış soruların belli bir sistematik dâhilinde İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuarı ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı yabancı uyruklu öğretim elemanlarından eğitim alan öğrenciler ile yapılan görüşmeler araştırmaya ışık tutmuştur. Öğrencilerin değerlendirmelerinin önemli veri sağladığı düşünülmektedir.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırma; “Türkiye’de Eğitim Veren Yabancı Uyruklu Öğretim Elemanlarının Müzik Eğitimine Yönelik Algı ve Tutumlarının Öğrenciler Açısından Değerlendirilmesi ve incelenmesi amacıyla hazırlanmış, Türkiye de eğitim veren yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla çalışmakta olan öğrenciler ile yapılandırılmış görüşme formu yoluyla veriler toplanmış, işlenen veriler ışığında şu bulgular elde edilmiştir..

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Yabancı uyruklu öğretim elemanları Türk eğitim sistemine uyum sağlayabiliyorlar mı?

Öğrenciler	f	%
Uyum gösteriyor	16	57,14
Hiçbir fikrim yok	7	25,00
Kısmen uyum gösteriyor	2	7,14
Uyum göstermiyor	3	10,71
TOPLAM	28	100,00

Öğrencilerin “16sının” yabancı uyruklu öğretim elemanlarının Türk eğitim sistemine uyum gösterdiklerini ifade ederken “2 öğrenci”, kısmen uyum gösterdiğini “7 öğrenci” ise konuya ilişkin bir fikrinin olmadığını “3 öğrencinin” ise yabancı uyruklu öğretim elemanlarının Türk eğitim sistemine uyum göstermediklerini ifade etmişlerdir.

Buradan yabancı uyruklu öğretim elemanlarının Türk eğitim sistemine uyum gösterdiklerini olduğu bulgusu elde edilmiştir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Yabancı uyruklu öğretim elemanlarından eğitim alan öğrencilerin karşılaştıkları problemler nelerdir?

İletişim kopukluğu olduğu ve çoğu zaman yabancı uyruklu öğretim elemanlarının ne söylediklerini anlamadıkları, yabancı uyruklu öğretim elemanlarının beklentilerinin daha yüksek olması. Yabancı uyruklu öğretim elemanlarının bir kısmının beklentileri yüksek olduğu için öğrenciyi zorlayabilmesi. Yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla Türk öğretim elemanları kadar yakın olamadıkları çünkü onların görgü kurallarının farklılık gösterdiğini belirtmişlerdir.

Buradan yabancı uyruklu öğretim elemanları ile çalışan öğrencilerin iletişim, öğrenciden çalışma beklentisinin yüksekliği ve kültür farklılığının olması konularında, öğretim elemanlarında algı ve tutum farklılıklarının olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Yabancı uyruklu öğretim elemanları ile çalışmanın müziği algılamanız üzerine olumlu ve olumsuz etkileri var mıdır?

Öğrenciler	f	%
Olumsuz yönünün olmadığını belirten	11	39,28
İletişim sorunu yaşayan	8	28,57
Değerlendirmede bulunan	9	32,14
TOPLAM	28	100,00

Görüşmelere katılan öğrencilerin 11' i yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla çalışmak konusunda olumsuz yön bulunmadığını ifade ederken 8 öğrenci ise iletişim sorunu yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Diğer öğrenciler soruya ilişkin yorum ve değerlendirmelerde bulunmuşlardır ifadelerinde geçen değerlendirmelere ilişkin bulgular ise;

- Yabancı uyruklu öğretim elemanlarının donanımlı olduğu, öğrencilere müziğe farklı açılardan da bakmaları gerektiğini ve daha fazla bilgi edinmelerini sağladıklarını,
- Yabancı uyruklu öğretim elemanlarından dil öğrendiklerini ve karşılıklı etkileşim halinde olabildikleri,
- Yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla çalışmanın avantajları olarak, Avrupa da ki farklı ekolleri de öğrenip müzikal açıdan uygulama imkanı bulduklarını,
- Her kültürden farklı öğretim elemanı ile çalışmanın kendilerinin gelişimi için önem teşkil ettiğini,
- Yabancı uyruklu öğretim elemanlarının Türk öğretim elemanlarına göre yaklaşımlarının daha olumlu daha yumuşak ve daha anlayışlı davrandıklarını,
- Yabancı uyruklu öğretim elemanlarının daha disiplinli ve daha tecrübeli olduklarını,
- Yabancı uyruklu öğretim elemanlarının mizah ve farklı bakış açılarına sahip olduklarını, ifade etmişlerdir.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla Türk eserleri çalışmanın müzikal açıdan zorlukları sizce nelerdir?

Öğrenciler	f	%
Zorluk yaşamayan	11	39,28
Zorluk yaşayan	5	17,85
Fikir belirtmeyen	5	17,85
Değerlendirmede bulunan	7	24,99
TOPLAM	28	100,00

Öğrencilerden soruya ilişkin değerlendirmede bulunun öğrenci görüşleri;

- Yabancı uyruklu öğretim elemanlarının müziği hissedemedikleri bu yüzden sadece notaya bağlı çaldıklarını düşündükleri,
- Türk müziğine uzak olduklarını bu sebeple eşlik yaparken zorluk yaşadıklarını ifade ettikleri,
- Türk eserlerinin tekniği farklı olduğundan dolayı yabancı uyruklu hocalarla çalışmanın zor olduğunu belirttikleri görülmüştür.
- Zorluk yaşamadıklarını hatta yabancı uyruklu öğretim elemanlarının Türk öğretim elemanlarına göre daha iyi olduklarını ifade etmişlerdir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmadan elde edilen bulgulara dayalı olarak yabancı uyruklu öğretim elemanlarının Türkiye’de verilen “akademik müzik eğitime” uyum sağladıkları tespit edilmiştir. Yabancı uyruklu öğretim elemanları ile öğrenim gören öğrencilerin değerlendirmeleri ışığında iletişim sorunu yaşadıkları, bunun algısal anlamda müziğe yansıdığını, yabancı uyruklu hocaların ders çalışma beklentilerinin öğrencileri zorlayacak derecede yüksek olduğu, iletişim kaynaklı kültür farklılıklarından oluşan anlaşmazlıkların yaşandığı, bu sorunların öğrenci performansını olumsuz yönde etkileyebildiği gibi bulgular elde edilmiştir. Katılımcıların önemli bir bölümü ise yabancı uyruklu öğretim elemanlarının müzik eğitimi konusunda bilgilerinin üst seviyede olduğunu farklı kültürlerde gelen hocaların verdiği batı müziği eğitiminin daha verimli olduğunu gerek müzikal gerek teknik açıdan yabancı uyruklu hocalardan yararlanmak istediklerini savunmuşlardır. Eğitimde sağlanan öğrenci dönütlerinin daha sağlıklı, olumlu ve öğrenci merkezli olabilmesi için elde edilen tüm verilerin değerlendirilmesi, yabancı uyruklu öğretim elemanlarıyla eğitim öğretim stratejilerini tartışarak yeni fikirler ışığında yol gösterici yöntemler sunulması sonucu ortaya çıkmıştır.

Yapılan araştırma ve incelemelerde “Türkiye’de Eğitim Veren Yabancı Uyruklu Öğretim Elemanlarının Müzik Eğitime Yönelik Algı ve Tutumlarının Öğrenciler Açısından Değerlendirilmesi” sonucunda Türkiye’de görev yapan öğretim elemanları için Türk dilini kullanmaya yönelik çalışma yapmalarının gereği anlaşılmış, görev yapacak öğretim elemanlarının Türkçe dil kursuna gönderilmesinin uygun olacağı ve başarıyı arttıracığı bilgisine ulaşılmıştır.

Müzik, diğer alanlara göre daha evrensel bir dile sahip olduğundan her ne kadar eğitimde çok büyük bir sorun oluşmasına fırsat tanımasa da öğrencilerin farklı kültürlerde yetişmiş bu öğretim elemanlarından daha fazla yararlanabilmeleri ve öğrencilerine öğretirken zorluk yaşamamalı için yabancı uyruklu öğretim elemanlarının Türk kültürünü ve dilini daha yakından tanımalarını sağlayıcı çalışmalar yapmaları önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- ECE, A, S. KAPLAN, S. (2008). Kastamonu Eğitim Dergisi 285-296). Cilt:16 No:1
- EKŞİOĞLU, S. (2005) Okul Türüne Göre Lise Öğrencilerinin Öss Başarılarının Zihin Dışı Faktörler. Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi ve Eğitim Bilimleri Programları ve Öğretim ABD
- KILIÇ, Tuba. Müziğin Kişisel, Toplumsal, Ulusal ve Uluslararası İşlevlerinin Müzik Eğitime Etkileri
- KÜÇÜKÖNCÜ, Y. (2000). Sınıf Öğretmenliğinde Müzik Eğitimi Pamukkale Eğitim Fakültesi Dergisi S:8-12 Baskı ISSN:1301-0085
- ÖZDEMİR, G, YILDIZ, G. (2010). Mehmet Akif Ersoy Ün. Sosyal Bil. Ens. Dergisi Yıl 2.
- SAZAK, N. (2008). Müziksel algılamının temel boyutları. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. Cilt:5 Sayı:1 Yıl:2008
- ŞEN, S, Ü. (2005). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. *Journal of Graduate School of Social Sciences*, 5 (1), 343-344.
- TOPALAK, Ş.(2013). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi/Öğretiminde Karşılaşılan Sorunların İncelenmesi. Cilt 1, Sayı 2, 2013 / Volume 1, Issue 2, 2013 / DOI:10.7816/sed-01-02-08
- USLU, M. (2013) Müzik Eğitiminin Yaratıcılık Boyutu, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi *Journal of Research in Education and Teaching* Şubat 2013 Cilt:2 Sayı:1 Makale No:08 ISSN: 2146-9199 sf:72
- YAPICI, Z. (2015) Dumlupınar Ortaokulu Okul Dergisi. Süresiz Yayın, Yıl: 1, Sayı: 1
- YÜKRÜK, S. (2004) Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı Son Sınıf Öğrencilerinin Öğretmenlik Uygulamasında Sınıf Ortamında Seslerini Kullanma Becerileri. Süleyman Demirel Üniversitesi 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi

http://www.erdemefe.com/03_05.asp

<http://kisiselgelisim.gen.tr/makaleler/kisisel-gelisim/egitimin-onemi-408.aspx><http://bizdosyalar.nevsehir.edu.tr/0b3fabba3a4b70bd70195bb6532ca5e0/temel-muzik-egitimi-ders-notlar.pdf>

"KEMAN EĞİTİMİNDE PISAGOR VE JUST ENTONASYON"

Tevhide Hicret ÇÖL

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

hicretyavuz@hotmail.com

Gonca YERLİKAYA

Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

goncayerlikaya@gmail.com

ÖZET

Yaylı çalgılar eğitiminin temel boyutlarından biri olan keman eğitiminde, üzerinde önemle durulması gereken konulardan biri entonasyon sorunudur. Eşit tamperaman ses sisteminin kullanıldığı ses aralıkları belirlenmiş olan klavyeli çalgıların aksine, perdesiz bir çalgı olan keman eğitiminde farklı ses sistemlerinin kullanılması kaçınılmaz bir gerçektir. Ülkemizde keman eğitiminde entonasyona ilişkin çalışmalar yapılmış olmasına karşın, yurtdışında oldukça iyi bilinen ve keman eğitiminde de kullanılan pisagor ve just entonasyon kavramlarını ele alan yeterli çalışmayla karşılaşılmasıdır. Edinilen tecrübeler ve gözlemler sonucunda, ülkemiz keman eğitimcilerinin ve icracılarının birçoğunun, eğitim sisteminde pisagor ve just entonasyonu kavramsal ve tonal farklılıklarını bilmeksizin ve isimlendirmeksizin kullandıkları ve öğrencilerine işitsel yolla öğrettikleri dikkati çekmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, keman çalma sırasında doğru ve etkili bir entonasyon için kullanılabilecek farklı yöntem ve yaklaşımları incelemektir.

Çalışma; betimsel nitelikte olup, kaynak taraması yöntemiyle elde edilen büyük çoğunluğu yabancı dildeki çalışmaların analiziyle oluşturulmuştur.

Çalışma; batı müziğinin farklı dönemlerinde kullanılmış olan pythagorean intonation (pisagor entonasyonu), just intonation (tam entonasyon), equal temperament (eşit tamperaman) gibi entonasyon kavramlarının keman eğitiminde kullanım durumunu ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Pisagor Entonasyon, Just (Tam) Entonasyon.

"PYTHAGOREAN & JUST INTONATION IN VIOLIN TRAINING"

Tevhide Hicret ÇÖL

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

hicretyavuz@hotmail.com

Gonca YERLİKAYA

Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

goncayerlikaya@gmail.com

ABSTRACT

Intonation problem is one of the the matters that should be emphasized violin training that is one of the basic dimensions of bow instruments training. Unlike keyboard instruments for which equal temperament system is used in which intervals are divided into a series of equal steps, in violin- a fretless instrument- training, it is an inevitable fact that different audio systems

are used.

Although studies have been carried out about intonation in violin training in Turkey, not sufficient studies exist dealing with the concepts of Pythagorean and just intonation, both of which are well-known and used in violin training abroad. It is remarkable to find out through experience and observations that most of violin trainers and performers in Turkey use in their training and teach to their students through audial way Pythagorean and just intonation without knowing or naming the conceptual and tonal differences between them. In this respect, the main objective of the study is to study various methods and approaches that could be used while playing the violin for accurate and effective intonation.

This descriptive study relies on the literature review comprised mostly of the analysis of foreign studies.

The study is significant in that it reveals the case of using such intonation concepts as pythagorean intonation, just intonation and equal temperament- all of which were used in various periods of western music- in violin training.

Key Words: Violin Training, Pythagorean Intonation, Just Intonation.

GİRİŞ

Yaylı çalgılar eğitiminin temel boyutlarından biri olan keman eğitiminde, üzerinde önemle durulması gereken konulardan biri entonasyon sorunudur. Bu konudaki problemler temelde kemanın perdesiz bir çalgı olmasından kaynaklanır.

Dünya müzikleri incelendiğinde bu müziklerin pek çoğunda farklı sayıda seslerle oluşturulmuş farklı ses sistemlerinin kullanıldığı gözlemlenebilir. Örneğin Türk Müziği ses sisteminde on ikiden fazla sayıda ses yer almaktadır.

Günümüz çok sesli batı müziğinde, matematiksel olarak eşit aralıklandırılmış on iki yarım sesi içeren eşit tamperaman ses sistemi baskın olarak kullanılmaktadır. Bu ses sistemi yirminci yüzyılla birlikte günümüzdeki anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Eşit tamperaman ses sisteminin kullanıldığı ses aralıkları belirlenmiş olan klavyeli çalgıların aksine, perdesiz bir çalgı olan keman eğitiminde farklı ses sistemlerinin kullanılması kaçınılmaz bir gerçektir.

Bu çalışmada; batı müziğinin farklı dönemlerinde kullanılmış olan pythagorean intonation (pisagor entonasyonu), just intonation (tam entonasyon), equal temperament (eşit tamperaman) gibi entonasyona ilişkin kavramların açıklanması, keman eğitiminde kullanım durumlarının ortaya konulması, keman çalma sırasında doğru ve etkili bir entonasyon için kullanılabilecek farklı yöntem ve yaklaşımların incelenmesi hedeflenmiştir.

Ses Sistemleri

Zeren; bir ulusun müzik yapıtlarında kullandığı bütün sesleri bir sekizli içinde bir araya toplayan dizileri o ulusun müziğinin “genel dizisi”, genel dizilerden seçilerek oluşturulan ve müzik yapıtlarını gerçekleştirmekte kullanılan daha az sesli dizileri ise “özel diziler” olarak tanımlamıştır. Bir ulusun genel dizisi ve o diziden üretilmiş özel dizilerin tamamı o ulusun müziğinin “ses sistemini” oluşturur (Zeren, 2008, s. 3).

Ses sistemleri zaman içerisinde ihtiyaçlara göre değişmiş olup, değişmeye devam etmektedirler. Batı müziği tarihi içerisinde de farklı ihtiyaçlar sonucunda farklı ses sistemleri geliştirilmiştir.

Çalışmanın bu kısmında batı müziği tarihi içerisinde kullanılmış ses sistemlerinden

bazıları ele alınmaktadır.

İlgili Kavram ve Terimler

Cent: Bir oktavlık aralığın 1200 eşit parçaya bölünmesiyle elde edilen aralık birimidir. Eşit temperaman sisteminde her yarım ses yüz cent' e eşittir (Borup, 2008).

Koma: Genel olarak iki farklı ses sistemindeki aynı perdeler arasındaki farklılığa koma denir. Ancak dilimizde kullanılan koma sözcüğü çoğunlukla bir oktavı tam elli üç eşit parçaya bölen holder koması anlamında kullanılmaktadır. Bunun dışında pisagor koması ve syntonic koma olarak adlandırılan türleri vardır.

Batı Müziğinde Eşit Temperaman Öncesinde Kullanılan Ses Sistemleri

Batı müziğinde eşit tamperaman öncesinde kullanılan ses sistemlerinden bazıları pisagor, just ve mean-tone ses sistemleridir.

Pisagor Ses Sistemi

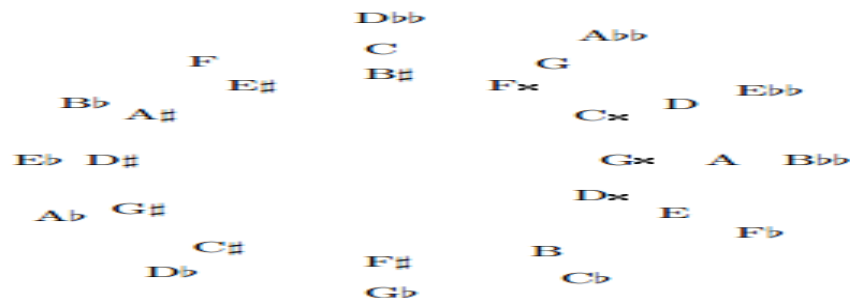
Milattan önce altıncı yüzyılda yaşamış ve günümüz batı müzik sisteminin temellerini atmış Antik Yunanlı bilim insanı Pisagor, bir telden çıkan sesin telin uzunluğuna bağlı olarak değiştiğini gözlemlemiştir. Örnek verilecek olursa; on iki birimlik bir telin altı biriminden yani yarısından temel sesin oktavı, sekiz biriminden yani beşte üçünden beşlisi, dokuz biriminden yani dörtte üçünden dördlüsü elde edilmektedir. Ayrıca temel sesin oktavı ve beşlisiyle birlikte son derece uyumlu olduğunu gözlemleyen Pisagor, yalnızca bu oranları kullanarak uyumlu bir dizi oluşturabileceği sonucuna varmıştır.

Pisagor ses sistemi, mükemmel beşli ve oktavı oluşturan oranların on iki oktavlık bir diziye yayılmasıyla oluşturulur. Dizi içindeki tüm sesler oransal hesaplamalarla bulunur.

Pisagor sistemiyle günümüz eşit temperaman ses sistemi karşılaştırıldığında aradaki farkları şu şekilde özetlemek mümkündür;

Eşit tamperaman ses sisteminde bir tam ses $9/8$ oranıyla değil iki yarım sesle gösterilir. Pisagor ses sisteminde notalar art arda dizilerek değil beşli ve oktav oranlarında ilerleyerek bulunur. Eşit tamperaman sisteminde bir notaya altı defa tam ses eklendiğinde o notanın tam bir oktav üstündeki sese ulaşılır ancak pisagor ses sisteminde herhangi bir notaya altı defa tam ses oranı ilave edildiğinde o notanın neredeyse oktavı elde edilir. Ortaya çıkan bu fark “pisagor koması” olarak adlandırılır. Eşit tamperaman beşlisi pisagor sistemi beşlisinden bir koma kadar (yaklaşık iki cent) daha küçüktür, eşit tamperaman dörtlüsü ise pisagor dörtlüsünden yaklaşık iki cent daha büyüktür. İki sistem arasındaki farklılık enarmonik seslerde de görülmektedir. Pisagor sistemindeki bu durum beşliler çemberi yerine beşliler spirali ile gösterilebilir (Şekil 1).

Şekil 1. Beşliler Spirali



Eşit tamperamanda aynı olan do-si diyez ve re çift bemol notalarından si diyez do notasından bir koma aşağıda, re çift bemol ise do notasından bir koma yukarıda olacaktır. Ayrıca üst oktavlara ilerlendikçe aradaki fark azalacaktır (Benson, 2008).

Pisagor ses sisteminde do- mi büyük üçlü aralığının biraz daha geniş olmasından dolayı uyumlu tınlamadığı fark edilmiştir. Aynı durum biraz daha dar olan, mi-sol küçük üçlü aralığı için de geçerlidir. Bu nedenle üçlülerin de hesaba katıldığı yeni bir ses sistemi arayışına gidilmiştir.

Tam (Just) Ses Sistemi

Antik Yunan döneminde bir sesin oranının tam sayı katlarına denk gelen seslerin (1/1-temel ses, 2/1-oktav, 3/2-beşlisi, 4/3-dörtlüsü, 5/4-büyük üçlü, 6/5-minör üçlü gibi) o sesle uyumlu tınladığı gözlemlenmiştir. Bu düşünceye dayanarak oluşturulan tam (just) ses sisteminde, dizilerin oluşturulmasında oktav, beşli ve dörtlüler dışındaki uyumlu (derli) aralıklardan da yararlanılması düşünülmüştür (Zeren, 2007, s. 310). Örneğin do sesinden başlanarak sırasıyla uyumlu aralık oranları eklenir. Önce ilk uyumlu aralık olan sekizli aralığı kurulur. Ardından bu sesin üzerine bir sonraki uyumlu aralık olan beşli kurulur ve bir oktav aşağı alınarak sol sesi elde edilir. Beşlinin üzerine sıradaki uyumlu aralık olan dörtlü yerleştirilir ve yine do sesi bulunur. Bundan sonraki uyumlu aralık ise 5/4 oranındaki majör üçlü aralıktır bu aralığın da eklenmesiyle mi sesine ulaşılır. İlk üç adımda ortaya çıkan bu üç ses batı müziği armonisinin temel taşı olan büyük üçlü akorunu oluşturur (Zeren, 2007, s. 310).

5:4 oranı daha küçük tam sayılardan oluştuğu için bu sistemde, pisagor sistemine göre daha uyumlu bir büyük üçlü aralığı oluşturulur (pisagor sistemindeki üçlünün oranı 81:64' tür).

Tam ses sistemiyle pisagor ses sistemi arasındaki bazı farklar şunlardır;

Büyük üçlü aralıklar Pisagor sistemindekilerden daha pestir. Pisagor sistemi büyük üçlüsüyle tam ses sistemindeki büyük üçlü arasındaki fark syntonic koma olarak adlandırılır. Bu komanın oranı 81:60' tır (Benson, 2008).

Zeren' e göre bu sistemin en büyük zorlukları ise şunlardır;

Dizideki sesler aynı şekilde başka seslerden başlayarak elde edildiğinde aynı bağıl frekanslara ulaşamamaktadır. Dizide iki ayrı çeşit tam aralık, bir çeşit yarım aralık vardır. Tam seslerden birisinin bağıl oranı (iki aralık arasında oluşan oran) 9:8, diğerinin 10:9' dur. Yarım sesin bağıl oranı 16:5' tir. İki yarım sesin toplamı tam seslerin her ikisine de eşit değildir. Re-la aralığı tam beşliden bir koma eksiktir. Bu durum aynı dizi içerisinde iki farklı türden beşli aralığının oluşmasına neden olmaktadır. Re-La beşlisini tam olarak verememesi ve iki çeşit tam ses içermesi bu sistemin en büyük kusurudur. Ancak üç majör uygu (do-mi-sol, do-fa-la, re-sol-si ve iki çeşit minör uygu (mi-sol-si, do-mi-la) elde edilebilmesi bu sistemi çok sesli müzik bakımından çekici hale getirmektedir. Pisagor dizisinde olduğu gibi hem de daha fazla miktarda transpoze (göçürme) ve modülasyon (geçki) sıkıntıları bulunmaktadır. (Zeren, 2007, s. 312)

Tam (just) ses sistemi kilise modlarının kullanıldığı dönemde yoğun olarak kullanılmıştır. Günümüzde özellikle mikrotonal müzik alanında tam (just) ses sisteminin değişik biçimleri kullanılmaktadır.

Carl Eitz' in tam (just) dizideki seslerin daha rahat okunabilmesi için geliştirdiği bir notasyon bulunmaktadır. Bu notasyonda pisagor ses sistemine göre bir koma eksik okunması gereken notalar “-1 ” ile gösterilmektedirler (Şekil 2).

Şekil 2 Carl Eitz' in Tam (Just) Ses Sistemi Notasyonu (Benson, 2008).

$$C^0 - D^0 - E^{-1} - F^0 - G^0 - A^{-1} - B^{-1} - C^0$$

Tam (just) ses sisteminin temel armonik hareketlere izin vermemesi yeni bir ses sistemi arayışını da beraberinde getirmiştir.

Mean-Tone Ses Sistemi

Temelini pisagor ve tam ses sistemlerinden alan orta ses (mean-tone) tamperamanın, iki sistem arasında bir köprü oluşturduğu söylenebilir. Diğer sistemlerde olduğu gibi bu sistemde de sesler oransal hesaplamalarla bulunur. Orta ses tamperamanında syntonic koma, dizi içerisindeki dört tam beşliye yayılmıştır. Bu sistemi daha iyi anlayabilmek için, her bir beşli aralığının pisagor sistemindeki değerinden bir çeyrek koma kadar pes olduğunu düşünülebilir. Orta ses (mean-tone) tamperamanın en çok kullanılan türü klasik mean-tone veya quarter mean-tone olarak bilinir. Bu ses sisteminin Zarlino tarafından geliştirilen farklı bir türü de vardır. Bu dizide oluşan beşliler mükemmel değildir (doğal harmonik oranlarına uymayan beşliler oluşur). Ancak syntonic koma sorunu çözülmüştür ve bazı tonalitelere modülasyon yapılabilir. Ancak bazı modülasyonlarda “wolf interval” olarak adlandırılan aralık oluşmaktadır. Enarmonik sesler yoktur.

İncelenen ses sistemlerinin her birinin kendi içlerinde avantajları ve dezavantajları vardır. Ancak en büyük dezavantajları içerdikleri aralıkların farklılıklarından dolayı bir başka tonaliteye geçişe izin vermemeleridir. Bu durum eşit aralıklı bir sistemin geliştirilmesi arayışlarına yol açmıştır.

Eşit Tamperaman Sistemi

Günümüzde özellikle klavyeli çalgılarda kullanılan eşit tamperaman sistemi bir oktav içerisindeki seslerin eşit on iki parçaya (yarım sese) bölünmesi esasına dayanmaktadır. Ancak bu durum mükemmel aralıkları mükemmel olmayan hale getirmiştir. Yalnızca oktav (sekizli) aralığı mükemmeldir (Borup, 2008). Her yarım perde yüz cent değerindedir. Bir oktavda toplam bin iki yüz cent vardır. Eşit tamperamandaki beşliler mükemmel beşlilerden yaklaşık olarak on dört cent fazladır ve bu nedenle daha gergin duyulurlar (Benson, 2008). Sekizli dışındaki bütün aralıklar az veya çok hatalı olmasına rağmen eşit tamperaman sistemi transpoze ve modülasyon yapılırken büyük kolaylık sağlamıştır.

Aşağıdaki tabloda pisagor, tam ve mean-tone sistemlerindeki notaların cent türünde eşit tamperamandan sapma miktarları yer almaktadır. Aynı tablo üzerinde üç farklı ses sisteminde aynı notalar arasındaki cent türünden farklılıklar göze çarpmaktadır.

Tablo 1. Pisagor, Mean-tone ve Tam (Just) Ses Sistemlerindeki Notaların Cent Türünde, Eşit Tamperamandan Sapma Miktarları

(Farklı ses sistemlerinde, do dizisindeki seslerin cent değerlerinin, eşit tamperaman dizisindeki seslerden farkını ortaya koymada Benson' ın çalışmasından yararlanılmıştır.)

Pisagor Ses Sistemi								
Nota:	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do'
	0	+3.910	+7.820	-1.955	+1.955	+5.865	+9.775	0
Orta Ses (Mean-Tone) Ses Sistemi								
Nota:	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do'
Cent:	0	-6.843	-13.686	+3.422	-3.421	-10.264	-17.108	0
Tam (Just) Ses Sistemi								
Nota:	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do'
Cent:	0	+3.910	-13.686	-1.955	+1.955	-15.641	-11.74	0

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Ülkemizde keman eğitiminde entonasyona ilişkin çalışmalar yapılmış olmasına karşın, yurtdışında oldukça iyi bilinen ve keman eğitiminde de kullanılan pisagor ve just entonasyon kavramlarını ele alan yeterli çalışmayla karşılaşmamıştır. Edinilen tecrübeler ve gözlemler sonucunda, ülkemiz keman eğitimcilerinin ve icracılarının birçoğunun, eğitim sisteminde pisagor ve just entonasyonu kavramsal ve tonal farklılıklarını bilmeksizin ve isimlendirmeksizin kullandıkları ve öğrencilerine işitsel yolla öğrettikleri dikkati çekmektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, keman çalma sırasında doğru ve etkili bir entonasyon için kullanılabilecek farklı yöntem ve yaklaşımları incelemektir.

Araştırmanın Modeli

Çalışma; betimsel nitelikte olup, kaynak taraması yöntemiyle elde edilen büyük çoğunluğu yabancı dildeki çalışmaların analiziyle oluşturulmuştur.

Çalışma; batı müziğinin farklı dönemlerinde kullanılmış olan pythagorean intonation (pisagor entonasyonu), just intonation (tam entonasyon), equal temperament (eşit tamperaman) gibi entonasyon kavramlarının keman eğitiminde kullanım durumunu ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Tarihsel Süreçte Keman Eğitiminde Farklı Ses Sistemlerinin Kullanımı

Keman benzeri çalgıların ortaya çıktığı dönem olan on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda enstrümanları akort ederken kullanılan temel sesler her yere göre farklılıklar gösteriyordu. Boyden, on altıncı yüzyılda çalıcıların lute' lerini veya viol' lerini en ince telini dayanabileceği kadar tize ayarladıklarını ve benzer uygulamanın on yedinci yüzyılda kemanda da uygulandığını belirtir (Akt: Sanchez, 2006). Bu sıralarda müzikte hemen hemen her şey gibi entonasyon kavramı da göreceliydi. O dönemin klavyeli çalgılarında genellikle orta ses (mean-tone) tamperamanı kullanılıyordu ve perdesiz çalgılar bu sisteme kolaylıkla uyum sağlayabiliyorlardı.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara gelindiğinde yaylı çalgıcıların pek çoğu tam (just) ses sistemini kullanıyorlardı ve başka bir yöntemi benimsemeye karşıydılar. Ancak bazı pedagoglar kemana yeni başlayanların ve diğer çalgıları çalan müzisyenlerin düzenli ve belirli perdeler kullanmaları gerektiğini savunuyorlardı.

Aynı zamanda kemancı olan Leopold Mozart ise bu konuda şöyle yazmıştır;

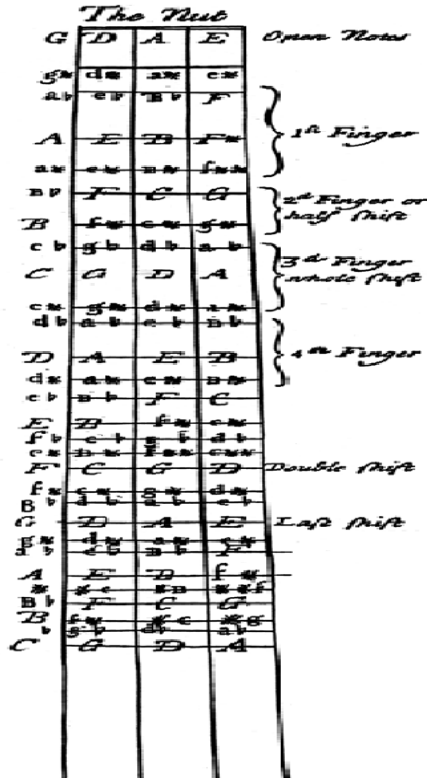
“Klavyede örneğin sol diyez ve la bemol aynı notalardır bu durum tamperamanla ilgilidir. Ancak gerçek oranlarına göre la bemol sol diyezden daha tizdir. İyi bir kulak bunun ayırdına varabilmelidir.”

Leopold Mozart kitabında diyezli kromatik diziye ve bemollü kromatik diziye ayrı ayrı çalıştırmaktadır. Bu örnekten on sekizinci yüzyılda pek çok kemancının, diyezli notanın enarmoniği bemollü notaya göre yirmi iki cent kadar (bir koma) pes çalındığı bir tür mean-tone sistemini benimsediği görülmektedir (Borup, 2008).

Quantz’ da entonasyonla ilgili olarak; “Majör yarım ses beş koma içerir, minör yarım ses ise dört koma içerir, bu nedenle mi bemol re diyezden bir koma yukarıdadır” şeklinde benzer bir görüş sunmuştur (Haynes, 1991, s. 357).

Buna bir diğer örnek olarak Prelleur’ un tuşe şeması verilebilir. Bu şemada diyezli ve bemollü seslerin tuşe üzerinde basılacağı farklı yerler gösterilmektedir (Şekil 3).

Şekil 3. Prelleur’ un Tuşe Şeması



Yirminci ve yirmi birinci yüzyıllarda entonasyon konusunda en çok benimsenen yöntem tam, Pisagor ve eşit tamperaman sistemlerinin birleşimi olmuştur (Borup, 2008). Carl Flesch, The Art Of Violin Playing adlı kitabında piyanist gibi çalan örneğin mi bemolü ve re diyezi aynı düşünen veya yeden sesi tizleştirmeyen bir kemancının kendi gözünde yetersiz olduğunu belirtmiştir. Bu dönemde ayrıca seslerin tonalite içerisinde aldıkları göreve göre değerlendirilmeleri gerektiği fikri yaygındır. Örneğin Galamian entonasyonun matematik formüllere göre şekillendirilemeyecek bir olgu olduğunu ve müziğe göre şekillenmesi gerektiğini savunmaktadır. Ünlü viyoloselci Casals, her notanın bir zincirin halkası gibi birbiriyle bağlantılı olduğunu, her pasaja uygun bir entonasyon sisteminin olmadığını belirtmektedir. Perlman’ la yapılan bir röportaj sırasında çalıştığı iki öğretmen olan Delay ve

Galamian' ı anlatması istendiğinde; “Galamian yanlış bir nota duyduğunda söylerdi, Delay ise sence burada fa diyez nasıl olmalı diye sorardı” şeklinde cevaplamıştır (Sanchez, 2006).

Günümüz yaylı çalgıcılarının daha esnek ve müzikal içeriğe yönelik bir entonasyon anlayışını benimsemekte oldukları görülmektedir. Sanchez, anlatımsal entonasyon kavramını incelediği makalesinde Morrison ve Fyk' ten alıntı yaparak şu şekilde açıklamaktadır; Günümüz eşit tamperamanıyla notaların oranları sabitlenmiştir ve bu durum rahat ve kolay bir etki yaratmıştır. Ancak entonasyon aralıkları ve perdeleri müzikal içeriğe göre yönlendirmektir, bu ise rahatlıktan ziyade uzlaşma anlamına gelir. Bu nedenle geleneksel durağan entonasyon anlayışına karşılık dinamik ve esnek entonasyon anlayışı önerilmektedir (Morrison ve Fyk' ten aktaran Sanchez, 2006).

Geçmişten günümüze kemanda entonasyon uygulamalarında, eşit tamperaman dışındaki entonasyon uygulamalarının da yoğunlukla kullanıldığı görülmektedir.

İlgili Yayın ve Araştırmalar

İlgili yayın ve araştırmalar arasında özellikle kemancıların entonasyon tercihlerine odaklanan çalışmalar dikkat çekmektedir.

Angı' ya göre eşit tamperaman dizisi işitme sistemimizin aradığı gerçek dizi olmamakla birlikte batı müziğinde yüzyıllardır kullanılmaktadır. Keman ve insan sesi gibi enstrümanlar sabit perdeli enstrümanların sahip olduğu ses kesinliğine sahip değildirler. Örneğin kemanda çalınan fa diyez ve sol bemol sesleri arasında farklılık vardır. Bu farklılıkları yaratan işitme sistemimizin duyarlılığı nedeniyle bizi buna zorlayan doğal seslerdir (Zeren' den aktaran Angı, 2005).

Sanchez' in (2006) araştırmasında; Corelli' nin aynı eserini çalan konservatuvar öğrencisi beş kemancının performansları üçer defa kaydedilmiştir. Kaydedilen on beş performans, piyanistlere, akordörlere, üflemeli çalgıcılara, kemancılara ve müzisyen olmayanlara dinletilmiştir. Kemancıların ve müzisyen olmayanların eşit tamperaman sapması en fazla olan performansları doğru buldukları belirlenmiştir.

P. Greene tarafından altı profesyonel kemancıyla yapılan deneyde kemancıların solo performansları sırasında eşit tamperamandan önemli derecede saptıkları belirlenmiştir. Sapmaların büyüklükleri arasında farklılıklar olmakla birlikte sapmaların yönleri genellikle aynıdır. Sapmaların ortalamasının Pisagor Dizisine yakın olduğu belirlenmiştir (Zeren, 2008, s. 94).

Rus akustik-bilimci Garbuzov yaptığı deneyde müzikal işitme sürecinde seslerin frekanslarına göre tanımlanmadığını, bundan ziyade ses bölgeleri halinde algılandığını gözlemlemiştir. Ayrıca Oistrakh gibi dönemin ünlü kemancılarının konser performanslarını analiz ederek, her kemancının farklı entonasyonla çaldığını belirlemiştir (Borup, 2008).

Jerome Frank (2013), “Kemanda Diziler: Entonasyon Gelişimi İçin Stratejiler” isimli çalışmasında öğrencilerine farklı ses sistemleri konusunda öğrencilerine verdiği örnekleri şöyle aktarmaktadır; Örnek: Öğrencilerime Re Majör'de 1.pozisyonda do diyezi ne kadar tiz çaldığımı gösterdiğimde şaşkınlıkla izliyorlar. Örnek: 1. parmak La telinde Si'ye yerleştirildiğinde bu ses açık Mi teline göre pes, açık Re teline göre de tiz seslenecektir (s. 74).

Loosen (1992), tarafından yapılan "Solo Keman Performansı Entonasyonunda Eşit Aralıklı Tampere Sistem, Pisagor ve Tam Entonasyon" isimli çalışmada sekiz profesyonel kemancı 3 oktav do majör dizisini çıkıcı-inici olarak, mümkün olduğunca vibratosuz, çok yavaş ve durmaksızın seslendirmişlerdir. Sonuçlar, eşit aralıklı tamperaman sistem ve pisagor

entonasyonun, dizilerde kullanılabilecek en iyi modeller olduğunu göstermiştir. Veriler, tam entonasyonun dizi çalışmalarında yeterince uygun olmadığını göstermektedir (s.525).

Günümüzün önemli keman pedagoglarından olan Kurt Sassmannshaus, entonasyon sistemleriyle ilgili videosunda kemanda herhangi bir dizi, melodi veya tek sesli pasajı çalarken çoğu zaman pisagor sistemini kullanılmasının daha uygun olduğunu ancak çift sesleri çalarken tam (just) entonasyonun kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Bazı pasajlarda (Paganini' nin kaprisleri gibi parçalarda) birbirinden farklı bu iki ses sisteminin kullanılabileceğini, ayrıca piyanoyla birlikte çalarken unison sesler dışındaki melodi ve pasajlarda pisagor sisteminin kullanılmasının yararlı olduğunu açıklamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Keman eğitimcileri, eşit temperamanlı ses sistemi ve batı müziği' nin daha erken dönemlerinde kullanılan pisagor, just ve mean-tone gibi ses sistemlerini bilmeli ve icra boyutunda bu ses sistemlerini bilinçli bir şekilde kullanarak öğrencilerine aktarabilmelidir.

Keman eğitimcileri öğrencilerine, entonasyondaki küçük farklılıkları ve çeşitleri tanımlamalı ve öğrencilere dinamik ve duysal entonasyonu bilinçli kullanabilmeleri için bilgi sağlamalıdır.

Her pasaja, her enstrüman grubuna ya da anahtara uygun tek bir entonasyon sistemi olmadığından, müzikal içeriğe göre farklı ses sistemleri kullanılmalıdır.

Keman eğitimi alanında yapılan bu çalışma, farklı ses sistemlerinin birlikte kullanılmasını gerektiren üflemeli çalgılar ve şan alanı boyutlarında da yapılabilir.

Çalışma, dizileri ve polifonik eserleri, çift sesleri, üç ve dört sesli akorları farklı entonasyon sistemlerini kullanarak seslendirmeye yönelik model önerileri sunularak uygulama boyutuyla da yapılabilir.

Kaynakça

Angı, E. Ç. (2005). *Keman Eğitiminde Karşılaşılan Entonasyon Problemleri ve Çözüm Önerileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Benson, D. (2008). *Music: A Mathematical Offering* [Online Version]. Şu adresten ulaşıldı <http://www.maths.abdn.ac.uk/bensondj/html/maths-music.html>

Borup, H. (2008). Is That In Tune, Mr. Mozart? *American String Teacher*, (May 2008, Vol. 58, No. 2, 32-35).

Franke, J. (2013). Violin Scales: Strategies for Improving Intonation. *American String Teacher Association*.

Haynes, B. (1991). Beyond Temperament: non-keyboard intonation in the 17th and 18th centuries. *Early Music* (Vol. 19, No. 3, 357).

Helmholtz, H. (1895). *On The Sensations Of Tone As A Physiological Basis For The Theory Of Music*. London: Aberdeen University Press.

Loosen, F. (1993). Intonation of Solo Violin Performance with Reference to Equally Tempered Pythagorean and Just Intonation. *Acoustical Society of America*.

Rakowski, A. (1985). The Perception of Musical Intervals by Music Students. *Bulletin of*

the Council for Research in Music Education (No. 85).

Sanchez, M. (2006). The Expressive İntonation İn Violin Performance, *9th International Conference on Music Perception and Cognition. Alma Mater Studiorum University of Bologna* (490-496).

Yıldırım, B. K. (2014). *Matematiğin Melodisi*. [V. Salih Zeki Matematik Araştırma Proje Yarışması Finalist Proje]. Şu adresten ulaşıldı: www.darussafaka.k12.tr >2014/04/PROJE-24-MATEMATİĞİN-MELODİSİ-FMV-IŞIK-AYAZAĞA-II.pdf

Zeren, A. (2007). *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan.

Zeren, A. (2008). *Müzikte Ses Sistemleri*. İstanbul: Pan.

Videolar:

www.violinmasterclass.com/pythagorean-intonation

www.violinmasterclass.com/just-intonation

www.violinmasterclass.com/which-intonation-system-use-when

“MÜZİKTE TINI OLGUSUNU ANLAMLANDIRAN UNSURLAR OLARAK ÇEVRE VE BEĞENİ”

Doç. Dr. Türker EROĞLU

Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü

turkereroglu@gmail.com

Yrd. Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR

Uludağ Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Ana Sanat Dalı

erdem@uludag.edu.tr

ÖZET

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de yönlendirici unsurlardan biri beğenidir. Beğeni, hem üreticiye hem de dinleyiciye dönük olması bakımından iki ayrı varlık noktasına sahiptir. Müzikte öne çıkan beğeni unsurlarından bir tanesi de tınıdır. Vokal veya enstrümantal olarak tını üretimi, beğeni olgusunun çekim alanında bulunduğu için yönlendirilebilirlik taşımaktadır. Yani sesin tınısı, oluşum kaynağına göre renk taşıyor olsa da, bilhassa insan sesi, müzik üretiminde dış faktörlerden etkilenecek ya da genel beğeniye hitap etmek için değişikliğe uğrayabilir. Bu bağlamda tını üretimi, taklit yoluyla başlayıp üslûplaşmaya dönüşebilmekte ve her manada çevre faktörüne göre şekillenebilmektedir.

Müziğin, çevre, beğeni ve tını bağlamında ele alınması, bu üç unsurun birbirini hangi koşul ve mantıkta etkilediği, bu durumun müzik üretimi ve icrasına tesirleri gibi hususlar, sesi ve sonrasında müziği oluşturan diğer öğelerle birlikte, tını fenomenini de irdelemeye imkân tanımaktadır. Bu durum çalgı için de geçerlidir. Teke bölgesinde seslendirilen bir “Gurbet havası” ile Kuzeydoğu bölgesinde okunan bir “Derbeder havası”, pek çok farklılıkla birlikte tanısal bir özellik/farklılık da gösterebilmektedir. Aynı bölgelerde kullanılan çalgılar da vokal tını algısıyla paralellik gösterir. Yani usul, melodik yapı, seyir ve üslup gibi elementlerin yanında tını da türü oluşturan etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin bir icracıyı ya da icrayı tanımlarken kullanılan “Bozlak” (Orta Anadolu) gırtlaklı ifadesi, okuyuş tarzı ile birlikte sesin rengini ve alışılacelmış beğeni algısını de tanımlayan bir anlam içerebilmektedir.

Başlıca çalışma evreni olarak Türkiye ve Türk halk müziğinin konuya örnek teşkil edebilecek ilgili bölge, tür ve sanatçıları düşünülmüştür. Ayrıca bölgelerde tercih edilen ses rengi, bu tercihi etkileyen tüm nedenler, çalgı tercihi, çalgıların ebatlarını belirleyen coğrafi/ekolojik etkenler ve çalım şekilleri, sonuçta ortaya çıkan genel yöre algısı, kullanılan vokal rezonans bölgeleri, üslup ve tını aktarımı, tüm bu tını ile ilgili hususların türlerin oluşumuna etkileri gibi konular da çalışmanın evreninin detaylarını ve örneklemini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yöre, Tını, Üslup, Hava, Bağlama

“AS THE MEANING ITEMS THE TIMBRE PHENOMENON IN MUSIC ENVIRONMENT AND TASTE”

ABSTRACT

As in other artistic arenas, one of the guiding components of music is taste. Since taste is directed both toward the producer and the listener, it has two aspects. One of the foremost components of taste in music is timbre. Because taste accounts for the appeal of the phenomenon, it carries the capacity to guide the production of vocal or instrumental timbre. Thus in terms of the timbre of the sound, particularly human sound, even if it varies according to its source, musical production changes as it is affected by external factors or the need to address general tastes. In this respect the production of timbre begins with imitation and can become a recognized style and can be shaped by environmental factors.

Handling music in respect of its environment, taste, and timbre, as well as the conditions and logics that affect these three aspects, in addition to factors such as influences on musical production and performance along with other components that make up sound and music, makes the phenomenon of timbre available for investigation. This situation is applicable for instruments as well. Along with the significant differences between a “Gurbet havası” performed in the Teke region and a “Derbeder havası” sung in the Northeast, there is also a demonstrable difference in how we analyze them. We can draw a parallel to the differences between the reception of instrumental and vocal timbre within the same regions. That is, timbre is one of the defining factors in musical genre along with metrical structure, melodic form and direction, and style. For example, when describing a performer or performance the term “Bozlak” throat (Central Anatolia) refers not only to the style of singing but also the tone of the voice and the customary perception of taste.

This paper considers region, genre, and artists as organizing concepts for investigating this topic in Turkey and Turkish folk music. Additionally this paper considers the preferred tonal colors in a region, the reasons for these preferences, the preference of instruments, the geographic and ecological factors that affect the dimensions of instruments and playing style, the resulting general patterns of regional reception, the range of vocal resonances used, the transmission of playing style and timbre, and all such matters related to timbre that inform the delineation of genres.

Key Words : Region, Timbre, Style, Hava, Bağlama

GİRİŞ

Müzik sanatı, diğer sanatlar gibi temel yöneliş itibarı ile beğeni olgusuna hitap etmektedir. Beğeni ise sosyal, kültürel, coğrafi vb. etkenlere genel adlandırma olarak da çevre faktörüne göre şekil alabilmektedir. Çevre faktörü, düşünülebilecek her manada insan yaşamını, davranışını ve tüm çıktılarını etkileyebilmektedir. Coğrafi anlamda iklimi, arazi yapısı, karasal ya da deniz bölgesi olması gibi; kültürel anlamda ise eğitim düzeyi, genel mesleki yapısı, inanç yapısı gibi yöreye özgü faktörler sayesinde çevrenin, genelde tüm insan davranışları gibi beğeni olgusu üzerinde de etkisi bulunmaktadır. İnsanların beğeni algısı ise onların tüm edim ve davranışlarını etkileyebilmektedir. Bu denli iç içe olan çevre, beğeni ve davranış, müzik üretimi ve icrası konularında da belirleyicidir. *Kişilerdeki yaratıcı süreç, sosyal-tarihi çevreye bağlıdır (Palmer vd. 2001. 35).* Müziksel edim, insan davranışları arasında bulunmaktaysa da konunun ana unsurlarından biri olduğu için ayrıca değerlendirilmeye alınmıştır.

Çalışma, genel manada müziği ele aldığı için bahsedilen genel geçer yargılar, tüm dünya

müzikleri için geçerli olsa da örnek olarak Türkiye sahası ve özelde Türk halk müziği tür ve repertuarı işlenmiştir. Bu tespit odaklı çalışmada, Anadolu coğrafyasından verilebilecek mukayeseli örneklerle konunun ifade edilmesi ile birlikte, farklı yörelerde ses rengini tanımlayan yöresel ifadeler gösterilmeye çalışılmıştır.

İletişim imkânlarının günümüzdeki kadar kolay ve yaygın olmadığı dönemler temel alınarak söylenebilir ki müzik türleri, onu üreten ve icra eden toplumlar ile birlikte o toplumların yaşadığı yerler ile de ilişkilidir. Bu gün ise her müzik dünyanın her yerinde icra ortamı ve dinleyici bulabildiği için, ilgili müzik türü sadece ortaya çıkış ve öbekleniş itibarı ile coğrafya ile bağlantılı sayılabilir. Yaşanılan coğrafya, insanların kültürlerinin şekillenmesinde belki de en önemli paya sahiptir ancak kültür, coğrafyanın değil üzerinde yaşayan toplumların ürünüdür. Müzik de kültürel bir öge olması bakımından çevrenin şekillendirdiği bir insani edim olarak değerlendirilmektedir. Konu başlığında geçen çevre ifadesi elbette sadece coğrafi manada değil yukarıda da zikredilen sosyal ve kültürel yapılar olarak da değerlendirilmektedir.

Herhangi bir bölgede yaşayan bir topluma ait karakteristik müzikal ses renklerinin hangi nedenlerle o bölge insanının beğenisi haline gelmiş ve o bölgeye mal olmuş olduğu konusu, tını, çevre ve beğeni ilişkisini işaret eder. Tını, en basit ifadeyle aynı frekans ve gürültüde olan iki sesi birbirinden ayırmamızı sağlayan özelliştir. Doğada ses çıkaran her nesnenin kendine ait bir ses rengi mevcuttur. Bu bağlama hayvanlar, bitkiler (çalgı hammaddesi olarak) ve şelale ya da akarsu gibi doğal yapılar türel manada bütüncül olarak girerken, insanlar her bir birey olarak ayrı ayrı dâhil olmaktadır. Yani her bir insanın pek çok fiziki özelliği benzer ya da farklı olsa da ses tınısı kişiye özgü bir yapı arz eder.

Müzik ve Beğeni

Beğeni güzel ile çirkin ve aralarındaki dereceleri mukayese ve ayırt etmeye yarayan seçki kabiliyetidir. Müzikal beğeni ise kişi ya da toplumların üretim, icra ve dinleme tercih ve alışkanlıklarını belirleyen önemli bir unsurdur ve beğeni, çevre faktöründen önemli derecede etkilenmektedir.

Beğeni, her ne kadar kişiye özgünlük taşısa da çevrenin genel kanısı ve eğilimi tarafından yönlendirilmeye açıktır. Bu durum beğeniye matuf her alanda aynıdır. Burada bahsedilen yönlendirilme, kişinin doğduğu ve büyüdüğü çevrenin beğeni ölçütlerini benimsemesi gibi doğal ve kendiliğinden gelişebilir olmasıyla birlikte, çevrenin baskısı ile baskılanmış ve dönüşmüş bir beğeni olgusunu da işaret etmektedir. Her iki şekilde gelişen beğeni, sosyokültürel çevrenin tüm kabullerini kapsayabilmektedir. Damak zevkinden, kıyafet tercihlerine, mimariden peyzaja hatta inanma şekil ve ölçülerine kadar geniş bir alanda etki sahibidir. İkinci kısımda bahsedilen unsur bireylerin kendi beğenisini pek çok nedenle ifade etmeyip çevrenin trendlerine göre pozisyon alması ya da öyleymiş gibi görünmesidir. Böyle bir durumu en iyi açıklama yöntemi kişinin beğendiğini ifade ettiği şey ile gerçekte beğendiği ve haz duyduğu şeyin ne olduğunu anlama amaçlı yapılan bir fMRI (fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme) işlemidir. (Kutluk, Karşıcı, Gedik - 2007). Aşağıda yapılmış olan alıntıda, kişilerin müzikal beğenilerini, yaşadıkları toplumun kabulleri ve dışlamalarına göre ifade etmek durumunda kalan kişilerle ilgili deneysel bir açıklama bulunmaktadır. Deneklere dinletilen müzik türlerine göre beğenileri ölçülmüş olan deneyin açıklandığı makalede şu ifadeler konuyu açıklar niteliktedir: *Daha önce “kesinlikle sevmem.” dediklerinde “aslında sevmem ama fMRI’da sevdim, çıkabilir; bunun sebebi de babamı hatırlatması” gibi söylemlerle beyin aktivasyonunda “sevdim.” çıkmasının nedenini açıklama gereğinde bulundular. Çevremizde genelde olumsuz bakılan ve belki de sırf bu yüzden kendisinin de “kalitesiz” bulunduğu bir müziği neden sevmiş olabileceğini anlatma gereği hissetmeleri ilginçti. Nötr verilen müzikle ilgili de, üzerlerine gidilince daha net cümleler kurdıkları gözlemlendi. Bunlar;*

kişinin müzik zevkinin çevresi tarafından eleştirilmesi, yargılamasının ya da bir gruba koyup, sınıflandırılmasının ne kadar tedirgin edici olduğunu ve bunun da, söylemleri ne kadar farklılaştırdığını gösteriyor. Hem hükümetlerin hem TRT'nin, hem de müzik eğitimi almış kişilerin bir müzik türü hakkında yaptığı olumsuz ya da olumlu konuşmaların, yasaklamaların kitlelerin üzerinde ne derece etkili olduğunu ve müzik zevkinin ne denli baskı altında tuttuğunun bir kanıtıdır (Kutluk, Karşıcı, Gedik - 2007). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere beğeni olgusu yönlendirilmeye ya da baskılanıp gizlenmeye açık bir fenomendir ve bireyin içinde bulunduğu grupların normlarına göre şekil alabilmektedir. Bir grubun beklentilerine bireyin uyması konusunda hem gruplar arasında hem de bireyler arasında farklar vardır (Cüceloğlu, s534, 1993). Bu farkın ortaya çıkmasında toplumun birey üzerindeki etkisi ve bireyin bu duruma karşı direnci ya da kabullenışı önem arz eder.

Kültürel manada müzikte tınının anlamlandırılması, toplumlarda farklı ses renklerinin oluşması, algılanması ve ayrı anlam içermesi gibi olayları içermektedir. Duyulan bir sesin kişide uyandırdığı his ve bu hissin yorumlanması, kişinin müzikal arka planı ve duyduğu ses ile ilişkilendirebildiği ölçüde anlam kazanan bir yaşantı ile yorumlanabilir. Hatta anıya dair bir geri çağırmaya neden olmak için, duyulan sesin müzikal bir değer taşıma zorunluluğu bile yoktur. Bazen bir tren düdüğü, bazen bir okul zili, bazen de bir doğa sesi, taşıdığı tanısallık ile kişinin ruh dünyasında kendisine bir anlam bulabilmektedir. Bu durum her ne kadar bireysel ve ruhsal olarak görünse de bu seslerin bireyin iç dünyasında anlam kazanması yine çevre faktörlerinin etkisiyle ve çevrenin anlamlandırma ölçütleriyle olabilmektedir.

Ses algılanmasında, sinir sistemimizde, en başta, en basit olarak, herhalde şiddetle ilgili veriler değerlendirilmekte ve önce gürlük duyumu ortaya çıkmaktadır. İşitme olayında ikinci adımın, sesin periyodiklik biçiminin saptanması olduğu düşünülebilir. Bu adımdaki işlem sonunda öznel perde duyumu ortaya çıkar (Zeren, 2007, s275.) Gürlük ve yükseklik ile birlikte sesin değerlendirme elementlerini oluşturan tını, toplumun müzikal tercihleri noktasında önemli bir unsurdur. İşitme sistemimizde tını algılanmasının üçüncü sırada yer almasına karşılık, müzikte tınının algılanması (ses kaynağının tanınması) ilk sırada yer tutar (Zeren, 2007, s276). Müzikal algıda bu derece öneme sahip olan tını unsuru, pek çok çevresel faktörün de etkisiyle birey ve toplumun müzikal beğenisini etkileyebilmektedir.

Çalgı - Yöre - Tını

Konuya Türkiye örneğinde eğildiğimizde de tınısal algılamının coğrafi ve kültürel farklılıklardan etkilenerek müzik türlerini etkilediği görülebilir. Türk halk müziği türlerini belirleyen unsurlar kabaca usul, melodik yapı ve tavır özellikleri olarak sıralanabilir. Bu güne kadar yapılan tür tanımlamalarının tını hususiyeti göz önüne alınarak yapıldığını söylemek güçtür. Genelde kullanılan, tavır, yöresel üslup ya da ağız özellikleri gibi müzikal ifadeler aslında, içinde tını özelliklerine atıfta bulunan anlamlar barındırmaktadır. Burada kastedilen tavır, sadece bağlama icrasında kullanılan yöresel tezene kalıpları değildir. Farklı yörelerde kullanılan bağlama ve diğer enstrümanların fiziki özellikleri de bu anlamda önemlidir. Çünkü çalgıların ölçüleri, kullanılan malzemenin niteliği ve muhtevası, tel çapı ve boyu, deri/ağaç kalınlığı gibi unsurlar, sesin rengini etkilemektedir. Ayrıca düzen tabir ettiğimiz farklı akort sistemleri de uygun tını arayışlarının bağlamada vücut bulmuş halidir.

Çalgıların ebatları genellikle birbirinden farklıdır. Sadece bağlama ailesi içerisinde bile çeşitli bölgelere göre farklı ebatlarda türler bulunmaktadır. Örneğin Teke bölgesi olarak bilinen Isparta, Burdur, Antalya ve Fethiye gibi il ve ilçelerde kullanılan bağlama türü ile Orta Anadolu'da ya da Kuzey Doğu bölgesinde kullanılan bağlama türü ebat ve tını olarak farklılık arz eder. Teke bölgesinde tekne boyu 21 ile 25 cm, tekne ağız genişliği 8 ile 12,5 cm arasında olan sazlar cura, tekne boyu 25 cm'nin üzerinde, tekne ağız genişliği 12,5 ile 16 cm

olan sazlar ise Üç Telli Balama olarak adlandırılır (Ekici- 1993). Hepsinin genel özelliği ebat olarak küçük olması ve dolayısıyla frekans olarak genel bağlama ses yüksekliğinden bir tiz olmasıdır.

Sazdan alınan tınının kişisel ve yöresel beğeniyi karşılamaının ne denli önemli olduğu Teke bölgesi müzisyenleri ile Kuzeydoğu Anadolu âşıklarının saz ebatlarına ve yaşam şekillerine bakıldığında görülebilmektedir. Teke bölgesi sazlarının küçük ebatla oluşunun izahı genellikle, yaylaya çıkarken ya da herhangi bir nedenle seyahat ederken taşımada kolaylık sağlaması ile yapılmaktadır ve bu izah büyük ölçüde doğrudur. Ancak öte yandan Kuzey Doğu âşıklarının en önemli özelliği olan gezginlik vasfını ifa ederken bile ortalama 45- 50 cm tekne ebadı olan divan sazını yanlarında taşıdığı herkesçe bilinmektedir. Yani sazın küçük olmasından maksat sadece taşıma kolaylığı olsaydı âşıkların da daha küçük bir saz edinmeleri gerekirdi fakat cura ya da diğer sazlardan alınan tınının, âşık bölgeleri için doyurucu ya da kendilerini ifade edici nitelikte olmadığı için böyle bir yola başvurulmamış olması muhtemeldir. Bu durum Teke bölgesine, nispeten daha yakın olan Çukurova âşıklarında da geçerlidir. Çalgı ebatlarının ve dolayısıyla da tınının yörelerde benimsenmesi öncelikli olarak bir tını arayışı neticesinde mi olmuştur yoksa rasgele (random) bir şekilde edinilen çalgıların boyut ve tınları, yöre insanların beğenilerini şekillendirip böylece bir algı mı oluşturmuştur, bunu bilmek mümkün gözükmemektedir. Ancak günümüzde kesin olan bir husus vardır ki o da her yöredeki müzik insanların artık her çalgıdan haberinin olduğu ve bundan sonrasının "tercih"e kaldığıdır.

Çalgı ve tını konusu işlenirken değinilmesi gereken bir husus da ses kaynağının güçlendirilmesinin ya da telli çalgılardaki her bir tel grubundaki tellerin sayısının arttırılması veya eksiltilmesinin tınıya etkisidir. Bilindiği üzere kimi bağlamalarda geleneksel olarak ya da kişisel tercih ile tel gruplarındaki tel sayısı değişebilmektedir. Örneğin alt tel grubunda üç tel bulunması günümüzde yaygın olsa da kimi icracıların aynı frekansta bulunan bu telleri bir ya da iki tel eksilttiğini ya da arttırdığını görmek mümkündür. Sesin rengini yani tınısını ifade etmek için kullanılan kelimelerden bazıları olan “cılız”, “güçlü”, “doygun”, “dolgun” gibi ifadeler bağlama örneğinde, bahsedilen tel sayısı ile de yakından ilişkilidir. Böyle bir durumda, aynı çalgının aynı perdede (yükseklikte) tek bir tel ile çıkan ses ile bu telin yanına aynı şekilde gerilmiş diğer bir tel ile çalındığında çıkan ses arasındaki fark, gürlük farklılığı olarak nitelendirilebileceği gibi tını farklılığı olarak da ifade edilebilir. Anadolu’nun farklı bölge, il hatta ilçe ve köylerinde çalınan bağlamaların tel sayı ve ölçülerinin değişmesi, duyumdaki beklentilerin farklılığını işaret etmektedir. Diğer yandan aynı çalgıda uygulanan perde ya da oktav farklılığı da dinleyicide duyulanı yaratabilir. Sesin çıktığı kaynak aynı olsa da gürlük ve yüksekliğin değişmesi tınının da değişmesini ve farklı bir algı yaratmasını sağlayabilmektedir.

Doktora çalışmamız sırasında Erzurum’lu Âşık Nuri Çırağı ile yaptığımız bir saha kaydındaki diyalog, burada bahsedilen ikinci duruma iyi bir örnek teşkil edebilir. Âşık, Divan sazının La karar perdesi üzerinde hüseyini dizisinde bir açış yaparken, yaşadığı duyulanı ile bir oktav tizde seyretmeye başlamış ve sonra durup “ bizim bir abi vardı, bana o öküz sattıran yerden bi daha çal demişti” diyerek oktav farklılığı ile ortaya çıkan tınının, dinleyicide yarattığı farkındalığı ifade etmiştir. Bu iki noktaya değinilmesindeki maksat, “Amerikan Ulusal Standartlar Enstitüsü’nün (ANSI 1973; madde 12,9) tanımına koşut biçimde *bir dinleyicinin, aynı gürlük ve perdede benzer şekilde sunulan iki sesin farklı olduklarına karar vermesini sağlayan işitsel duyarlılıkla ilgili bir özellik (Yükselsin, Küçükebe - 2010)* ifadesi dışında, aynı ses kaynağının güçlendirerek tınının farklılaştırılması olayına dikkat çekmektir. Bu konu elbette daha özel bir çalışmayı gerektirmektedir.

Aynı ülkede yaşayıp, aynı kültürel dokuyu, nüans farklılıklarıyla yaşayan insanların,

müzikal beğenilerindeki farklılığı açıklamak için çevre faktörü önemli bir fenomendir. Teke bölgesinde kullanılan bağlama ebadının Kuzey Doğu Anadolu’da kullanılanın takribi yarısından bile daha küçük olması, bölgelerin birindeki yaygın üflemeli çalgı tiz ve parlak bir sese sahip olan sipsi iken diğerindeki mey ve balaban gibi nispeten daha pes ve ses yayılım bakımından geniş bir çalgı olması bu bölgeler arasındaki tınısal beğenin farklılığını göstermektedir. Bu iki bölgenin müzikal yapısı sadece tını değil, melodik dizilim ve usul bakımından da farklılık gösterir elbette. Yani teke bölgesinin kendine has repertuarı Kuzeydoğu bölgesinde yaygın olan sazlarla icra edilse bile yöre halkının beğenisi muhtemelen sınırlı olacaktır. Ancak bu melodik yapı farklılığına tını unsuru da eklendiğinde duyulan yabancılik daha da belirgin olmaktadır.

Tüm bu örnekler bir yana, sadece “x” yöresinin müzik kültürüyle yetişen insanların (genellikle) o yörenin müziğini sevip dinlemeleri ya da icra etmeleri, “y” yöresinin müzik kültürüyle yetişen insanların da o yörenin müziğini öncelikli olarak sevip dinlemeleri ya da icra etmeleri bile, kişinin yetiştiği çevrenin, o kişinin beğenisi üzerindeki etkisini kanıtlamaktadır. Şayet böyle olmasaydı, yöresel müzikalite oluşmaz ve birikerek, günümüze kadar artan bir repertuar ile ulaşmazdı. Bu devamlılıkta melodik ve ritmik dizilim ile birlikte sese ve müziğe karakterini veren tını olgusunun da tercihi bir etken olduğu düşünülebilir. *“ Bir topluluğun bir müziği başkalarına yeğleme eğilimi, tarihsel açıdan belli bir müzikal kültürün ve öğrenme döneminin ürünüdür. Belirlenmiş sosyo-kültürel bağlamda yürütülmesi, öğrenilmesi gereken bir örgenleştirme edimidir. Dolayısıyla algılama, anlamlandırma ve benimseme yasaları/yolları doğuştan olmaktan çıkmaktadır. İnsanların müziksel tınıdan aldığı haz, onu oluşturan dayanışmaların müziksel bileşenlerinin öteki unsurlarla girdiği diyalojik ilişki sonucunda değişebilir. Bu anlamda, birlik ve farklılık dengesini sağlayan en önemli unsur yerel, bölgesel vb. müziksel bileşenlerdir (Erol,2009, s112)”*.

Vokal - Yöre - Tını

Çalgı ile ilgili durum, Türkiye’nin çeşitli bölgeleri ve çeşitli Türk halk müziği türlerindeki vokal icralar için de geçerlidir. Özellikle TRT ve Kültür Bakanlığı Türk halk müziği korolarında bulunan ses sanatçıları, her yöreden türkü seslendirme iddiasında bulunsalar bile pek çoğunun ya yetiştiği ya da uzun yıllardır ilgi duyduğu bir veya birkaç yöre ve türde daha mahir oldukları bilinmektedir. Ege ve Akdeniz havalisi türkülerini seslendirmesi ile tanınan Hamit Çine ve Hale Gür, Doğu ve Kuzeydoğu havalisi türkülerini seslendiren Mükerrerem Kemertaş ve Aysun Gültekin örnek olarak verilebilir. Bu sanatçılar yetenekleri itibarı ile her yörenin türkülerini seslendirebilecek olmaları bir yana genellikle kendi bölgelerinin eserlerini seslendirerek beğeni kazanmıştır. Yörelere müzikal karakterinin belirlenmesinde, yörenin kendine has melodik özellikleri ile birlikte yörede alışlagelmiş ve beğeni halini almış olan ses renginin de etkin olduğu anlaşılmaktadır.

Yöreye has vokal tınısal beğeniye örnek olarak Orta Anadolu müzik kültürü için de durum aynıdır. Yakın dönem icracılarından Neşet Ertaş’ın ses ve gırtlak yapısına bakıldığında “zırlıtlı” hatta “nodüllü” de denilen ve genelde bariton ya da yüksek bariton olarak sınıflandırabileceğimiz bir tını hissedilmektedir. Bu tınıyı, Ertaş’ı takip eden kuşaktaki Aydın Çekiç, Tufan Altaş İsmail Altunsaray gibi kimi sanatçılarda da görmek mümkün. Bu durum, yörede bir vokal karakter oluşmuş olduğunu göstermektedir. Örnek kayıtların dinlenerek anlaşılacağı üzere bahsi geçen bu bölge sanatçıların, vokal rezonans bölgelerini kullanmaları bakımında ciddi ve başarılı bir taklit sergilemektedir. Her sanatçının kendine has bir ses rengine sahip olması ile birlikte bulundukları çevrenin tınısal özelliklerini benimsemiş oldukları ve böylece yaygın beğeni algısı içinde kaldıkları görülmektedir.

Aynı Türkü, Farklı Tını: Anadolu Rock

Üslup ya da tavır tabir edilen kişisel ve bölgesel icra özelliklerinin tamamının aslında tını farklılıklarını da işaret ettiğine yukarıda değinmiştik. Çoğu kez yorum farklılığı olarak karşımıza çıkan kimi müzik türleri ya da eserler, aslında bilinen bir müziğin farklı enstrümanlarla ve alışlagelmişin dışında bir ses tonu ve tavrıyla icra edilmesi olarak da tanımlanabilmektedir. Bağlama, kemane ve kavalla ve de yöresel bir ağız ve gırtlak yapısıyla dinlenmeye alışılan bir müziği elektrogitar, bateri ve rock tarzı denebilen bir okuyuşla seslendiren grupların yaptığı işin temelinde tını değişikliği olduğunu söylemek mümkündür. Burada elbette ki tını ile birlikte, belki usul düzüümü, frekans, alt yapı vb. melodik unsurlar gibi çok sayıda değişiklik mevcuttur ancak konuya örnek bir eser dinlendiğinde ilk fark edilen değişiklik tını olacaktır. Bahsedilen bu değişiklikler uzun yıllardır bilinen ve kabul edilen “Anadolu Rock” adlı bir müzik türünün doğmasına neden olmuştur. Bu durum tınının türü de belirleyici bir unsur olarak değerlendirilmesine örnek teşkil etmektedir.

SONUÇ

Çalışmada genel olarak çevre faktörünün bireylerin ve toplumun beğenisini yönlendirdiği ve bu durumun tını fenomeni için de geçerli olduğu, gözlem ve örneklerle dayalı olarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışma evreni olarak belirlenen Türkiye’nin çeşitli bölgelerindeki tınısal algı ve beğeni farklılıklarının küçük çapta bir yayılmacı (difüzyonist) kuramı işaret ettiği görülmüştür. Özellikle Teke ve Kuzeydoğu sahalarının müzikal mukayeseleri yapıldığında, kullanılan vokal rezonans bölgeleri ile oluşan tını farklılıklarının ve çalgı ebat ve formları ile oluşan tını farklılıklarının, çevre faktöründen etkilenen beğeni algısı ile şekillenmesi süreci gözlemlenmiştir. Toplumların müzikal tını tercihlerinin çevresel nedenler etrafında anlamlandırılabilceği görülmüş, geleneksel ve “hibrit” türlerin oluşumunda tını faktörünün etkisi ifade edilmeye çalışılmıştır. Özellikle Türk halk müziği sahasında kullanılan yöresel tavır ve üslup gibi ifadelerin, tını farklılıklarını da ifade ettiği tespit edilmiştir. Ayıca tını algılanmasında en önemli fenomen olan farklı ses kaynağı olgusu ile birlikte, aynı ses kaynağının güçlendirilerek de tınıda farklılık yaratılabileceğine değinilmiştir. Bu farklılıkların dinleyici ve icracıya yansımaları olarak tanımlayabileceğimiz, tınıyı tanımlayıcı kimi yöresel ifadeler örneklenmiştir.

KAYNAKÇA

- ANSI. (1973). *American National Standards Institute, Made 12.9.*
- CÜCELOĞLU, Doğan. “İnsan ve Davranış” *Remzi Kitabevi, 1993*
- EKİCİ, Savaş. “Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu” *Kültür Bakanlığı, 1993.*
- EROL, Ayhan “ Müzik Üzerine Düşünmek”
- Palmer, Joy; L.Bresler, D.E.Cooper (Ed) (2001) *Fifty Modern Thinkers on Education: From Piaget on the Present Day.* Florance NY, Routledge.
- KUTLUK, Fırat – KARŞICI, Gülay – GEDİK, Ali Cenk. “Müzik Beğenisinde Kültürel Etkiler : “Bir fMRI Çalışması”. 38. ICANAS, 2007, 10: 519.
- YÜKSELSİN, İbrahim Yavuz - KÜÇÜKEBE, Murat “Batı ve Türk Sanat Müziği Keman Çalgıları Arasındaki Tınısal Algı Farklılığının Kültürel ve Bilişsel Yönleri Üzerine Spektral Bir Analiz”, *Journal of International Social Research, 2010, 3. 10*
- ZEREN, M, Ayhan. “Müzik Fiziği”. *Pan, 1995*

“ÇALGI PERFORMANSINDA KÜLTÜREL DOKU ETKİSİ -YEDİ SEKİZLİK RİTİM ALGISI ÖRNEKLEMİ”

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

Afyon Kocatepe Üniversitesi

uturkmen@aku.edu.tr

ÖZET

Türk insanın çok iyi bildiği, algıladığı bir ritim, İngiliz veya Alman tarafından şaşırtıcı bulunmaktadır. Bu durum özellikle aksak ritimlerde karşımıza daha çok çıkmakta; Türk müzisyenin rahatlıkla uyum sağlayabildiği ritimler yabancı müzisyenler tarafından icrası zor bulunmaktadır. Bu tür örnekler; kültürel dokunun çalgı performansına etkisi olarak gösterilmektedir. Bu çalışma; Türk ve yabancı uyruklu müzisyenlerin 7/8’lik ve 6/8 ‘lik ritimde bestelenmiş bir eseri algılamaları ve çalmalarına yönelik deneysel bir çalışmadır. Çalışmanın; kültürel doku ve tını, ritim algısı konularına yönelik araştırmalara kaynak teşkil edeceği ve özgün olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ritim Algısı, kültürel doku, tını

“CULTURAL TEXTURE’S EFFECT IN THE PERFORMANCE- SAMPLE OF SEVEN-OCTETS RHYTHM PERCEPTION”

ABSTRACT

Well-known and comprehended rhythm by Turkish people is found striking by English and German people. we encounter this situation especially in aksak rhythm; the rhythms that are adoptive easily by Turkish musicians, are difficult to perform by foreign musicians. such samples show the cultural textures effect on instrument performance. This study is experimental towards 7/8 and 6/8 rhythm composed work’s perception and playing by Turkish and Foreign musicians. The study; thought to be unique and is a source towards subjects as cultural texture and timbre, perception of the rhythm.

Key Words: Rhythm Perception, Cultural Texture, Timbre

Giriş

Müziği bireylerin ve toplumların farklı algıladıkları bilinmektedir. Bunda en büyük etken kültürel farklılıklar olarak gösterilebilir. Bununla birlikte kültürler arası ilişkilerin daha hızlı ve etken olarak yaşandığı günümüzde ortak kültür oluşturma ve ortak kültürü yaşama çabalarını da görmekteyiz. Müzik olayının olması için kaynak, ortam ve alıcı’ya ihtiyaç vardır. Peki, nasıl oluyor da temelde aynı şeylere ihtiyaç duyulurken müzik farklı algılanıyor? Hatta aynı müzik, aynı kültürde yetişmiş bireylerce farklı hissediliyor? Zeren (2003:1-2); müzikle fizik arasındaki farkları dile getirirken; müziğin, niteliğinin önemli olduğunu, öznel olduğunu, kişiye ve alışkanlıklara bağlı olduğunu, duygulara hitap ettiğini, ruhsal olduğunu belirtir. Tüm bu özellikler müziğin neden farklı algılandığının da nedenleri arasında gösterilebilir. Müziğin sosyolojik, felsefi, psikolojik, eğitimsel, estetik vb bir çok temelleri olduğu gerçeği ve etkileri de unutulmamalıdır.

Müziğin Sosyolojik Temelleri

Müzik bilimi ve eğitiminin en yakın çalışma disiplinlerinden biri sosyolojidir. Sosyoloji; insanın toplum yaşamının, insan grupları ile toplumlarının bilimsel incelemesidir ve sosyolojik incelemelerin kapsamı son derece geniştir. (Giddens,2008:38)

Müzik hayatın her alanında varlığını hissettiren ve yaşantımızın ayrılmaz unsurlarından biri olarak bilinir. Müzik eskilerde; sosyalleşme ve din odaklı iken, günümüzde iş, din, oyun ve dans, kişisel zevk odaklı olarak hayatın her alanında varlığını sürdürür.

“Müzik toplumun bir takım işlevlerini yerine getirmektedir. Antropolog Allan Merriam bunların 10 tanesinden bahsetmiştir. Duygusal ifade, estetik tatminler, eğlence, iletişim, sembolik gösterimler, fiziksel tepkimeler, sosyal normlara uygunluğun zorlaması, sosyal enstitülerin ve dini ritüellerin mevcudiyeti, kültürün oluşturulması ve devamlılığa katkı, toplumun entegrasyonuna katkı” (Kretch vd,1984:122-123).

Merriam’ın tespitleri elbette önemlidir. Bununla birlikte müziğin işlevlerinin bireyden bireye, toplumdaki topluma ve en önemlisi kültürden kültüre değiştiği gerçeğini de unutmamak gerekir. Örneğin; Orta Asya steplerinde yaşayan bireyin dinlediği müzik, beğeni ve beklentileri ile; Almanya’da yaşayan bireyin dinlemiş olduğu müziğe yönelik beğeni ve beklentileri aynı olmayacaktır. Müziksel duyguları ortaya çıkaracak fikirler, estetik beklentiler, eğlence anlayışları, duygular arası iletişim, müziği ifade eden semboller, tutum ve davranışlar, müzik ortamları içerisindeki bireylerin ve grupların davranışları, tepkiler, dini ritüeller ve din müzik ilişkileri, kültürün içinde müziğe bakış, farklı toplumların müziklerine karşı hoşgörü ve kabullenme vb birçok unsur toplumdaki topluma hatta bireyden bireye değişebilir.

Müziksel Davranışları Etkileyen Faktörler

İnsan yaşamında müzik doğumundan ölümüne kesintisiz olarak yer alır. İnsan tutum ve davranışları, hayata bakış açısı, hisleri, konuşma biçimi içinde yaşadığı insanların ve toplumun etkisiyle şekillenir. Kültürleşir ve kültürleşir.

Sosyal çevre kadar genetiğin de rolü önemli bir yer edinir. “Örneğin; bazen bir çocuk o doğmadan önce ölmüş olan büyük baba ve büyük annesinin kişilik özelliklerini sergileyebilir” (Kretch vd, 1984:118). Türk toplumunda “kız halaya, oğlan dayıya çeker” sözleri genetiğin ne denli etkili olacağının ve toplumca kabul edilmiş bir örneğidir.

Genlerin yanında içinde yaşanan sosyal çevrenin bireyin yetişmesinde etkili olduğu bilinmektedir. Kızını boş bırakırsan “ya davulcuya gider ya zurnacıya” sözü ise sosyal çevrenin etkisinin bir örneği olarak görülebilir. Müzisyen ailelerin çocuklarının müziğe yönelmeleri yine sosyal çevrenin etkisine verilebilecek örneklerdendir. Futbolla yatıp futbolla kalkan bir toplumun üyesi nasıl davranıyorsa müzikle yatıp müzikle kalkan bir toplumun bireyi de aynı şekilde davranacaktır. İçinde yaşadığı toplumun ritüelleri, davranış biçimleri kendisine aksedecektir. Sosyal davranış biçimi olarak kendisine sunulan müziği algılayabilecek ve anlayabilecektir. Birey; doğumdan itibaren yaşadığı çevreden etkilenir ve içinde yaşadığı toplumun ve çevrenin müziksel yaşantısını özümser. Bireyin müzikal tercihleri, müzik yapma isteği, müziğe yönelik tutum ve davranışlarında, biyolojik ve fiziksel yeterlilikleri yanında kültürel ve sosyal çevresi de etkilidir.

Özetle; bireyin içinde yaşadığı toplum, genetik yapısı, sosyal, kültürel, teknolojik gelişim ve gelişmişlik durumları gibi birçok faktör müziksel davranışları etkiler.

Sosyo-kültürel Farklılıklar ve Müzik Eğitimi

Ültanır; coğrafi, demografik, dil, din, ırk, sosyal sınıf, teknolojik ve ekonomik faktörlerin eğitimi etkilediğini belirtir (2000:26-28). Müzik ve müzik eğitimi de bu faktörlerden etkilenecektir.

Genel müzik eğitiminin; her düzeyde herkese müzik eğitimi verilmesi ve ortak kültür oluşturma hedefi vardır. Özengen/amatör müzik eğitimi; ilgili ve istekli her bireye verilir. Profesyonel müzik eğitimi ise; müziği meslek olarak seçen bireyler verilir ve bu bireyler; - müzik mesleğinde, yaratıcı, yorumcu, eğitimci ve araştırmacı olabilirler.

Hangi tür olursa olsun en önemli amaçlar arasında bireyin çok yönlü olması beklenir. Örneğin blok flüt çalan genel müzik eğitimi alan öğrenci veya lisans düzeyinde profesyonel keman eğitimi alan konservatuvar öğrencisinin aksak tartımlarda bir eser çalmadan eğitiminin tamamlanması düşünülemez.

Ülkemizdeki birçok konservatuvar multikültürel eğitim sürecindedir. Birçok yabancı eğitimci bu okullarda eğitim öğretim vermektedir. Ültanır; bazı ülkelerde multicultural education terimi yerine intercultural teriminin kullanıldığını belirtir ve bu eğitimin 10 hedefinden bahseder. Gerekli ve kendine özgü etnosnetrizmi tanımak, yabancı unsurlarla karşılaşma, hoşgörü oluşturma, yabancı kültürünün varlığının kabul edilmesi, nasyonalizmin konu edilmesi, eşgüdümlü çalışma alışkanlıkları kazandırma, dayanışmanın cesaretlendirilmesi, çalışma yeteneğinin oluşturulması, kültürün zenginleştirilmesine çalışmak, global sınırlılık içerisinde bir sınırın kaldırılması. (2000:54-55)

Günümüz müzik eğitimcileri ve sanatçıları toplumun tarihsel, kültürel, ekonomik, eğitimsel vb tüm gelişim ve değişimlerini incelemeli ve bilmelidir. Özellikle; yabancı kültürlerle iletişim, kültürleşme, kültürlenme, ve kültürleme çalışmalarında müziğin etkin ve kolay bir rolü vardır. Bu aynı zamanda eğitim sistemi içindeki ortak bir kültür oluşturma veya kültürlerarası diyalogun güçlendirilmesi hedeflerini de gerçekleştirmesi için kolaylık sağlayacaktır.

Bu gerçeklikler ülkemizde görev yapan yerli ve yabancı her eğitimcinin bilmesi gereken bir hususlardır. Ülkemizde görev yapan yabancı uyruklu eğitimcilerinde bu durumun farkında olması beklenir. Toplumsal gerçeklik bir bütündür: Günümüz müzik eğitimcileri; toplumbilim ve tarih, toplumbilim ve ekonomi, toplumbilim ve psikoloji, toplumbilim ve toplumsal psikoloji, toplumbilim ve sosyal politika ile ilgilenmedirler.

Kretch ve arkadaşları (1984-123-124) müzik eğitimcisinin üç rolünü şöyle anlatır: Müzik öğretmeni öğreteceği müzikle ilgili fonksiyonları çalışması gerekir. Çünkü bu öğretim şeklini etkileyecektir. İkincisi öğrencilerine müziğin çeşitli fonksiyonlarını da öğretmelidir. Her fonksiyon birbirinden farklı dinleme ve konsantrasyon gerekir. Ravel dinleme ile pop dinleme aynı değildir. Üçüncüsü müziksel olmayan ortamlar içinde yaratılmış müziklerden müzik eğitiminde yararlanmak gerekir. Örneğin dini müzikler.

Ülkemizdeki sadece yabancı profesyonel müzik eğitimcileri değil; Türk olanlarında bu üç önemli tespite ne kadar uydukları tartışma ve araştırma konusudur.

Yabancı bir ülkede elbette insanlar kendileri gibi davranmak kendi kültürlerini yaşamak ve aktarmak isteyeceklerdir. “İnsanlar sosyalleştikleri kültürden bağımsız olarak hayatlarının doğrularını, gerçeklerini, iyilerini düşünmek eğilimindedirler. Bu eğilim etnik merkezîyetçilik demektir. Bu bakış bir grubun merkezde olduğunu diğerlerinin ise bu gruba göre davrandıkları Sumner tarafından tanımlanmıştır. Etnik merkezîyetçiliğin mantıklı bir tarafı vardır: İnsanlar kendi kültürlerini anlayıp en iyi davranış biçimlerini yaratmaktadırlar. Etnik merkezîyetçilik toplum içindeki tüm gruplarda vardır. Toplum içinde derinlemesine yerleştiği için antropologlar

da bunu önlemekte güçlük çekmektedirler. Bu sosyolojik bakış açısı sanatları da içerir. Buradaki güzelliklerin kendi kültürleri içinde alışılmış ve anlaşılmış kabul edilir. Dünya üzerinde rastlanan değişik müzikler arasındaki farklılıklar sanat ve müziğin kültürel esaslara ne kadar bağımlı olduğunu göstermektedir.”(Kretch vd,1984:133-134)

Birey doğduğunda; din, siyasi tercihler, sanat ve müzik tercihleri vb konularda düşünce sahibi değildir. Birey içinde yaşadığı çevreyle birlikte sosyalleşir ve gelişim gösterir. Karadenizli için saatlerce horon tepmek ne kadar doğalsa; Egeli içinde bir zeybeğin ortaya çıkıp çık da uzun sürmeyen oyununu sergileyip sahneden ayrılması o kadar doğaldır ve tüm bunlar birey için sosyalleşmesi sonucunda doğal karşılanır ve yaşantısında yer eder.

Bu açıklamalar sonrasında sadece dinleme işinde değil; icra işinde de kültürün etkisinin bir kez daha rahatlıkla söyleyebiliriz.

Kültürlerin karşılaştırılması gerekir mi? Elbette gerekmez. Bir kültürün diğerinden üstün olduğunu neye ve hangi kriterlere göre değerlendirebileceğiz? Buradan müzikteki beğeni, tercih konularında da iddialı sözlerin söylenmemesi gerektiğine yönelik bir görüşü dile getirebiliriz. Egeli için uzun ve ağdalı hareketler, Karadenizli için sıkınlık verebilir ve bu son derece doğaldır. Bu durum Türk ve Türk olmayanlar arasında daha da belirginleşecektir. Örneğin Türk ritimlerini özellikle aksak ritimleri icrada yabancı müzisyenlerin zorlandıklarına yönelik genel bir kanı vardır.

Eylem; kendisi ile yapılan mülakatta şunları söyler. “Bu arada kendi şarkılarımın dışında bir türkü daha var bu albümde; 'Yüksek Yüksek Tepelere Ev Kurmasınlar' Bu türkü 9/8'lik biliyorsunuz, Türk insanının çok iyi bildiği, içinde hissettiği bir ritim. Ama yabancı müzisyenler için çok şaşırtıcı ve aksak bir ritim. Albümde çalıştığım İngiliz aranjörleri şaşırtan bir şarkı oldu bu. Ritmi çözmek için epeyce bir uğraştılar. Ben uzun süre İngiliz ve Kıbrıslı DJ'lerle de çalıştım. Türk ritimlerinin aksaklığı yabancı DJ'leri de şaşırtıyor. Bizim için sıradan olan, çok alıştığımız, her dinlediğimizde elimizle tempo tutabildiğimiz bu ritimler yabancı müzisyenler için oldukça deneysel şeyler! Özellikle elektronik müzikle uğraşanlar Türk ritimlerine bayılıyor!” (<http://www.yeniaktuel.com.tr/kul>)

Ömer F. Özen; İsmail Fencioğlu ve Didem Başar ile yaptığı bir söyleşide sanatçıların yabancı müzisyenlerle uyumlarına yönelik düşüncelerini alır. Fencioğlu; “ Ben ilk başlarda çok zorlandım elbette Güney Amerika ritimlerinde. Peru müziği yaparken zorlandığımız anlar oldu. Bildiğimiz 6/8'lik ritimler ama, öyle değişik çalışıyorlar ki, algılamakta bile güçlük çekiyordum ilk başlarda. Onlar da bizim ritimleri algılamakta zorluk çekiyorlardı tabii; 9/8'lik, 7/8'lik ritimlerde.” Derken, Başar; “ama şunu söyleyebilirim; yabancı müzisyenler Türk Müziği çalmaya çalıştıklarında, bizim yabancı müzikte zorlanmamızdan daha fazla zorlanıyorlar” demiştir. (<http://www.bizimanadolu.com/sanat/sanat>)

Sascha Goetzel; Türklerle Avrupalılar arasındaki ritim algısına yönelik şu tespitlerde bulunur. “İlk geldiğimde fark ettiğim en önemli olgulardan biri de, Türk müzisyenlerdeki güçlü ritim duygusuydu. Burada doğal görülen bu ritim duygusu Avrupa orkestralarında o kadar kolay elde edilen bir özellik değildir” (2015:12).

Kültürel Doku/Doku Uyuşmazlığı

Ülkelerin ve kentlerin bireyi etkilediği bilinmektedir. Bireyi, hüzünlendiren, neşelendiren, boğan, kabul eden veya dışlayan ülkeler veya kentlerden bahsedilir çoğunlukla. Yönetim şekillerinden, yaşam felsefelerine kadar tüm bu özelliklerin insanın kültürel kimliğini şekillendirdiğini ve değiştirdiğine de inanılır. Yaşadığı ülkenin, kentin, sosyal çevrenin biçimlendirdiği insan bu biçimlenmeye göre yaşar, üretir, etkiler ve etkilenir. Siyasette,

sağlıkta, eğitimde vb hayatın her alanında görülen bu etkileşimin sanatta da görülmesi doğal karşılanır. Farklı kültürlerden ve toplumlardan insanlar bir arada yaşarken bu etkileşimin yönelimleri daha da belirginleşir.

Profesyonel müzik eğitiminde yabancı uyruklu olarak adlandırılan eğitimciler görev yapmaktadır. Çoğunlukla konservatuvarlarda olmakla birlikte Eğitim Fakültelerinde ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde de eğitim faaliyetlerini sürdüren yabancı uyruklu eğitimcilerin bir takım sorunlar yaşadığı bilinmektedir. İstanbullu'nun yaptığı bir çalışmada Türk eğitimciler yabancı uyruklu eğitimcileri “öğretmen öğrenci ilişkisi” temelinde değerlendirmişler, yabancı eğitimcilerin dil ve kültür farklılıklarının sorunlar yarattığını, iletişimi zorlaştırdığını, Türk eğitim sistemi hakkındaki bilgi eksikliğinin sorunlara yol açtığını, rol model olamadıklarını belirtmişlerdir. Yabancı uyruklu eğitimcilerin eser seçimlerine yönelik ise; öğrenci seviyesinin üzerinde eser verdikleri, eser seçiminde zorlandıkları, pedagojik yaklaşımlar hususunda zorlandıkları görüşlerini dile getirmişlerdir (2014: 542-543).

Ülkemizde Türk müziğinin profesyonel müzik eğitiminde yeterince yer verilmemesini eleştirilmiştir. Haklılık payı da vardır. Her ne kadar bunun birçok etkeni var ise de özellikle eğitim amaçlı eser üretiminin olmayışı en başta söylenir. Dolayısı ile eğitim ile toplum gerçekliği arasında bir doku uyumsuzluğundan da bahsedilir. Eğitim bir sistemdir ve doku uyumsuzluğu olan sisteme yabancı uyruklu eğitimcilerin girmesi ile süreç daha da uyumsuz bir hal almaktadır.

Bu hususta önemli eksikliklerinden biri de profesyonel müzik eğitimi veren kurumlarımızın felsefelerinin olmamasıdır. Ne amaçla, neye göre, hangi modele ve programa göre öğrenci yetiştireceğiz, mezunlar içinde yaşadıkları toprağın ve ulusun kültürünü nasıl ve ne şekilde yansıtacak tam olarak belli değildir. Salt muhafazakar ve ulusalcı bir bakış açısıyla değil ama tüm bu unsurların önemsenmesi gerektiği düşüncesinden hareketle bu ve benzeri konuların tekrardan gözden geçirilmesi düşüncesini belirtmekte yarar var.

Süre ve 7/8'lik Ölçü

“Müzikte sesler ve sessizlikler zaman içinde bir yer tutarlar. Bu yere süre adı veriyoruz” (Göktepe,1996:32). Besteci sesleri yükseklikleri, gürlekleri, tınıları yanında süreleri ile de anlamlandırmak durumundadır. Ölçü ise; bir müzik eserinin süre olarak birbirine eşit gruplara bölünmüş birimleri ve bu eşit kümelerin yarattığı süre disiplini. (Say, 2002:409). 7/8'lik ölçü “aksak ölçü” olarak adlandırılır. Hem ikili zamanı hem üçlü zamanı kapsayan aksak ölçüler; çoğunlukla Anadolu'nun, Ortadoğu ülkelerinin, Balkanlar, Macaristan ve Rusya'nın halk müziklerinde kullanılır. (Say, 2002:410).

Horon Ve Dans

Araştırmacı tarafından bestelenen eserde; 7/8 ve 6/8'lik ölçülerin birlikte kullanılmıştır. Üçlü armoni sistemi ile iki seslendirilen eser iki keman için düzenlenmiştir.

Çalışmada Amaç ve Yöntem

Bugün özellikle lisans düzeyinde eğitim veren konservatuvarlardan mezun olan öğrencilerin büyük bir çoğunluğu öğretmen olmak istemektedirler. Genel Müzik eğitimi programları incelendiğinde Türk müziğine yönelik hedeflerin olduğu görülür.

Ülkemizde yabancı uyruklu eğitimciler mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda görev yapmaktadırlar. Gerek öğretmen yetiştiren Eğitim Fakülteleri, gerekse sanatçı yetiştiren

konservatuvarlarda görev yapan bu eğitimci ve icracılar derslerinde Türk müziği makamları ve ritimlerine yönelik repertuara yeterince yer vermediklerine yönelik bir düşünce yaygındır. Bunun sebebi olarak; repertuara ulaşma zorluğu, dolayısı ile tanımama sonucu, ilgisizlik, beğenmeme, kültürel faktörler, algı ve icra sorunu vb birçok gerekçe öne sürülebilir. Bu çalışmanın konusu bahsedilen durumdan ziyade yabancı uyruklu eğitimcilerin aksak Türk ritimlerine yönelik algılarını betimlemedir.

Çalışmada; alan araştırması yöntemi kullanılmıştır. Karşılaştırmalar yapılmış, farklı toplumsal dünya ve kültürel değerlere değinilmiş ve bu unsurların uyum süreci müzik temelli incelenmiştir.

Çalışma sürecinde;

Müzik, kültür, sosyal çevre, kültürel doku konularında kapsamlı bir giriş yapılmış,

Konuyla ilgili yayın ve araştırmalar taranmış,

Araştırmaya uygun örnekler ve örnek olaylar bulunmuş,

Araştırmanın amacı çalışma grubuna açıklanmış

Çalışma grubu ile yarı yapılandırılmış görüşme uygulanmış

Çalışma grubu ile yarı yapılandırılmış görüşme uygulanmış

Uygulanan görüşme nitel analiz tekniklerine uygun çözümlenmiş ve yorumlanmış

Araştırmaya uygun örnekler ve örnek olayların içerik analizleri yapılmış ve yorumlanmıştır.

Çalışma grubu

Araştırma sürecinin esnek olması, araştırmacı tarafından yüz yüze görüşmelerin tercih edilmesi, hızlı ve güvenilir sonuç alabilme, maliyetinin düşük olması, farklı kültürlerden gelen yabancı uyruklu eğitimci sayısının bulunabilirliği nedenlerinden dolayı çalışma grubu oluşturulmuştur. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü yabancı uyruklu çalgı eğitimcileri çalışma grubu üyeleridir.

Veri Toplama ve Çözümleme

Yabancı uyruklu iki eğitimciden oluşan çalışma grubuna hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış, elde edilen veriler; nitel çözümleme tekniklerine göre çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Çalışmaya veri sağlamak için ayrıca, örnek olay yönteminden yararlanılmıştır. Örnek olayda yabancı uyruklu iki icracının yedi sekizlik aksak ve altı sekizlik bileşik ölçülerde bestelenmiş bir eseri yorumları-konser kayıtları dinlenmiş ve analiz edilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Araştırmacı tarafından bestelenen özgün bir eserin iki yabancı uyruklu müzisyen tarafından çalınmış olan konser kaydı çözümlenmiştir. İcracılar bestecinin haberi olmadan eseri konser repertuarına almışlardır. Çözümleme sonrasında; icracıların 7/8'lik ölçüde yazılmış bölümü 4/4'lük olarak algıladıkları ve çalmada zorlandıkları görülmüştür. Eserin 6/8'lik bölümünde ise herhangi bir aksaklık görülmemiştir. Görüşme yapılan ve bu duruma yönelik yorumu istenen aynı uyruklu bir başka icracı ise eseri algılayamadıkları veya sevmediklerinden çalmada zorlanabileceklerini söylemişlerdir.

İracıların Kısa bir süre ülkemizde kalmaları, ritmi çözümlemede zorlandıkları sonucuna varılmıştır. Eserin sevilmemesi bir ihtimal olmakla birlikte konser repertuarına alınması ayrı bir soru işareti olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aynı ülkeye mensup yabancı uyruklu icracılarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler ise şöyledir. Veriler çözümlenirken, ifade birleştirmeleri yapılmış ve tekrar eden görüşler tek bir görüşte toplanmıştır.

Katılımcıların aksak ritimlere ve özellikle 7/8'lik ritme yönelik düşünceleri

Beğeni; güzel, şaşırtıcı, tartımları ve vuruşları hissedebiliyorum. Rus ve Ukrayna müziğinde de 11/8, 14/8 ölçü sayılarında eserler var. Korsakof gibi besteciler eser yazmışlar.

Beklenti; çalmayı ve öğretmeyi isterim ama eser sayısı az. Aksak tartımları çalarken zorlanmıyorum.

Estetik; tartımlar müziğe zenginlik katıyor, düz tartımlardan farklı.

Eğitim; var olan eserler öğrenci düzeyleri için oldukça zor. Yeni ve özgün eserler üretmek gerek. Öğrencilerimiz çalarken zevk alıyorlar

Yorum;

Yabancı uyruklu icracıların aksak ritimleri icra ederken zorlandıklarına yönelik bir algının olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte daha geniş ve kapsamlı araştırma ve incelemelerin yapılması gerekmektedir.

Özellikle profesyonel müzik eğitim kurumlarında Türk'e özgü tartımların daha çok yer edinmesi ulusal bestelerin daha çok yaygınlaşması bakımından önemlidir. Eserler kolaydan zora doğru sınıflandırılmalı ve eğitimin her kademesinde seslendirilmelidir.

Bu çalışmada iki farklı tespit ortaya çıkmıştır. Yabancı uyruklu iki icracı-eğitimci 7/8'lik bir eseri yorumlamakta zorlanırken, diğer ikisi zorlanmamış ve icra zorluğu yaşayan icracı-eğitimci için tartımı sevmedikleri için zorlandıkları yorumunda bulunmuşlardır. Bu betimlemeden elbette kesin bir sonuç çıkarmak zordur. Bununla birlikte genel kanı; eser bulma zorluğu, eğitim için yazılmış örneklerin azlığında yoğunlaşmıştır.

Eğitimde “çevreden evrene ilkesi” doğrultusunda sadece yabancı uyrukluların değil yerli eğitimci ve icracılarının da algılarının açık olması önemlidir.

KAYNAKÇA

Abeles, H.F., Hoffer, C.F., Klotman, R.H. (1994). Foundations of Music Education, Schirmer Books, New York.

Giddens, A. (2008). Sosyoloji, Kırmızı Yayınları, Yay. Hazırlayan:Cemal Güzel, İstanbul.

Goethel, S. (2015). Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası 15. Yılına Kutluyor Eki, Andante Dergisi, Şubat 2015, Sayı 100, İstanbul

Göktepe, M. (1996). Müzikte Ses-Süre-Hız-Yoğunluk, Başar Ofset, Ankara

İstanbul, S. (2014). Müzik Öğretmenliği Yetiştirme Sürecinde Yabancı Uyruklu Piyano Eğitimcilerinin Yeri, 90. Yıl Müzik Kongresi-Cumhuriyetin Müzik Serüveni, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar

Okyay, E. (2013). Ankara Devlet Konservatuarı, Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara

- Say, A (2002). Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Ültanır, G. (2000). Karşılaştırmalı Eğitim Bilim, Eylül Kitap ve Yayınevi, Ankara.
- Zacharias, C. (2015). Everest'e Tırmanmaya Hiç Niyetim Yok, Akt: Serhan Yedig, Andante Dergisi, Ocak 2015, Yıl 12, Sayı 99, İstanbul.
- Zeren, (A). (2003). Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- <http://www.yeniaktuel.com.tr/kul> (02.02.2015 Saat:11:41)
- <http://www.bizimanadolu.com/sanat/sanat> (02.02.2015 Saat: 11:49)

EK1) Uğur Türkmen/Horon ve Dans

Allegro Uğur TÜRKMEN

The musical score is written for a piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is D major (one sharp). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The composer's name 'Uğur TÜRKMEN' is written in the top right corner. The score begins with a forte (f) dynamic. The first system contains a repeat sign. The second system also contains a repeat sign. The third system features a key signature change to 6/8 time and a mezzo-forte (mf) dynamic, with a 'Son' (End) marking. The fourth system continues in 6/8 time. The fifth system concludes with a repeat sign and a final key signature change to D major.

“BİR ARACI OLARAK TINININ DEĞİŞİM DÖNÜŞÜMÜ: DOĞA İÇİN ÇAL ÖRNEK OLAYI”

Zeliha YİĞİT

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı

zzelihayigit@gmail.com

ÖZET

Doğa İçin Çal Türkiye’de internet üzerinden başlayan ve örgütlenen bir sosyal sorumluluk projesidir. Projenin amacı doğanın katledilmesine karşı bir duyarlılık oluşturmaktır. Bu duyarlılığın sağlanması ve daha çekici hale getirilmesinde müzik en iyi yol olarak görülmüştür. Bu bağlamda toplumsal olarak var olan, insanlar tarafından öteki insanlar için yapılan öğrenilmiş bir davranışa karşılık gelen müzik, tınının anlam aktarımına ve tınların değişim, dönüşümüne kültürel olarak olanak sağlar. Bu çalışmada tını kavramından kastedilen yerel ezginin kendisidir. Doğa İçin Çal projesinde çeşitli yörelere ait türkülerin Caz, Rock, Klasik Batı Müziği gibi farklı türlerde, birçok tanınmış müzisyen ile seslendirilmesi tınının değişimine işaret eder. Elbette ki, her sosyal sorumluluk projesinin ortak amacı çok fazla kişiye ulaşmaktır. Doğa İçin Çal projesi de bu duruma dâhildir. Dolayısıyla türkülerin tınısal dönüşümünün amacı birçok farklı izler kitleye hitap etmeyi amaçlamakta ve tınıyı bir aracı rolüne sokmaktadır. Netrografik yöntem ile edilen veriler izler kitlenin ve proje sahiplerinin tını ile ilgili görüşlerini ortaya koyarak, değişim ve dönüşümü anlamamızı daha iyi sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Doğa İçin Çal, Tını, Aracılık, Değişim, Dönüşüm

THE EVOLUTION AND TRANSFORMATION OF MUSIC AS A MEDIATOR: THE PLAY FOR NATURE EXAMPLE

Zeliha YİĞİT

Dokuz Eylül University Fine Art Faculty Department of Musicology

zzelihayigit@gmail.com

ABSTRACT

Play for Nature is a social responsibility project that was originated and organized on the Internet. The aim of the project is to raise awareness on the destruction of nature. Music was deemed the best way to convey and enhance this awareness. Hence, music, which corresponds to a social existence and a learned behavior performed by people for other people, culturally enables the transfer, evolution and transformation of timbre. In this study, the timbre concept refers to the local melody itself. In the Play for Nature project, the performances of folk songs of various regions by well-known musicians of different music genres such as jazz, rock, classic western music indicate the transformation of timbre. The common purpose of every social responsibility project is certainly to reach to large numbers of people. This includes the Play for Nature project. Therefore, the timbre transformation of folk songs aims to appeal to a diverse audience and assigns timbre the role of a mediator. Data obtained with the netrographic method shall reveal the views of audience and project owners and contribute to our understanding of the evolution and transformation of music.

Keyword: Play for Nature, Timbre, Mediator, Evolution, Transformation

GİRİŞ

Bu çalışma netnografik yöntemle edilen veriler ışığında Doğa İçin Çal sosyal sorumluluk projesini incelemektedir. Netnografik yöntem 1990'lı yıllarda Kozinets tarafından ortaya atılan ve esas amacı müşteri ilişkilerini incelemek üzere oluşturulan bir yöntemdir. Bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişimi ile birlikte etnografi yerini netnografiye bırakmıştır. Çünkü günümüzde internet üzerinde müzik odaklı birçok sanal topluluk ve scene vardır. Bu bağlamda netnografi internet odaklı müzik çalışmalarında iş görür bir yöntemdir.

Doğa İçin Çal bir ağaçlar.net projesidir. Ağaçlar.net doğanın korunması ve katledilmesine karşı çeşitli çalışmalar yapan bir internet sitesi ve forumudur. “Siz onu umursamazsanız doğa sizi hiç umursamaz” şiarıyla yola çıkan Ağaçlar.net'in kurucuları arasında yer alan Fırat Çavaş ve Vildan Özfenerci 02 Ekim 2009'da Doğa İçin Çal projesini hayata geçirmişlerdir. “Doğa sorunlarının evrenselliği ile müziğin evrensel dilini birleştirdiklerini” dile getiren Doğa için Çal, altı adet türküyü farklı müzik türlerinde boy gösteren müzisyenler ile Rock, Caz ve Klasik Batı Müziği gibi birçok farklı türü içeren şekilde seslendirmiştir. İlk müzik videosu Divane Aşık Gibi, bir haftada bir milyon kez izlenerek büyük ilgi görmüştür. Tanıtımının sadece internet üzerinden gerçekleştirildiği bu proje zaman içerisinde büyük kitlelerle buluşmuş ve amacına ulaşmıştır denilebilir.

Çalışmada kastedilen “tını” yerel ezgi anlamına gelmektedir. Müziğin pragmatik anlamda kullanılışı çoğu zaman işe yaramıştır. Projenin odağına yerleştirilen müzik yani yerel ezginin kullanımı insanları Doğa İçin Çal'a yakınlaştırmış ve katılımlarını sağlamıştır. Ancak yerel ezgi proje içerisinde birçok farklı müzik türüyle birleştirilerek, ortaya değişim geçirmiş bir Çökertme veya Divane Aşık Gibi çıkmıştır. Bu bağlamda tınının proje içerisindeki değişim ve dönüşümü netnografik veriler ışığında incelenecektir.

DOĞA İÇİN ÇAL

Doğa için Çal'a Ağaçlar.net adlı internet sitesinin ve forumunun yan ürünü denilebilir. 154.030 üyesi bulunan forumda doğa ile ilgili her şey paylaşılmaktadır. Doğanın korunması ve bu konuda farkındalık yaratılması, Ağaçlar.net'in esas amacıdır. Bu sitenin kurucuları arasında yer alan Fırat Çavaş, Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü mezunudur ve İstanbul müzik piyasasında birçok yerde besteci ve müzisyen olarak çalışmıştır. Dolayısıyla zaman içerisinde çok sayıda müzisyen ile tanışma fırsatı olmuş ve çeşitli düzeylerde yakın ilişkiler geliştirmiştir.

Doğa İçin Çal'dan bahsetmeden önce ABD'de başlayan ve Fırat Çavaş'ın da esinlendiği Playing For Change adlı projeden bahsetmek gerekir. 2005 yılında Stand By Me şarkısının dünyanın farklı yerlerindeki sokak müzisyenleri ile sokakta kaydedilip görüntülediği ve Youtube.com üzerinden paylaşıldığı projede amaç, müzik yoluyla insanların hayatlarını değiştirmek, özellikle küçük çocukları müzikle buluşturmak ve doğanın katledilmesine karşı bir duyarlılık oluşturmaktır. Playing For Change bu şekilde 56 adet müzik videosu hazırlamış ve bu videolar milyonlar tarafından tıklanmıştır. Doğa İçin Çal her zaman Playing For Change'in Türkiye uzantısı olarak görülse de arada kurumsal bir bağ yoktur. Playing For Change yetkilileri ile görüşülmüş, ancak tam anlamıyla anlaşılamadığı için sadece müzik videolarının sonuna “Playing For Change'den esinlenilmiştir” ibaresi konulmasında karar kılınmıştır. Tüm bunların yanında, Doğa İçin Çal projesinin amacı da çok farklı olup sadece doğa odaklıdır. Playing For Change genel olarak dünya üzerindeki tüm sorunlara parmak basmaktadır. Fırat Çavaş, projenin amacını şu şekilde açıklamaktadır: “Bu bir farkındalık projesi. Para toplayalım da ağaç dikelim gibi bir amacımız yok. Zaten o ağacı diktikten sonra en az beş yıl bakımı yapılmazsa ağaç dikmenin de bir anlamı yok. En başından beri söylediğimiz şey: ‘Bizim amacımız doğa derneklerini insanlara işaret etmek’. Nasıl dizilerin

arasına reklam giriyor ve diziler bir anlamda o reklam kuşağındaki firmalara ve ürünlere işaret ediyorsa biz de hazır insanlar bize bakıyor; biz de böyle bir şey yapıyoruz ve işaret parmağı olarak doğa derneklerini gösteriyoruz. İnsanlara ‘gidin doğa derneklerine bilgi alın’ demeye çalışıyoruz.” (İnternet Alıntısı:1)

İnsanlardan bir bağış talebinde bulunmayan proje, ekonomik kaynağını sponsor firmalar ve dernekler üzerinden sağlamaktadır. Zaten internet sitesinde de bir banka hesabı yoktur. Sadece iletişime geçilebilecek sivil toplum kuruluşlarının bilgileri verilmektedir. Bu bağlamda proje sitesinde amaç şu şekilde açıklamaktadır:

“Doğa İçin Çal, bir dernek ya da vakıf değildir. Doğa İçin Çal’ın tek amacı, evrensel bir dil olan müziği kullanıp hali hazırda kurulmuş olan ve çok da başarılı çalışmalara imza atan, doğa ve doğal yaşam alanlarının korunmasıyla ilgili tüm derneklerin faaliyetlerine dikkat çekmektir.

Yukardaki cümle çok uzun olduysa, madde madde şöyle açıklayabiliriz:

1. Arkadaşlarınızdan birinden Doğa İçin Çal diye bir şey olduğunu duydunuz.
2. Merak edip bir şekilde bu siteye ulaştınız.
3. Klipleri izlediniz, kah güldünüz, kah ağladınız.
4. Müzik sona erip de destekçiler bölümü başladığında, acaba doğa için ben ne yapabilirim diye bir düşünce aldı sizi...
5. O anda gözünüz yandaki “dernekler” listesine kaydı.
6. O derneklerden kendinize en yakın bulduğunuzu seçtiniz.
7. Link’e tıklayıp seçtiğiniz derneğin sayfasına gittiniz.
8. Gitmekle kalmadınız, o derneğe üye oldunuz.
9. Üye olmakla kalmayıp, o derneğe ufak mufak, gönlünüzden ne koparsa, gücünüzün yettiğince bir bağışta bulundunuz.
10. Aylarca süren çekimler, haftalarca süren montajlar, uykusuz gecelerce süren çalışmalar, her şey, hepsi, sizi bu noktaya getirmek içindi. Eğer 1. maddeden başlayıp 9. maddeye kadar kesintisiz geldiyse, bu, verdiğimiz emeklerin boşa gitmediğinin bir kanıtıdır. Size ne kadar teşekkür etsek azdır!

Doğa İçin Çal ekibi”

“Bu arada belirtmekte fayda var, Doğa İçin Çal, bütün derneklere aynı mesafededir. Kimileri için “doğa” orman anlamına gelirken, kimileri için “kaybolan bitki florası”, kimileri için “sokakta aç susuz yaşayan ve bir ev özlemiyle tutuşan kediler ve köpekler”, kimileri için “Büyük kültür mirasımız Hasankeyf’in yok oluşuna dur demek!” anlamına gelebilir. Çünkü doğa, bunların hepsini kapsayan ve hepsinin ötesinde bir kavramdır. Bu sebeple, Doğa İçin Çal, burada yer alan bütün derneklerin faaliyet alanlarına canı gönülden katılmaktadır.” (İnternet Alıntısı:2)

Son yıllarda Türkiye’de işletmeler birtakım faaliyetlerini sivil toplum kuruluşları ile birlikte yapmaya başlamıştır. Bu bağlamda Doğa İçin Çal da birçok büyük şirket ve kurumla sponsorluk ilişkisi kurmuştur. Sitelerinin sağ üst tarafındaki “sponsorlarımız” adlı butona basınca, en bilinenleri Türkiye İş Bankası, Loft, Microsoft, Bilgi Üniversitesi, Ets Tur, Oğlak Yayınları ve Senkop Müzik olmak üzere, birbirinden farklı kurum, kuruluş ve şirketlerin ismi görülmektedir. Her şirket farklı konularda yardım etmektedir. Örnek olarak, Ets Tur yol masraflarında yardım ederken Bilgi Üniversitesi ses kayıt stüdyosunun kullanılmasına izin

vermiştir. Bu yardımlar Doğa İçin Çal projesinin devamını sağlarken bir yandan da şirket kurum ve kuruluşların toplum tarafından görülen imajı için önemli bir tanıtım olanağı sunmaktadır. Çünkü artık günümüzde sosyal sorumluluk projeleri bir anlamda kurumların reklamını yapmaktadır. Doğa İçin Çal projesinde birçok “ünlü” müzisyenin aynı ezginin içinde toplanmış olmasını Fırat Çavuş: “Çoğu zaten arkadaşımı sağolsun bir telefonla geldiler. Diğerleri de projeyi duyup gelmeye başladılar.” diyerek açıklamaktadır (İnternet Alıntısı:3). Doğa İçin Çal projesini daha iyi anlamak için en başta müzik videolarını ve seslendirilen şarkıları iyi anlamak ve tanımlamak gerekmektedir. Divane Aşık Gibi ve Çökertme benzeri çok bilinen türkülerin seçilmesiyle, doğa ile “yereli”, başka bir deyişle “bu toprakların olanı” birleştirmek, projenin çok kişiye ulaşmasında fazlasıyla etkili olmuştur.

Doğa İçin Çal Müzikal Özellikler

Projede yüzden fazla müzisyen yer almaktadır. Bunlardan bazıları Türkiye çapında ciddi tanınırlığa sahipken, bazıları işin mutfağında yer alan, bazılarıysa yarı profesyonel müzisyenlerdir. Vokal yaparak veya çalgısıyla projeye katılan bu müzisyenler bir anlamda kendi “sound”larını da şarkının içine taşımışlardır. Bağlamadan sitara, klarnetten didgeridoya kadar her tür müziğe ait çalgının bulunduğu şarkılarda birçok değişik vokal tarzı da göze çarpmaktadır. Böylece hem şarkının bilindik tınısı değişime uğramış hem de projeye katılan müzisyenlerin fanları, dinleyenleri Doğa İçin Çal çatısı altında toplanmışlardır. Dolayısıyla bir şarkının içinde her tür müziğin takipçisinin hoşuna gidecek bir alan yaratılmıştır. Rockçısı da, cazcısı da, halk müzikçisi de aynı potada kaynaşmış ve farklı kimlikler üzerinden aidiyetlerini tanımlayan insanlar, bilindik bir ezginin bilinmedik taraflarında kendilerini bulmuşlardır. Bu durumla ilgili Youtube.com yorumlarından örnek verecek olursak:

Crazy Warrior 11.04.2015

“Bravo!, Böyle güzel türküler söylemeye devam ettikçe insanın kültürü genişliyor sanki.Gerçekten Tebrikler! Ahmet Kural ve İsmail Tunçbilek gerçekten güzel söylemiş.”

Brother of Music 11.04.2015

“Murat İlkan ' ın sesini çok özlemişim. Umarım kısa süre içerisinde biz rock – metal sever kişilere o güçlü sesiyle ve iyi bir proje ile geri döner.”

bmetal22 13.04.2015

“sipsi ile kontrbas ne kadar guzel gidiyomus yaa helal olsun! ! 6:31 ugur onur, muhtesem calmissin hayran kaldim7:20”

Murat Salihoğlu 13.04.2015

“Evet o saz bu sazdır. Bu arada Özay Gönlüm'ü de rahmetle anıyorum.. Yaren. Özay Gönlüm'ün tambura, bağlama ve cura'yı aynı gövdede birleştirdiği saz. Tasarımını Özay Gönlüm'ün yaptığı yaren, ilk defa @ 1 9 76'da TRT'de Halit Kıvanç'ın sunduğu "Bir Kadın Bir Erkek Yarışması"nda izleyicilerin vermesi öngörülmüş, iki hafta sonraki programda zamanın Tefenni Kaymakamı Yüksel Ayhan'ın verdiği Yaren ismi genel kabul görmüştür.”

Proje toplam altı adet müzik videosuna sahiptir. Bir video en az 45 müzisyen barındırmaktadır, dolayısıyla müzik videosunun süresi uzamaktadır. Beş dakikanın altında olmayan videolarda sıkıcılığı önlemek amacıyla yavaş türküler daha neşeli ve hareketli türkülerle birleştirilerek devam etmektedir. Örneğin Çökertme türküsü, Ateş Attım Samana türküsüne bağlanmaktadır. 11 dakika 37 saniyelik videonun 6.25 dakikasında Ateş Attım Samana türküsüne geçiş yapılmaktadır. Ayrıca her video Doğa İçin Çal projesinin logosu ve ardından ağaçlar.net sitesinin logosunun gösterilmesi ile başlamaktadır. Kronolojik olarak müzik videoları:

Divane Aşık Gibi (30 Aralık 2010)

Uzun İnce Bir Yoldayım (31 Aralık 2010)

Gesi Bağları - Çemberimde Gül Oya - Çayeli'nden Öteye

Selvi Boylum Al Yazmalım - Çiçek Abbas - Devlerin Aşkı

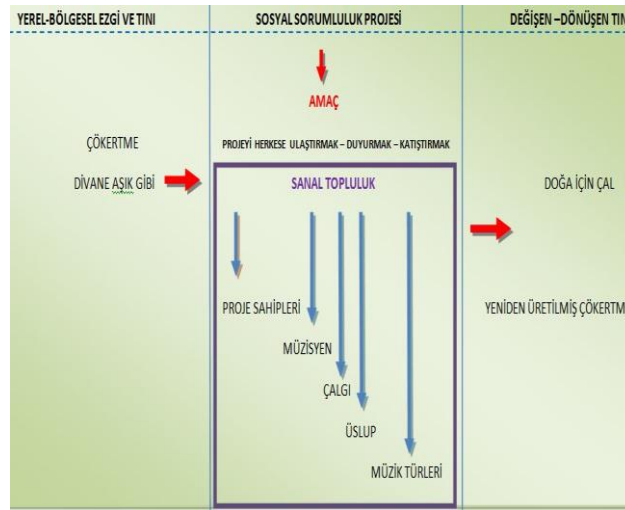
Bitlis'te Beş Minare

Çökertme, Ateş - Attım Samana (10Nisan 2015)

TINININ ARACI OLARAK DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMÜ

Tını kelimesi müzikte birçok farklı anlama işaret etmektedir. İlki sesin fiziksel algılanışı ikincisi ise dinleyicinin çıkan sese verdiği anlamlandırmalar sonucunda ortaya çıkan tınıya yani “sound”a işaret etmektedir. Dolayısıyla tını veya sound kelimeleri kolayca tanımlanabilecek olgular olmaktan çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışma içerisinde tını “yerel ezgi” anlamında operasyonel bir tanım-aracı olarak kullanılır.

Doğa İçin Çal projesi çeşitli yörelere ait türküleri kullanmıştır. Bu türküler proje kapsamında farklı müzik türleriyle kaynaşarak ortaya yeniden üretilmiş bir türkü yaratmıştır. Yerel ezginin anlamı türkünün yöresine ait vokal ve çalım tekniklerini göstermesidir. Örnek verilecek olursa bir Karadeniz Türküsü kemeçe ile çalınır vb... Proje kapsamında türküler bağlı bulundukları yörelerin çalım teknikleri ve ağızları ile ilgili özellikler göstermemektedir. Bu bağlamda akla tınının değişim ve dönüşümünü etkileyecek araçların ne olduğu gelmektedir. Aşağıdaki tablo ile sorulara cevap verilmeye çalışılacaktır.



Tablonun solunda türkünün değişmemiş hali yani yerel ezgi görünmektedir. Ortada Doğa İçin Çal yani sosyal sorumluluk projesi bulunmaktadır. Tınının aracı olarak görevi de burada başlamaktadır. Her sosyal sorumluluk projesinin amacı kendisini olabildiğince fazla kişiye duyurmak ve katılımcı sağlamaktır. Bu açıdan müzik bir sosyal sorumluluk projesi için çok iyi bir bileşendir.

Doğa İçin Çal sadece internet üzerinden tanıtımını yapan bir projedir. Bu bağlamda bir sanal topluluk olma özelliğini taşımaktadır. Bilgisayar teknolojilerinin en önemli uzantısı olan internet olgusu, dünya üzerinde insanoğlunun kurduğu en büyük ağ (network) olma özelliğini göstermektedir. Bu ağın en temel özelliği, birbirinden kilometrelerce uzaklıktaki bilgisayarların birbirine bağlı olmasıdır. Sanallığa dayalı ağ toplumu bugüne kadar görülmemiş bir düzeyde yayılma ve örgütlenme imkânı sunarak, bir anda birçok insanın ‘çevrimiçi bir arada’ bulunmasını sağlayabilmektedir (Göker, vd. 2011). Bu durum yeni bir örgütlenme ve eylem biçiminin doğmasını kolaylaştırmıştır. İnternet ağına dayalı bu yeni sosyal yapılanmanın adı

sanal topluluktur (virtual community). Sanal topluluk, birbirleriyle internet yoluyla iletişime geçen ve iş, gönüllü aktivite, oyun gibi ortak paylaşımlarda bulunan insanlar tarafından şekillendirilen toplumlar olarak tarif edilmektedir (Postman, 2006). Topluluğun en belirgin özelliği ise birbiriyle hiç karşılaşmamış insanların, ortak ilgi alanları içerisinde oluşturdıkları sanal bir birliktelik olmasıdır.

Tabloda Sanal topluluğu oluşturan öğeler aynı zamanda aynı zamanda tınının değişimine katkıda bulunan araçların kendisidir. Bu bağlamda proje sahipleri müziğin türünü belirleyenler olarak Türk Halk Müziği'ni uygun bulmuşlardır. Böylece doğa ile “yerel” başka bir deyişle “bu toprakların olanı” birleştirmek projenin çok kişiye ulaşmasında etkili olmuştur. Bu durumla ilgili olarak “Doğa için Çal 6 - Çökertme” türküsü için mosemizrahi1 rumuzlu dinleyici, 14 Nisan 2015 tarihinde Youtube.com’a şu yorumu yazmıştır: “Doğa İçin Çal Merhabalar, ben sizin çalışmalarınızı çok seviyorum ve sizi gönülden destekliyorum. Bir türküyü yöresinden alıp, değişik müzik türlerinin de katkısıyla o türküyü tüm halkın türküsü yaparak, hem millî gönül ve duygu birliğinin oluşmasına vesile oluyorsunuz, hem de doğamızı koruma bilincini aşıyorsunuz. Sizin müzik çalışmalarınıza nasıl katılabilirim? Başarılarınızın devamını dilerim Saygılarımla.” (İnternet Alıntısı:4)

Tüm bunlarla beraber proje sahipleri müzisyenlerin, türkülerin seçiminde de büyük etkiye sahiptir. Kısaca proje sahipleri Doğa İçin Çal’ın genel “sound”unu belirler denebilir.

İkinci araç ise müzisyenlerdir. Birçok farklı müzisyen ait olduğu müzik türünün özelliklerini türkülerin içine taşımışlardır. Üçüncü, dördüncü ve beşinci araçlar müzisyen ile beraber gelen araçlardır. Değişik türlere ait çalgı ve vokal teknikleri türküyü “yerel ezgiden” başka bir boyuta götürmektedir. Böylece tablonun en sağında karşımıza yeniden üretilmiş bir Çökertme veya Bitlis’te Beş Minare çıkmaktadır.

SONUÇ

Günümüz dünyasında insanların kendilerini internet ortamında yeniden tanımlamaları ve kimliklerini inşa etme olanakları vardır. Netnografik yöntemin çıkış noktası da sanal toplumların belirmesi, insanların sanal ortamda her şeyi paylaşmaları ve bu yolla adeta ikinci bir sözlü kültür oluşturmalarından kaynaklanmaktadır. Bu sayede insanlar kendi fikirlerini ve birçok tartışma konusunu sanal ortamda, belki “gerçek” ortamda sunacaklarından daha özgür bir şekilde, paylaşabilmektedirler. Bir anlamda herkesin eşit olduğu sanal ortam, özgürce paylaşım yapılabilmesi ve bir iletinin aynı anda milyonlarca kişiye ulaşabilmesi açısından örgütlenmeyi kolaylaştırmaktadır.

Doğa İçin Çal, sadece internet üzerinden tanıtımını gerçekleştiren bir sosyal sorumluluk projesi olarak tanıtım ve farkındalık için müziği tercih etmiştir. Aynı zamanda Doğa İçin Çal bir sanal topluluktur. Çünkü sanal topluluk insanların internet ortamında çeşitli konu ve dallarda tartıştığı, birleştiği bir sosyal yapılanmayı ifade etmektedir. Bu bağlamda netnografi yöntemi ile yapılan araştırmanın alet kutusundan çıkan yeni kavramlar/kavramsallaştırmalar, bize etnomüzikoloji alanında farklı çalışma alanları açabilmektedir.

Doğa İçin Çal projesinin kitlelere ulaşması anlamında tınının bir aracı olarak değişimi büyük avantaj sağlamış denilebilir. Doğa ile “yerel”in birleşmesi ve ardından “yerel” üzerinden küresele, yani herkese hitap etmeye giden yol, bu şekilde özetlenebilir. Bir fenomen olan müziğin sosyal sorumluluk projesinde ana “uyarıcı” olarak kullanılması hem sanal ortamda yayılımı ve duyulması açısından hem de çeşitli müzik türlerinin bileşiminden dolayı müziğin pragmatik anlamda kullanılmasına işaret etmektedir.

Sosyal sorumluluk projeleri ise hem yürütücüleri hem de katılan müzisyenler için taze bir imaj sağlama ve sağlamlaştırma kaynağıdır. Şarkıların hepsinin Türk Halk Müziği dağarına ait olması doğa ile “bu toprakların olanı” “yereli” birleştirme çabasını göstermektedir. Bu çaba

aynı zamanda müzisyenlerin taşıdığı farklı müzik türleri ile birlikte crossover bir yapı oluşturmaktadır. Bu durum küreselleşme veya günümüz postmodern teorileri ile açıklanabilir. Kesin olarak söylenecek tek şey değişime uğramış, yeniden üretilmiş bu eklektik yapının projeye katılımcı, izler kitle ve destek açısından yaradığıdır.

Doğanın korunması gerekliliği, kimsenin karşı çıkamayacağı bir durumdur. Üzerinde tartışmasız uzlaşılan bu gerekliliğin altında toplanmak, “ünlü” müzisyenlere bir anlamda kimsenin eleştiremeyeceği güvenli bir alan oluşturmaktadır. Böylece müzisyenler hem projeye katkıda bulunup hem de kendi imajlarını sağlamlaştırmaktadırlar.

KAYNAKÇA

GÖKER, G. Vd. (2011). *Ağ Toplumunda Örgütlenme: Facebook'ta Çevrimiçi Tekel Eylemi*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

POSTMAN, N. (2006). *Teknopoli, Yeni Dünya Düzeni*. M. E. Yılmaz (çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

1: Fırat Çavaş Anadolu Jet Magazin Röpotajı (2012) Erişim Tarihi: 20.04.2015

ht t p : / / w w w . a n a d o l u j e t . c o m / a j - t r / a n a d o l u j e t - m a g a z i n / 2012/ t e m m u z / m a k a l e r / h e p i m i z - i c i n - c a l i y o r l a r . a s p x

2: Doğa İçin Çal Resmi İnternet Sitesi Erişim Tarihi: 15.04.2015

ht t p : / / w w w . d o g a i c i n c a l . c o m / i n d e x . a s p ? s a y f a = b i z & i d = 1 1 & p i d = 2

3: Milliyet Blog Fırat Çavaş Röportajı (2009) Erişim Tarihi: 20.04.2015

ht t p : / / b l o g . m i l l i y e t . c o m . t r / f i r a t - c a v a s - i l e - - d o g a - i c i n - c a l - - r o p o r t a j / B l o g / ? B l o g N o = 208142

Doğa İçin Çal Resmi İnternet Sitesi Erişim Tarihi: 15.04.2015

ht t p : / / w w w . d o g a i c i n c a l . c o m / i n d e x . a s p ? s a y f a = b i z & i d = 2 & p i d = 2

Doğa İçin Çal Facebook Sayfası

ht t p s : / / w w w . f a c e b o o k . c o m / d o g a i c i n c a l ? f r e f = t s

Ağaçlar.net Erişim Tarihi: 15.04.2015

ht t p : / / w w w . a g a c l a r . n e t / i n d e x . p h p

Youtube Doğa İçin Çal Sayfası

ht t p s : / / w w w . y o u t u b e . c o m / w a t c h ? v = Q c 8 c G L U P f h E

“KLASİK GİTAR EĞİTİMİNDE TINI”

Yrd.Doç.Dr. Zülüf ÖZTUTGAN

Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

zuluf.arslanoglu@giresun.edu.tr

ÖZET

Klasik gitar eğitimi, diğer çalgı eğitimi alanlarında olduğu gibi birçok boyuttan oluşmaktadır. Anılan alan tutuş-oturuş pozisyonu, teknik ve müzikalite eğitimi gibi konuları kapsamaktadır.

Klasik gitar alanında verilen eğitime öncelikle tutuş-oturuş pozisyonunun ele alınmasıyla başlanır. Sonrasında ise temiz ses elde edebilme ve eserleri doğru seslendirebilme becerisi öğrencilere kazandırılmaya çalışılır. Klasik gitarda anılan yönlerden belirli bir seviyeye gelen öğrencilere ise aşamalı olarak müzikalite eğitimi verilmeye başlanır.

Klasik gitarda tınıya yönelik eğitim bu enstrümanda temel davranışlara yönelik becerilerin kazandırılması neticesinde verilebilir. Gitara yönelik temel becerileri kazanan öğrencilere güzel ve farklı "tınılar" elde etme becerisi kazandırılmaya çalışılır. Öğrenciler dinleyici üzerinde olumlu etki bırakabilecek nitelikte bir tını elde edebilmek için öncelikle güzel tınıya sahip bir gitar edinmelidir. Bir gitarın tınısının güzel olması birden fazla unsura bağlıdır. Kullanılan ağacın niteliği, kalitesi, gitarı yapan kişinin alanındaki yetkinliği vb. unsurlar gitarın tınısında belirleyicidir.

Tınısı hem dinleyici hem de çalan kişiyi tatmin edecek düzeye yakın bir gitarın seçilmesinden sonra dikkat edilecek unsur gitarı çalan icracının tınısıdır. Bir gitaristin tınısını belirleyen ilk faktör gitarı "tutuş açısı" dır. Gitarın ideal açıda (yaklaşık 45 derecelik açı) tutulması gitardan istenilen tınının elde edilmesi için vazgeçilmez bir unsurdur. Sonrasında ise gitaristin "tırnak biçimi ve tırnağının yapısı" belirleyici faktördür.

Klasik gitara özgü bazı teknikler de tınıyı etkileyebilmektedir. Gitarın farklı bölgelerinde (alt eşiğe yakın, ses deliği üzerinde veya tuşe üzerinde) sağ el kullanımının gerçekleştirilmesi ile "normal", "ponticello" ve "tasto" adı verilen efektler oluşmaktadır. Ayrıca tambora, pizzicato, harmonik, legato, apoyando tirando vb. teknikler de orkestral enstrümanları ve doğadaki sesleri taklit etme yönünden tınıyı değiştirmektedir. Tınıyı değiştirme nedenleri arasında eserlerde tekrar eden melodilerde farklı efektler kullanarak sıradan ve tekdüze bir yorumun önüne geçilme, ifade gücünün artırılması isteği vb. nedenler sayılabilir.

Anahtar Kelimeler: Klasik gitarda tını, Müzikalite, Klasik gitara özgü teknikler.

“TIMBRE IN CLASSICAL GUITAR TRAINING”

ABSTRACT

The classical guitar training has many dimensions. This field includes some factors such as sitting-holding position, technic and musicality training.

Classical guitar education starts with the teaching of sitting-holding position. Following that, the instructor teaches to students the ability of getting clean sound and how to play the piece appropriately. After that students begin to receive incremental musicality education.

The education aimed at “timbre” might be recieved only after the basic skills for guitar. This students are trained issue that how to get beautiful and different “timbres”. Students must also get guitar that it has nice and perfect timbre. The quality of the timbre of the guitar depends on multiple elements such as; quality of hardwood, characteristics, perfection of the guitar maker.

Following that the factor is to achieve satisfactory timbre of the player. The element that determines the timbre of the player is the angle of holding position. Optimum holding angle (approximately 45 degrees) is essential for obtaining a pleasant timbre. Other determinative factors are shape and constitution of nail of the player.

Certain techniques peculiar to classical guitar might also affect the timbre. The use of the right hand on different areas of the guitar (close to bridge, on the sound hole or fingerboard) ends in effects named as “normal”, “panticello” and “tasto”. In addition, techniques such as “tambora, pizzicato, harmonic, legato, apoyando, tirando etc.” alter the timbre by imitating the natural sounds and orchestral instruments. Using different effects to preclude an ordinary and a monotonous interpretation of a work with repeating melodies and increasing the expressive power can be counted as some of the reasons of altering the timbre.

Keywords: Timbre in Classical Guitar, Musicality, Specific Techniques of Classical Guitar.

I. GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar eskiye dayanan bir sanat dalı olan müzik diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi bazı unsurların birleşiminden oluşmuştur. Önal’a (2012: 16) göre müziğin bileşenleri şöyle sıralanabilir:

- Frekans (Perde)
- Zaman
- Tını
- Yoğunluk .

Anılan unsurlardan tanımlanması en zor olan tını için kaynaklarda farklı tanımlar yapılmakta ve bu öğeye farklı nitelikler atfedilebilmektedir. Öngören’e (2010:4) göre tını bir sesin rengini ifade eder. Müziğin bileşenleri arasında en karmaşık özelliktir. Tını; sesin doğuşkan (harmonik) yapısına bağlı olarak değişir.

Bora’ya (2002:56) göre tını; sesin dokusu olarak adlandırılabilir. Sesin şiddetindeki yükselme ve alçalmalar, nasıl söndüğü vb. özellikler o sesin tınısını belirleyen özelliklerdendir. Kalender’e (2001: 154) göre tını; sesin niteliği, bir sesin o sesi çıkartan farklı çalgılara ya da farklı insan seslerine göre taşıdığı renk farklılığını belirtir. Bir sese ayırıcı özelliğini veren frekans olarak tanımlanan doğuşkanlar, aslında o sesin üstünde, onunla aynı anda tınlayan farklı seslere temel oluşturan en kalın sese aittir. Farklı çalgıların seslerini ayırt etmemizi sağlayan bu çalgıların temel sesleri üzerinde oluşan doğuşkanların birbirlerinden farklı güçte duyulmalarıdır.

Yükselsin ve Küçükebe’ye (2010: 675) göre ise tını; bir dinleyicinin aynı gürlük ve perdede benzer şekilde sunulan iki sesin farklı olduklarına karar vermesini sağlayan işitsel duyarlılıkla ilgili bir özelliktir. Tını genelde müziğin bileşkesinde yer alan çalgı yada insan sesinin ne olduğuyla ilgili anlamsal bir sorundur. Bu konuda estetik anlam, müziğin niteliksel özellikleri hakkındadır.

Anılan şekillerde tanımlanan tınının bazı özellikleri vardır. Öncelikle telli çalgılar

açısından ele almak gerekirse Bora'ya (2002:56)göre gergin bir tel, birden çok sayıda frekansta titreşir. Temel frekansın tamsayı olan katsayıları, harmonik olarak adlandırılır. Tını farkını belirleyen, titreşen sistemlerin boyut, biçim, malzeme bakımından farkları nedeniyle gerek harmoniklerin gerekse harmonik olmayan spektral bileşenlerin zaman içinde izledikleri ayrı genlik değişimlerinin farklı sistemler için farklı olmasıdır. Tını farklarını inceleyebilmek için sesin frekans spektrumunun zaman içindeki değişiminin bilinmesi gerekir.

Tınının diğer bir özelliği ölçülebilme özelliğine sahip olmamasıdır. Yükselsin ve Küçükebe'ye (2010: 674)göre sesin konumunu (tizlik-peslik) gösteren özellik “perde” temel sesin saniyedeki titreşim sayısını gösteren Hertz olarak; şiddetini gösteren “gürlük” decibel olarak ve sesin zamansal uzunluğunu gösteren “süre” ise saniyeler veya daha küçük zaman birimleri ile ölçülmektedir. Sesin en karmaşık bileşeni olan “tını” ise tek boyutlu bir ölçüğe yerleştirilemez ve tınısal bir birimle ölçülmeye uygun değildir.

Tınının başka bir özelliği ise kültürel dinamiklere bağlı olarak değişebilmesidir. Sakar'a (2009:387) göre Yeni Gine ve Japonya'da müziksel tını, hayvanların çıkardıkları seslerle örtüşür. Yükselsin ve Küçükebe'ye (2010: 675) göre ise tını kültürden kültüre farklılık gösterir. Örneğin; Batı kültüründe gürültü olarak tanımlanan bazı sesler Afrika'da sesin yoğunluğuna etki ederek tercih edilen bir durum olabilir. Ayrıca tınının kültürel boyutunun bir çalgıyı icra eden kişiler ve çalgı yapımcıları üzerinde de etkileri bulunmaktadır. Hem müzisyen hem de çalgı yapımcıları ideal tınıyı yakalamak için çaba harcarken hangi tınının (koyu, parlak, pürüzlü, cızırtılı vb.) doğru, uygun ya da değerli kabul edileceği içinde bulundukları ya da hizmet ettikleri kültürel çevre tarafından belirlenir. Bir kültürel topluluk tarafından parlak olan tını değerli kabul edilirken başka bir toplulukta mat-koyu tını üretilmesi beklenir.

Tınının kültürel özelliklerinin yanı sıra enstrümanlara göre farklılık göstermesi durumu da sözkonusudur. Klasik gitarda tını elde etmek ve elde edilen tınıyı farklılaştırmak bazı koşullara bağlıdır. Klasik gitar icrasında ideal tınıyı yakalamak için icracıların aşamalı bir eğitim sürecinden geçmeleri gerekir. Klasik gitar eğitimine, öncelikle tutuş-oturuş pozisyonunun ele alınması, temiz ses elde edebilme ve eserleri doğru seslendirebilme becerisi kazandırılması ile başlanır. Klasik gitarda anılan yönlerden belirli bir seviyeye gelen öğrencilere ise aşamalı olarak müzikalite eğitimi ve dolayısıyla tınıya yönelik eğitim verilmeye başlanır. Tınıya yönelik olarak verilen bu eğitimin kapsamında öğrencilere gitarda sağ ve sol ele yönelik özel tekniklerin (tasto, ponticello, legato, tambora, pizzicato, harmonik, legato, apoyando tirando vb.) öğretilmesi yoluyla tınının zenginleştirilmesi ve farklılaştırılması konuları yer almaktadır.

II. KLASİK GİTARDA TINİ

Klasik gitarda tını unsuru birçok faktörün birleşiminden oluşmakta, farklılaşmakta ve zenginleşmektedir. Müziğin diğer tüm alt dallarında olduğu gibi gitarda da tınıyı belirleyen en önemli faktör doğuşkanlardır. Fletcher, tınının doğuşkan yapısına bağlı olduğunu ancak bununla birlikte sesin şiddet ve frekansındaki değişimlerin tınıyı da değiştirdiğini belirtmektedir. Seashore ise tınıdaki değişimin; mevcut doğuşkan bölümlerinin sayısına, en alçaktan en yükseğe bu bölümlerin ses dizisindeki birbiriyle ilişkili konumlarına ve yerlerine ve her bölümün göreceli gücüne ve baskınlığına bağlı olduğunu ifade etmektedir (Yükselsin ve Küçükebe, 2010: 680-681).

Önen'e (2007:31) göre bir piyano ve bir gitarın aynı oktavdan, aynı ses şiddeti ile aynı notaları çaldığı düşünülecek olursa tınıları sayesinde iki çalgıyı ayırt edebiliriz. Ancak tını olmasaydı yani bir çalgının ürettiği ses saf sinüs dalgalarından ibaret olsaydı aynı notayı çalan tüm enstrümanlar tek bir çalgı olarak algılanırdı. Dolayısıyla gitarın tınısal farklılığı da ortaya

çıkamamış olurdu.

Klasik gitarın ürettiği nota “temel frekans” olarak adlandırılır ve bu çalgı temel frekansa bağlı olarak “kısmi” frekanslar da üretir. Tını bu temel frekanslar ve kısmi frekansların üst üste binmesi ve karışımıyla oluşur. Temel frekansın tam sayıda çarpımı olan üst kısmi frekanslar “harmonik” olarak isimlendirilir. Örneğin gitarda esas alınan akord frekansı olan 440 Hz.’in birinci harmoniği yine 440 Hz., ikinci harmoniği 880 Hz. ve üçüncü harmoniği ise 1320 Hz.’dir. Oktav ise temekl frekansın iki katıdır (Önen, 2007:31). Gitarda uygulanan harmonik (flajole) tekniği ile doğuşkanlar ön plana çıkarılmaktadır.

Tınıya ilişkin söylemlerde karşımıza çıkan koyu, açık, pürüzlü, parlak, sağır, tok, sıcak, zengin, yumuşak, düz, kuru vb. betimlemeler gerek profesyonel olanlar gerekse amatörler tarafından sıklıkla kullanılır. Tüm bu sözcükler beğeni yada beklentiye ifade eden olumlu-olumsuz anlamlar içermektedir (Yükselsin ve Küçükebe, 2010: 675). Ayrıca harmoniklerin düzeni müzikaliteyi belirleyen bir unsurdur. Bu kalite; yumuşak, keskin, delici, uluma, yankılı, zayıf, dolgun, zengin, donuk, metalik, parlak, sert vb. şekillerde ifade edilebilir (Yılmaz ve Belenli, 2011:366). Gitar tınısı ile ilgili olarak da metalik, koyu, şiirsel, parlak, yumuşak vb. tını farklılığı ifade eden ifadeler sıklıkla kullanılmaktadır.

Gitar dinamikler açısından sınırlı olsa da ton rengi açısından olağanüstü çeşitliliğe sahiptir. Glise’e (1997: 185) göre gitardaki tını değişimleri onun gerçek bir orkestra olduğunun kanıtıdır. Bu ton çeşitliliği içerisinde gitarın çalınması esnasında birçok enstrümanın taklidini yapması durumunu da içermektedir. Bunların arasında trampetin keskin ve parlak tınısından yaylı çalgıların gösterişli ve yumuşak tınısına kadar birçok müzikal renk yer almaktadır (Parkening, 1997:60). Gitarın anılan enstrümanları taklit etmesi gitara özgü tını farklılıklarını yaratan bazı teknik ve efektlerin kullanımını içermektedir.

Klasik gitarın yapısı gereği ses aralığının sınırlı olması gibi durumlar gitar açısından bazı dezavantajlar oluşturmuştur. Klasik gitarın uluslararası müzik alanında kabul görmesi tınısının orkestral yaratılar içinde kaybolması ve en fazla küçük bir çalgı topluluğu ile birlikte çalınabilmesi nedeniyle zorlaşmıştır (Özkan ve Mustan Dönmez, 2014: 140). Dolayısıyla gitar büyümlü bir tınıya sahip olmasına karşın ses aralığının sınırlı olması nedeniyle orkestra içerisinde kendisine yer bulamamıştır.

Müzik, üst üste binmiş frekanslardan (harmonik) oluşur. Harmoniklerden en düşük frekanslı olan “temel ton”, bunun dışındaki yüksek frekansların her biri “üst ton” olarak adlandırılır. Seste harmoniklerin dışında genellikle düşük şiddette ve ara frekanslarda “gürültü” olarak nitelendirilebilecek istenmeyen “ara harmonikler” de vardır. “Temel harmonik” dinleyici tarafından algılanan müzik notasının duyulan sesidir. Ton kalitesi harmoniklerin dağılımına bağlıdır ve harmoniklerin yapısının değişmesi tınıyı değiştirir (Yılmaz ve Belenli, 2011:365).

Duyulan bir sesin müzikal olması ve müzik aletinin niteliği hakkında yorum yapılması tınının fiziksel özelliklerinin incelenmesi ile mümkün olabilir. Helmholtz’a göre harmoniklerden oluşmuş bir tonda ilk altı harmonik kuvvetli ve temel harmonik çok baskınsa o ses müzikaldır ve yüksek frekanslı üst kısmi tonlar da yoksa o ton yumuşak ve tatlıdır. İlk altı harmonik kuvvetli ise ton kalite bakımından zengin ve dolgundur. Helmholtz ve Miller’e göre ideal bir müzikal tonda harmoniklerin şiddeti, frekansların artması ile devamlı olarak azalmalıdır. Harmoniklerin şiddetinin temel harmonikten daha yüksek olmaması ve düzenli bir azalma seyrinde olması ağacın kendine özgü tınısını oluşturur. Harmoniklerin bir dereceye kadar aynı şiddette ve tek tip olarak varolması tonun metalik olması anlamına gelir (Yılmaz ve Belenli, 2011:366). Klasik gitarda metalik bir tını özel durumlarda tercih edilen bir efekt olmakla birlikte bazen eserlerin temposu, melodik özellikleri, tonu vb. niteliklere göre de özellikle istenen bir durum olarak görülebilmektedir.

II.1.Gitar Seçimi İle Elde Edilebilen Tını Farklılıkları

Klasik gitarda güzel bir tını elde edebilmek için öncelikle nitelikli bir gitara sahip olunmalıdır. Bir gitarın tınısının güzel olması birden fazla unsura bağlıdır. Kullanılan ağacın niteliği, kalitesi, gitarı yapan kişinin alanındaki yetkinliği vb. unsurlar gitarın tınısında belirleyicidir.

Her müzik aleti, sesi oluşturan kaynak ile kolaylıkla rezonansa girebilecek malzemelerden üretilir. Ses kaynağı tel ise çoğunlukla ağaç malzeme tercih edilir. Çünkü tel titreşimine en kolay uyum sağlayan malzeme ağaçtır. Çalgı içinde titreşen hava boşluğu, gövdeyi ve titreşmeyen diğer telleri titreştirir. Böylece hem sesin güçlenerek dağılması sağlanır hem de yeni dalga biçimleri meydana gelir. Bu olay çalgının kendine özgü tınısının oluşmasını sağlar. Ton algılaması aslında frekansın algılanmasıdır. Tonların karakteristik özellikleri tını ile belirlenir ve tını genelde ton kalitesi yada ton rengi olarak ifade edilir (Yılmaz ve Belenli, 2011:365). Ayrıca gitarda sesin yüksekliği telin titreşim frekansına yani bir saniyedeki titreşim sayısına bağlıdır. Bu frekans telin uzunluğu ile ters orantılıdır (Güzel, 2011:14). Ses kapasitesi sınırlı olan klasik gitarda kullanılan ağacın niteliği, kullanılan telin özelliği, ses kutusunun yapısı vb. özellikler hem tını hem de ses yüksekliği üzerinde doğrudan etkilidir.

Elmas'a (2003:67) göre iyi bir gitarda aranan en temel özellik sesidir. Gitarlar keskin metalik bir sestən yumuşak bir sese kadar çeşitli tınılarda olabilirler. Bu tını çeşitliliği farklı nitelikteki eserlerde ses rengini çeşitlendirmek ve zenginleştirmek amacıyla kullanılabilir.

Nitelikli bir gitar seçilirken;

1. Tellere vurulduğunda titreşimin uzun sürmesi gerekir.
2. Gitarın XII. perdesi üzerinde çalınacak flajole sesler aynı perdede basılarak çalınan seslere eşit ve uyumlu olmalıdır.
3. Gitarın yapımında kullanılacak olan ağacın çok iyi seçilip doğal yöntemle kurutulması gerekir. İyi kurumamış ağaç şekil değiştirip eğrilebilir.(Elmas, 2003:67-68) Dolayısıyla gitar seçimi klasik gitar icrasında hayati öneme sahiptir.

Klasik gitarda üst tabla gitarın en önemli kısmıdır. Titreşimleri sağlayan ve sesin kalitesini ve yüksekliğini belirleyen bu tabladır. Tellere dokunularak meydana gelen titreşim üst tablada bulunan lifleri titreterek gövdede yankılanmak suretiyle sesi meydana getirir. Bu yüzden üst tablaya rezonans tablası da denilir. Üst tablada daha çok ladin ağacı tercih edilir. El yapımı gitarlarda üst tabla eşiğin altında kalındır yanlara doğru inceler. Üst tabla ne kadar ince olursa tını o kadar parlak olur (Elmas, 2003:68-69). Anılan niteliklerdeki el yapımı gitarlar genellikle profesyonel gitaristler tarafından ses yüksekliği ve tını zenginliği gibi faktörler nedeniyle tercih edilmektedir.

Gitarda destek kirişlerinin çeşitli yerleştirme düzenleri vardır. Yelpaze şeklinde ve çapraz konan destek kirişleri üst tabla için çok önemlidir(Elmas, 2003:70) Chapman'a (1999:22-25) göre bu kirişlerin gitarın dayanıklılığını artırma işlevi olmakla birlikte Torres, ses şiddeti ve kalitesini artırmak amacıyla yelpaze destek sistemini geliştirmiştir. Yelpaze destek sistemi köprüdeki vibrasyonu dağıtır.

Alt tablanın en iyisi gül ağacından yapılmış olanıdır.(Elmas, 2003:71) Yüzyıllardır gitar yapımında denenmiş ağaçlar arasında yer alan ve ideal gitar tınısı sağlayan ağaç olarak gül ağacı tercih edilmektedir. Chapman'a (1999:24) göre gövde ve saptaki her parçanın gitarın ses kapasitesine, tınlama uzunluğuna ve rengine bir katkısı vardır.

II.2. Gitaristlere Özgü Tını Farklılıkları

Klasik gitar icrasında tınısı hem dinleyici hem de çalan kişiyi tatmin edecek düzeye

yakın biçimde bir gitar seçiminden sonra dikkat edilecek unsur gitarı çalan icracının tonudur. Aynı notayı çalan değişik çalgılardaki yapısal zenginlik, çalgının yapısından kaynaklanan en güçlü ana frekans dışındaki farklı frekansları üretmesiyle oluşmaktadır. Buna “tını” adı verilmektedir. Genellikle çalgının tınısı değişik frekansların katkısıyla zenginleşmekte ve çeşitlilik kazanmaktadır. Bu yüzden tını aynı çalgıyı çalan farklı kişilere göre de değişmektedir (Germen, 2013:182). Klasik gitar açısından da çalan kişinin kendi “tınısı” ortaya çıkan müziğin tınısını etkilemekte ve kişiye özgü tını farklılıklarını doğurmaktadır.

Parkening’e (1997:14)göre usta gitaristleri sıradan gitaristlerden ayıran iki özellik vardır. Bu özellikler güzel bir ton ve legato çalma kabiliyeti olarak sayılabilir. Gitar çalma becerisi belirli bir düzeyin üzerinde olan icracının mutlaka güzel bir tona sahip olması ve legato tekniğini başarı ile uygulaması beklenir.

Dünyaca ünlü gitarist Andres Segovia’yı usta bir gitarist yapan dört faktör vardı;

1. Ustaca(mükemmel) bir teknik,
2. Eşsiz güzellikte bir tını ve ton rengindeki çeşitlilik,
3. Dinleyiciyi etkileme gücü (karizma),

4. Müzisyenliği (müziği yorumlama yeteneği) (Parkening,1997: 59). Anılan faktörler değerlendirildiğinde bir gitaristin güzel bir tınıya ve tını çeşitliliğine sahip olmasının klasik gitar açısından vazgeçilmez bir unsur olduğu söylenebilir. Bir gitaristin kendine özgü bir tını elde edebilmesi için bu konu üzerine yoğunlaşması, “nasıl daha güzel bir tını elde edebilirim?” sorusuna cevap araması ve anılan tınıya ulaşmak için denemeler yapması gerekmektedir.

II. 3. Klasik Gitarda Tını Elde Etme Yöntemleri

Parkening’e (1997:60) göre sağ elde tını elde etme ve çeşitlendirmenin üç yolu vardır: Bunlar tırnak şekillendirme, gitar üzerinde sağ elin konumunun değiştirilmesi ve vuruşun yönünün değiştirilmesi yoluyla tınının çeşitlendirilmesidir. Ayrıca klasik gitara özgü tekniklerin kullanılması yoluyla da tınının zenginleştirilmesi mümkündür.

II.3.1. Tırnak Şekillendirmenin Tını Üzerindeki Etkisi

Bir gitaristin tonunu belirleyen ilk faktör olan ideal açıda (yaklaşık 45 derecelik açı) tutuş pozisyonu ile birlikte gitaristin "tırnak biçimi" de tınıyı belirleyen diğer bir faktördür. Çalınan eserleri etkin biçimde seslendirebilmek için gitaristin tırnağını bu amaca uygun biçimde törpüleyebilme becerisi kazanması gerekmektedir.

Klasik gitar çalarken kullanılan sağ el tırnakları genellikle tırnak ucunun hattı takip edilerek oluşturulmalı ve parmağın ucundan 1/16 ila 1/8 inch kadar olan uzunlukta yapılandırılmalıdır. Tırnaklar ve parmağın özellikleri her bireyde farklıdır, bu yüzden tırnak şekillendirmeye yönelik kesin kurallar koymak mümkün değildir (Parkening,1999: 48). Elmas’a (2003: 92) göre klasik gitar çalan kişide çok uzun olmayan, parmak uçlarına destek sağlayacak uzunlukta tırnaklar bulunması gerektiği ifade edilmişse de icracının ustalığı ile paralel olarak tırnak biçimlendirmesi konusunda farklı tercihler yapılabilmektedir. Ancak Glise’e (1997:35) göre çok fazla köşeli tırnak kullanmak teli bırakmadan önce tırnak yüzeyi daha geniş bir mesafe katettiği ve bu durum zaman kaybı yarattığı için bir dezavantajdır. Bu nedenle her gitarist tellere takılmadan sağlayacağı hareket serbestisi yoluyla eserleri seslendirmeye imkân tanıyacak ve duyuşsal açıdan aranan nitelikte bir tını elde etmeye yönelik tırnak biçimini elde etmeye çalışmalıdır.

Tırnakların kırılmaması ve pürüzlü sesler çıkarmaması için iyi bakılması ve törpülenmesi gerekir(Elmas, 2003: 92). Parkening’e (1997:60) göre tırnak şekillendirmenin ton

üzerinde büyük etkisi vardır. Tırnağın merkeziyle (orta noktası) yapılan bir vuruş daha ince (zayıf) ve parlak bir sound meydana getirir. Tırnağın kenarı (daha fazla parmak ucu) ile yapılan vuruş sonucu daha güzel ve yumuşak (ılık) bir ton elde edilir. Klasik gitar eserlerinin farklı temalarında anılan tırnak şekillendirme ve vuruş açıları kullanılarak ifade gücü artırılabilir.

Gitar çalarken tek başına tırnak kullanmak –bazı efektler için kullanıldığında iyi olabilen–“teneke” sesi benzeri cılız, zayıf bir ses elde edilmesine neden olur. En önemlisi yuvarlak, dolu, güzel bir ton elde etmek için tırnak ve parmak ucunun başlangıç noktasında aynı anda tele dokunmasıdır. Vuruş tırnağın üst bölgesinde (bağlantı noktası) başlamalı ve merkez noktasına (serbest bırakma noktası) kadar sürdürülmelidir. Bağlantı noktası, parmak ucu, tırnak ve telin teli harekete geçirmeden önce aynı anda buluştuğu yerdir. Bu genellikle tırnağın sol tarafına doğrudur. Başparmakla yapılan bir vuruş genellikle telden kabaca 45 derecelik bir açı oluşturularak yapılır. Vuruş tırnağın ortasında başlamalı ve tırnağın sol tarafı boyunca devam ettirilerek sona erdirilmelidir (Parkening, 1999:49). Ayrıca gitarda ses, tele parmak ucunun etli kısmıyla vurulup telden kayarken tırnağın ucuyla desteklenmesi suretiyle meydana gelir. Teller sadece tırnakla çekilirse dolgun olmayan metalik bir ses ortaya çıkar (Elmas, 2003: 93) Ayrıca kısa tırnak kullanmak bir poticello efekti yaratırken, uzun tırnak kullanmak ise koyu bir tasto tınısı yaratır (Glise, 1997:186). Anılan nedenlerle vuruş anında tırnak ve parmak ucu birlikte kullanılmalı, tırnak boyu elde edilmek istenen tınıya göre ayarlanmalı ve bu yöntemle daha güzel bir tını elde edilmeye çalışılmalıdır.

II.3.2. Sağ Elin Gitar Üzerindeki Konumunun Değiştirilmesi Yoluyla Tının Çeşitlendirilmesi

Klasik gitarda sağ elin konumuna dayalı bazı farklılıklar da tınıyı etkileyebilmektedir. Gitarın farklı bölgelerinde (alt eşiğe yakın, ses deliği üzerinde veya tuşe üzerinde) sağ el kullanımının gerçekleştirilmesi ile "normal", "tasto" ve "ponticello" adı verilen efektler oluşmaktadır. Glise'e (1997:185) göre anılan efektler modo ordinario, sul tasto ve ul ponticello olarak nitelendirilmektedir. Ryan'a (1984: 126) göre ise pek çok gitarist tellere daha kapalı vurarak veya köprüden daha uzakta çalarak farklı ton renkleri yaratma açısından birbirine benzer yöntemler kullanmaktadır.

Klasik gitarda sağ elin konumunu değiştirme yöntemi tını değişikliği yapabilmek için en çok kullanılan yöntemdir. Gitarda köprüye (alt eşik) yakın çalmak daha parlak bir “ponticello” tınısı yaratır (Parkening, 1997 :60). Gitarda elde dilen tını renklerinden bazıları sağ eli köprüye (alt eşiğe) yakın çalarak yapılır ki bunun sonucunda genizden bir obua tınısı elde edilir (Ryan, 1984: 126). Köprüye yakın çalarak elde edilen bu parlak tını daha çok aynı temanın tekrarlandığı eserlerde farklılık yaratmak ya da eserleri karakterine uygun olarak yorumlayabilmek amacıyla kullanılır.

Parkening'e (1997:60) göre ses deliği üzerinde çalmak daha tatlı (dolce) ve yumuşak bir ton yaratırken Ryan'a (1984: 126) göre ise ses deliğinin klavyeye en yakın olduğu bölgede çok yumuşak, arp benzeri bir tını elde edilir. Bu ton rengi çeşitliliği daha dramatik ve daha ağır tempodaki eserlerde tercih edilebilir.

Gitarda köprü ve ses deliği arasında sağ eli kullanmak bakır üflemler tınısı, ses deliğinin köprüye yakın kısmından çalmak normal bir ses üretir (Ryan, 1984: 126). Bu efekt de yine aynı eserde ton rengi farklılığı ve zenginliği yaratmak için kullanılabilir.

Ünlü gitarist Segovia, tını çeşitliliğine ilişkin düşüncelerini “Eğer gitaristler ton renklerini nasıl kullanacaklarını öğrenmek istiyorlarsa bir eserde çeşitli enstrümanların tınlarını nasıl kullandıklarını görebilmek amacıyla orkestral performansları dinlemelidirler. İcracı çaldığı parçanın uygun olan yerlerinde orkestral çalgıların tınlarını nasıl kullanacağını böylelikle anlayabilir” şeklinde ifade etmiştir (Ryan, 1984: 127). Bu görüşten yola çıkılarak iyi

bir gitaristin orkestral eserleri sıkça dinlemesi, orkestral renklere dikkat etmesi ve anılan farklılıkları kendi çalgısına adapte etmeye çalışması gerektiği söylenebilir.

Gitarda orkestral renklerin nasıl zevkli biçimde uygulanacağına Segovia Edisyonu'ndaki Turina'ya ait olan Fandanguillo güzel bir örnektir. Flamenko etkisi taşıyan bu eser, flamenko şarkıcı ve dansçıların tınısını anımsatmaktadır. Oysa fazla orkestral müzik dinleyenlere bu eser, farklı enstrümanların tınısını da çağrıştıracaktır. İlk birkaç ölçü, ilk dört teldeki bakır üflemeli tınısına karşılık veren 5. ve 6. tellerdeki bir “timpani” sesine benzer tını (tambora tekniği) ile başlar. Sonrasında ise yaylı çalgıların “pizzicato” çalarken çıkardığı tınıya benzer bir pasaj gelmektedir. Parçanın 27. ölçüsünde ilk üç telde “trampete” benzer bir tını, 29. ölçüsünde ise aynı pasaj 2., 3. ve 4. tellerde “Fransız kornosu” tınısı izlenimi uyandırır (Ryan, 1984: 127). Dolayısıyla bu eser incelendiğinde gitarda orkestra çalgılarının, insan seslerinin veya dans formlarının tınısının nasıl taklit edildiği görülebilecektir.

Gitarda bazı özel efektlerin her eserde kullanılması mümkün olmayabilir. Bu nedenle herbir parçanın “nasıl en uygun biçimde “orkestrasyonu” yapılabilir?” diye düşünülerek dikkatlice üzerinde çalışılmalıdır (Ryan, 1984: 127). Bu nedenle gitaristler bir eseri çalışırken eserin orkestrasyonunun nasıl yapılması gerektiği konusuna yoğunlaşmalı ve buna yönelik olarak sağ el konumlandırma yöntemiyle nasıl farklılıklar yaratabileceği üzerinde düşünmelidir.

II.3. 3. Vuruşun Yönüne Dayalı Tını Çeşitliliği

Glise'e (1997:131) göre violin, piano gibi pekçok enstrümanı icra eden kişiler bir notanın rengini değiştirmek için pozisyon değişimlerinde koldaki veya bilekteki hareketi kullanırlar. Bu etki gitarda yalnızca çok usta icracılar tarafından kullanılmaktadır.

Tını çeşitliliğinde en az bilinen yöntem, vuruşun yönüdür. Gitardan dışarıya doğru bir çekme hareketi daha cılız ve zayıf bir sesin elde edilmesine yol açar. (Parkening, 1997 :60). Bu efekt çalışılan eserlerin belirli bazı bölümlerinde özel ve farklı bir etki yaratmak amacıyla kullanılabilir.

İcracının sol omuzuna doğru bir açıyla telleri harekete geçirmek yalnızca yumuşak (ılık) bir ton yaratmaz aynı zamanda daha güçlü bir ton yaratır (Parkening, 1997 :60). Bu güçlü ve yumuşak ton etkisi daha melankolik eserlerde tercih edilebilir.

Fransız ekolünün en önemli temsilcisi besteci ve gitarist Francisco Tarrega'dır. Fransız okulunda sağ el tekniği bugün en yaygın olarak kullanılan ve bilinen tekniklerden biridir. Bu tekniğe göre sağ el tellere üst yanlığın sağ köşesinden uzanır. Bu tekniğin en belirgin özelliği, bileğin tele uzanırken bükülmesidir. Önceleri dirsek üst yanlığa yaslanırken bu hareket zamanla kolun yanlığa oturarak tele uzanması şeklinde yerleşmiştir (Cangökçe, 2013:220). Günümüzde de Fransız ekolünü takip eden gitaristlere rastlamak mümkündür.

Fransız stilinde hızlanmak İspanyol stilinde olduğu gibi kolaydır. Fakat bu stilde enstrümandan çok fazla ses yüksekliği ve iyi bir ton elde etmek güçtür. Bilek büküldüğü için o bölgedeki kasların zamanla sıkışması ve sakatlıklara sebebiyet vermesi de olasıdır (Cangökçe, 2013:221). Klasik gitar icracılarının dikkat etmesi gereken en temel konu ergonomik bir çalış stili olduğundan sakatlanmaların önüne geçilmesi için vücudun doğal pozisyonuna uygun bir tutuş biçimi seçilmesi çok önemlidir.

Klasik gitarda Alman ekolü son seksen yılda gelişimini tamamlamış en yenilikçi okuldur. İspanyol ekolünün etkisinde gelişmiştir. Alman okulunda sağ el tutuş tekniği hem hız, hem ses, hem de ton elde etmeyi sağlar. Bu stile göre sağ el telleri yandan kavramaktadır ve bilek düzdür. Yan açısı sebebiyle parmak sağ köşesi ile teli tutar ve çeker. Tırnak şekilleri de sağ

köşeye göre ayarlanır. Bu okula göre teli tutma tekniği üç aşamalıdır. Bunlar: teli tutma, teli itme ve teli çekme olarak sıralanabilir. Bu sayede enstrümanın ses ve ton kapasitesi açığa çıkartılmış olur (Cangökçe, 2013:221-222). Bu teknik de yine günümüzde bazı gitaristlerce tercih edilmektedir.

Ryan’a göre (1984: 126) icracılar tele paralel bir açıyla sağ ellerini kullandıklarında daha keskin ve metalik özellikte bir tını, sağ ellerini sola daha yatık biçimde kullandıklarında daha yumuşak ve tatlı bir ton elde ederler. Bu tını farklılığı vuruş açısına dayalı olarak değişmekte ve gitarın tınısını zenginleştirmektedir.

II.3.4. Pozisyon Değişikliği Yoluyla Tının Çeşitlendirilmesi

Kaya’ya (2014:8) göre gitarın yapısındaki en temel ve ayırt edici özelliklerden biri de herhangi bir sesin farklı tellerden çalınabilmesi ve bu durumun yarattığı tınısal zenginliktir. Gitarın bu yapısal özelliği seslendirilen melodinin farklı parmaklama (duate) şekilleriyle çalınabilmesini, bu sayede çalınan melodinin renklerinin değiştirebilmesini sağlar. Anılan nedenlerle gitarda bir notanın farklı pozisyonlardan ya da farklı tellerden çalınması ifade gücünü artıran bir unsurdur.

Gitarda sol elin kullanımı da ton karşıtlıkları yaratmada rol oynamaktadır. Notalar daha alt pozisyonlarda çalındığında tını daha parlak ve zayıf olur. Notalar daha üst pozisyonlarda çalındığında ise daha dolgun ve zengin bir tını ortaya çıkar (Parkening, 1997: 60). Bu nedenle icracı bir eseri çalışmadan önce nota üzerinde derinlemesine bir analiz yapmalı ve eserin hangi ölçüsünde ya da notasında hangi teldeki notayı kullanacağını önceden belirlemelidir. Böyle bir çalışma ile eserin etkin biçimde seslendirilebilmesi mümkün hale getirilmiş olur.

Aynı zamanda farklı tellerde aynı pasajı çalarak ton rengi çeşitlendirilebilir. Aynı notayı farklı tellerde çalarak elde edilen ton renkleri, telin kalınlığı ve yapıldığı materyale bağlı olarak çeşitlenebilir (Ryan, 1984: 126). Aynı temanın yada müzikal ifadenin tekrar edildiği eserlerin bu bölümlerinde farklı pozisyonların ve tellerin kullanılması eserin yorumlanması açısından önemlidir.

Açık ve kapalı tellerin alt pozisyonlarda ton rengi parlak ve temiz iken kapalı tellerde üst pozisyonlarda ton rengi yumuşak ve zengindir. Naylon ve metal sarımlı tellerde doğal olarak çok açık bir farklılık vardır. Naylon telin tınısı daha aydınlık ve zayıf (ince); metal sarımlı tellerin tınısı ağır ve zengindir (Ryan, 1984: 126). Elmas’a (2003: 67) göre aynı gitarda üst tellerde dolgun alt tellerde ise zayıf bir tını elde edilebilir. Bu tekniğin kullanımı ile yorumda tekdüzelikten çıkılıp tını çeşitliliği yoluyla dinleyicinin dikkati canlı tutulabilir ve dinleyicinin müzikal beklentileri karşılanabilir.

II.3.5. Klasik Gitara Özgü Teknikler Yoluyla Tının Çeşitlendirilmesi

Parkening’e göre müziğin yorumlanması tını, yükseklik, uzam ve gürülüğün nasıl ele alındığıyla ilgilidir. Bununla birlikte teknik yorumlama için araç, müzikal ifade içinse anahtardır (Yokuş, 2010: 165). Klasik gitara özgü teknikler (tambora, pizzicato, harmonik, legato, apoyando, tirando vb.) orkestral enstrümanları ve doğadaki sesleri taklit etme yönünden tınıyı değiştirmekte ve müzikal ifadeye katkı sağlamaktadırlar. Ayrıca gitara özgü tekniklerden bazı özel efektler de gitarda ton rengini çeşitlendiren dramatik bir etkiye sahiptir (Parkening, 1997:60). Anılan teknikler yoluyla tınıyı değiştirme nedenleri arasında eserlerde tekrar eden melodilerde farklı efektler kullanarak sıradan ve tekdüze bir yorumun önüne geçilme, ifade gücünün artırılması isteği vb. nedenler sayılabilir.

Klasik gitarda kullanılan teknikler şu şekilde sıralanabilir:

1) Apoyando: Sağ elde i,m,a parmaklarından biri ile tele vururken parmağın tele vurduktan sonra üst tele yaslanarak çalınmasıdır. Bu teknik anlatıma belirginlik kazandırır

(Elmas, 2003:80). Apoyando tekniği genellikle birden çok partiden oluşan eserlerde esas melodinin belirgin biçimde ön plana çıkarılması ve eşliklerin geri plana itilmesi amacıyla kullanılır. Daha belirgin duyulması istenilen tek sesli pasajlarda da yine apoyando tekniği kullanılır.

2) Tirando: Sağ elde i,m,a parmaklarından biri ile teli boşa çekerek çalmadır. Hızlı arpejlerde, akor çalmada ve tellerin aynı zamanda titreşmeleri gereken bölümlerde kullanılır (Elmas, 2003:80). Yeprem'e (2008:163) göre tirando tekniği sağ el parmaklarının diğer tellere dokunmaksızın tellerin çekilerek tınlatılmasıdır. Bobri'ye (1990:47ar)göre ise bu teknik akorları çalarken, hızlı arpejlerde ve komşu tellerde aynı anda titreşim yaratılmasında kullanılır. Tirando tekniği uygulamada daha çok elin doğal pozisyonunun korunması gereken hızlı pasajlarda arpej tekniği ile birlikte kullanılır.

3) Rasguado Tekniği: Tınlatılan akorların duyuş olarak flamenkoya daha yakın bir etki yaratması için sağ elde rasguado tekniğini uygulamak gerekir (Yeprem, 2008:138). Klasik gitarda Flamenko etkisi taşıyan eserlerde bu tekniği uygulamak eserin özelliğini ön plana çıkarıp farklı bir tını yaratmak açısından önemlidir.

4) Tambora Tekniği: Flamenkoda, topuk dansını taklit etmek üzere karmaşık gövde vuruşları kullanılmaktadır (Yeprem, 2008:156). Bu tekniğin benzeri “tambora” olarak adlandırılmakta ve klasik gitar icracıları tarafından da kullanılmaktadır. Ayrıca vurmali çalgıları taklit etmek amacıyla

5) Tremolo Tekniği : Klasik gitarda uzayan ses etkisi yaratmak amacıyla, aynı sesin kısa aralıklarla tekrar edilmesiyle oluşturulan bir tekniktir (Şaklar,2001:5).Bu teknik klasik gitar icracıları tarafından sırasıyla “a,m,i” parmaklarının ardarda hızlı ve akıcı biçimde kullanılması yoluyla uygulanır. Bu teknikte bas partisinde yer alan melodi genellikle “p” parmağı ile çalınır. Bu teknikte tekrar edilen notalar uzayan ses etkisi yaratmaktadır. Tremolo tekniğine dayalı olarak yazılmış olan “Recuerdos de la Alhambra” isimli eser bu tekniğe yönelik en popüler örneklerden biridir.

6) Trampet: Tellerin birbiri üzerine getirilerek çalınması ile elde edilen ve gerçek trampet sesine yakın efekt oluşturan bir tekniktir (Güneç,2010:95).Gitarıda modern efektler içerisinde yer alan ve bazı eserlerde tını farklılığı yaratmak amacıyla kullanılan bu perküsyif teknik dinleyiciler tarafından dikkat çekici bulunmaktadır. Örneğin; Tarrega'ya ait olan Gran Jota isimli eser bu teknikle başlamaktadır.

7) Golpe: Gitarın göğüs bölgesine, tellerin altında kalan kısmında “a” parmağının ucu, tellerin üst kısmında kalan bölgede ise “p” parmağının yanı ile vurularak elde edilen tekniktir (Aydıntan,1974:102).Bu teknik modern veya Flamenko etkisi taşıyan eserlerde tercih edilmektedir. Bazen eserin bestecisi tarafından özellikle bu tekniğin uygulanması istenmekte ve nota üzerinde bu efektin kullanılacağı belirtilmektedir.

8) Harp Arpeggios (Arp Çalışı): Altıncı ya da beşinci telden başlayan bir arpeji ince tellere doğru çalıp, inceden tekrar kalın tellere doğru seslendirmeye Arp Çalışı (Harp Arpeggios) denir (Aydıntan,1974:97). Özellikle hızlı ve keskin bir etki bırakılması istenen pasajlarda kullanılmaktadır.

9) Stacatto: Bu teknik, yorumda tekdüzelikten uzaklaştıran ve eserlerin ifade gücünü artıran bir etkiye sahiptir.

10) Vibrato: Bu teknik yarattığı “dalgalanma” efekti ile anlatım gücünü artırırken esere dinamik katmaktadır.

11) Arpeggiato (Akor Kıрма): Bu seslendirme tekniği “p-i-m-a” parmaklarının yardımıyla olduğu kadar, sadece “p” parmağıyla da oluşturulabilir. Adı geçen parmakların

sesleri kalından inceye doğru hızlı biçimde seslendirmesiyle ya da taramasıyla oluşur. Nadir olarak inceden kalına doğru uygulandığı da görülür (Şaklar,2001:8).Bu teknik parçaların içerisinde yer alan akorların etkisini farklılaştırmakta ve tını yönünden akorun gücünü artırmakta kullanılmaktadır. Hızlı bir arpej şeklinde duyulan bu teknikte akoru oluşturan seslerin tümünü net biçimde duymak mümkündür.

12) Legato: Eser üzerindeki anlatım gücünün artmasına katkısı olan bu teknik hızlı pasajların seslendirilmesinde de kolaylık sağlamaktadır.

13) Pizzicato (Apagado) Tekniği: Sağ elin dış kenarı eşik yanında tellere oturtulur (bu durum titreşimi keser) ve ses bazen baş parmağın bazen de işaret parmağının vurması ile elde edilir. Gitardan alçak ve kesik sesler duyulur (Elmas, 2003:81). Yeprem'e (2008:139) göre ise apagado akorların sağ veya sol elin herhangi bir parmağı kullanılarak susturulması tekniğidir. Seslendirilen eserleri tekdüze bir yorumdan uzaklaştırarak esere dinamik katan tekniklerden biridir. Gitardan elde edilen bu sesler bazı eserlerin ifade gücünü artırmakta ve yorumun farklılaşması sonucunu doğurmaktadır. Bu teknik de yine bazı besteciler tarafından notasyon üzerinde belirtilmektedir.

14) Harmonik: Harmonikler doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Doğal harmonikler 5., 7. ve 12. perdelerden daha net biçimde elde edilirken 3., 4., 9. ve 16. Perdelerde daha az belirgindir. Yapay harmonikler ise ton monotonluğunu önler (Kanneci,1988:23). Perdelerden Yarattığı farklı tını ile dinleyicilerin dikkatini çeken bu teknik eserin yorumlanmasına katkı sağlamaktadır. Bu teknik temel alınarak yazılan eserlere örnek olarak Llobet'e ait olan "El Testament d'Amelia" verilebilir.

15) Trill: Tizleşen ve pesleşen ligadoların ard arda hızlı bir şekilde çalınması ile elde edilen tekniktir(Günenç,2010:95).Trill tekniğinin değişik formları özellikle Barok dönem eserlerinde kullanılmakta ve bu dönem eserlerinin özelliğini oluşturmaktadır.

Gitarda kullanılan tekniklerin yanı sıra akort sisteminin dörtlü aralıklar halinde düzenlenmesi, modal eserlerin gitarda çalınabilmesini kolaylaştırır. Bu yüzden gitar doğal olarak modal eserleri seslendirme açısından diğer Batı Müziği çalgılarına göre avantajlı hale dönüşmüştür. Gitarın akord düzeni, ses aralığı, tınısı ve teknik yeterliliği makamsal karakterdeki gitar müziği eserlerini seslendirmede büyük faydalar yaratmaktadır (Albuz ve Özdek, 2014:192). Gitarın anılan avantajları nedeniyle son dönemde gitarla Türk Müziği icra etmek amacıyla yapılan uygulamaların sayısı son dönemde hızla artmakta ve gitar tınısı Türk Müziği eserlerinin makamsal rengi ile zenginleşmektedir.

Notaların vurgulama biçimlerinin alternatif olarak değiştirilmesi sahnede flamenkoya yakın çarpıcı bir tını elde edilmesini sağladığından uygun eserlerde klasik gitaristlerce de kullanılabilir (Yeprem, 2008:142-143). Flamenko tekniğine dayalı olan eserin vurgulamalarını değiştirerek tınının farklılaştırılması yöntemi de klasik gitarda uygulama alanı bulabilecek bir tekniktir.

III. KLASİK GİTAR EĞİTİMİNDE TINI UNSURU

Klasik gitar eğitimi icrası kapsamında yer alan unsurlardan biri olan müzikalite kavramı, Suzuki metodunun temelini oluşturan ve "tonalizasyon" kelimesi ile tanımlanan önemli bir elementtir. Suzuki'ye göre "İyi bir ton müziğin yaşayan ruhudur. Çocuğun kulağı çok iyi eğitildiği zaman güzel bir tınının nasıl olduğunu ayırtdebilecektir. Eserleri tekrar tekrar dinletme yoluyla nasıl güzel bir ton ve müzikal ifadeyle çalınacağı kolayca öğretildebilecektir." Öğrencilerden ezbere çalmaları beklenir. Ezbere çalma ile öğrenciler esere daha iyi konsantre olabilecek ve mükemmel bir müzikalite ile çalabileceklerdir (Arapgırlıoğlu ve Uludağ, 2011:486). Suzuki'nin anılan kuramı ile bağlantılı olarak klasik gitar eğitiminde de tını unsuru ele alınırken; öğrencilere çalışacakları eserleri tekrar tekrar dinlemeleri tavsiye edilmeli,

onlardan bu eserleri ezberlemeleri ve eserleri ezbere çalmaları istenmelidir. Bu yolla öğrenci eserin teknik zorluklarının üstesinden gelmesinin ardından müzikaliteye yoğunlaşabilecektir.

Öğrencilere sağ elde pozisyon değişikliği yoluyla tını unsuru öğretilirken onların parmak-kol kaslarının gelişimi dikkate alınmalı, özellikle yoğun bir arpej çalışması ile sağ elde hakimiyet kazanmaları sağlanmalı ve telin gerginliğine karşı uyguladıkları kuvvet artırılmaya çalışılmalıdır. Glise'e (1997:131) göre tasto ve normal çalış stilinin uygulanması daha kolayken ponticello tekniğinde teller köprüye daha yakın olduğundan bu teknik en zor olanıdır. Bu teknik uygulanırken omuz kalkabilir ve sağ el parmakları daha eğimli hale gelebilir. Anılan sıkıntılar bir eğitim süreci dahilinde ortadan kaldırılabilir.

Ritmik eğitim, kulak eğitimi ve form bilgisi gibi alanlarda yeterli seviyeye ulaşılması müzikalite kavramının önkoşulu sayılabilir (Arapgirlioğlu ve Uludağ, 2011:486). Bu nedenle gitarda temel becerileri kazanan bir öğrenciye aynı zamanda müzik teorisi alanında eğitim verilmeli ve gitarda müzikalite kazandırılması amacına yönelik bir altyapı hazırlanmalıdır.

Parkening ciddi anlamda klasik gitar eğitimi alan öğrencilere tellerden ses elde ederken sağ elin parmaklarının ucu ile tırnaklarını birlikte kullanmalarını tavsiye etmektedir. Bu teknik geliştirildiğinde öğrencilerin daha güzel bir ton elde etmeleri, ton renginin daha geniş çeşitlilikte olması (ton yelpazesinin genişlemesi) ve dinamikler üzerinde daha kontrollü olması sağlanmış olacaktır (Parkening, 1999:48). Klasik gitar eğitimi alan öğrencilere gitar icrası alanında öncelikle güzel bir tının nasıl elde edileceği öğretilmeli, tırnağın parmak ucuyla birlikte kullanıldığı seslendirme stili ile tını çeşitliliği elde etmesi sağlanmaya çalışılmalıdır.

Bir eseri yorumlarken ana frekansın ne derece doğru elde edildiği (entonasyon) son derece önemlidir. Bunun öğrenciye bilinçli olarak aktarılması ve farkındalık yaratılması, öğrenci şekillenip bir yorumcuya dönüştüğünde büyük kolaylıklar kazandıracak ve sanatsal birikiminin ortaya çıkmasında önemli katkılar sağlayacaktır (Germen, 2013:182). Perdeli bir çalgı olan gitarda entonasyon becerisi daha çok akort edebilme yönünden kendini göstermektedir. Akort cihazı yanında bulunmayan öğrenci ancak ana frekansı doğal biçimde bulabilme kabiliyeti taşıyorsa rahatça çalgısını akort edebilir. Bunun daha ileri boyutu ise güzel bir tını elde etme ve tını değişimi farklılıklarını ayırt etme becerisidir.

Gitarda güzel bir ton elde etmek için bireysel deneyimler ve devamlı çalışmayla öğrencinin gelişmesi sağlanmalıdır. Her öğrenci zamanının bir kısmını ton konusunda deneyim kazanmaya ayırmalı ve en avantajlı çalım şartlarını sağlayacak tırnak şekillendirme yöntemini bulmalıdır (Parkening, 1999:48-49). Bu nedenle öğrenciler nasıl daha güzel ve farklı bir tını elde edilebileceği konusunda araştırmaya sevk edilmeli ve onlardan sürekli bu konu üzerinde çalışmaları istenmelidir.

IV. SONUÇ

Bu çalışmadan elde edilen sonuçlar şunlardır:

1. Klasik gitarda idea tınıyı elde etmek için; tutuş-oturuş pozisyonu, temiz ses elde etme ve eserleri doğru seslendirebilme ve müzikalite eğitiminden oluşan aşamalı bir eğitim verilmesi gerektiği,
2. Gitar eğitiminde tını farklılığı yaratmak amacıyla öğrencilere klasik gitara özgü tekniklerin öğretilmesi gerektiği,
3. Gitara özgü teknikler yoluyla metalik, yumuşak, parlak vb. tınların elde edilebileceği ve bu yolla tını farklılıkları yaratılabileceği,
4. Gitar eserlerinin taşıdığı ifadeye uygun olarak yorumlanması için farklı tekniklerin kullanılması ve bu yolla tının çeşitlendirilmesi gerektiği,
5. Gitarda güzel bir tını elde edebilmek için öncelikle nitelikli ve kaliteli bir ağaçtan, alanında yetkin bir luthier tarafından yapılmış bir gitara sahip olunması gerektiği,

6. Gitar alanında usta bir gitarist olabilmek için kaliteli bir tını rengine ve çeşitliliğine sahip olunması gerektiği,
7. Güzel bir tınıya sahip olabilmek için öncelikle tırnak şekillendirmenin bu amaca uygun biçimde yapılması gerektiği,
8. Sağ elin konumunun değiştirilmesi ile elde edilen “normal, tasto ve ponticello” tekniklerinin eserlerde farklı bir tını yaratmak için kullanılabileceği,
9. Gitarda tele vuruş açısı değiştirilerek tını farklılığı-zenginliği yaratılabileceği ve bu etkinin yorumu derinleştirebileceği,
10. Gitarda icracının sol omuzuna doğru bir açıyla tele vurmasının güçlü ve yumuşak bir tını elde edilmesini sağlayacağı,
11. Sağ elin tele paralel bir açıyla kullanılması sonucu keskin ve metalik bir tını elde edilirken sola yatık biçimde kullanılması ile daha yumuşak bir tını elde edilebileceği,
12. Gitarda aynı notanın alt pozisyonlardan çalınması ile daha parlak ve zayıf bir tını, üst pozisyonlarda çalınması ile daha dolgun ve zengin bir tını elde edilebileceği,
13. Gitarda tellerin naylon veya metalden oluşmasının da tını farklılıklarını ortaya çıkarabileceği,
14. Klasik gitara özgü teknikler yoluyla doğa sesleri ve orkestral çalgılar taklit edilerek tını farklılıkları yaratılabileceği,
15. Klasik gitara özgü teknikler kullanılarak eserlerde tekrar eden melodilerin farklı bir efektle zenginleştirilebileceği, sıradan-tekdüze bir yorumun önüne geçilmesinin ve ifade gücünün artırılmasının sağlanabileceği,
16. Tını farklılığı yaratmak amacıyla flamenkoya özgü teknikler klasik gitara adapte edilebileceği,
17. Apoyando tekniği kullanılarak gitarda anlatıma belirginlik katılabileceği ve bu yolla tını farkı yaratılabileceği,
18. Tirando tekniği kullanılarak hızlı pasajlarda, akor çalma ve arpej tekniğinin uygulanmasını gerektiren durumlarda tınının farklılaştırılabileceği,
19. Klasik gitarda uzayan ses efekti verilerek tınının farklılaştırılması amacıyla tremolo tekniği kullanılabileceği,
20. Klasik gitarda Flamenko efekti sağlanması için rasguedo tekniği kullanılarak tını zenginleştirileceği,
21. Gitarda golpe efekti ve tambora tekniği kullanılarak vurmalı çalgı tınısı elde edilmesi yoluyla tınının zenginleştirilebileceği,
22. Gitarda trampet tekniği uygulanarak “trampet” efekti elde edilerek ton renginin farklılaştırılabileceği,
23. Arp çalışı tekniği ile arp tınısına yakın bir tını elde edilirken hızlı ve keskin bir etki bırakmak için bu tekniğin kullanılabileceği,
24. Kesik bir ses elde etmeyi gerektiren eserlerde dikkat çekici bir tını oluşturarak staccato tekniğinin farklılık yaratmak amacıyla kullanılabileceği,
25. Vibrato tekniği çoğunlukla dramatik etkiye sahip ve ağır tempodaki eserlerde tını farklılığı yaratmak amacıyla kullanılabileceği,
26. Akor kırma tekniği ile eserin içerisindeki akorların etkisinin farklılaştırılabileceği ve akorların gücünün artırılarak tınının zenginleştirilebileceği,
27. Legato tekniğinin vurgunun değiştirilmesi yoluyla tınıyı zenginleştirebileceği ve akıcı pasajlarda kullanılabileceği,
28. Pizzicato tekniğinin telin titreşiminin azaltılarak boğuk ve kesik bir ses elde edilmesi yoluyla tınının zenginleştirilmesi için kullanılabileceği,
29. Harmonik tekniğinin doğuşkanların ön plana çıkarılması yoluyla tınının zenginleştirilmesi amacıyla kullanılabileceği,

30. Trill tekniğinin tekrar eden seslerle eseri süsleme ve sesin uzamasını sağlama özellikleri ile tınının çeşitlendirilmesi amacıyla kullanılabilirliği,

31. Gitarın akort sisteminin dörtlü aralıklar halinde ayarlanması, ses aralığı, tınısı ve teknik yeterliliğinin makamsal karakterdeki Türk Müziği eserlerinin tınısal rengiyle uyumlu olabileceği,

32. Gitar eserlerinde vurgulama biçimlerinin değiştirilmesi ile Flamenkoya yakın bir tınının elde edilebileceği,

33. Klasik gitar eğitiminde tınıya yönelik olarak verilecek eğitimde öğrencilerden eseri ezbere çalmalarının istenmesi yoluyla müzikalite yönünden gelişmelerine katkı sağlanabileceği,

34. Klasik gitar eğitimi ile eş zamanlı olarak müzik teorisine yönelik olarak verilecek eğitim sonucunda öğrencilerin tınısının zenginleştirilmesine katkı sağlanabileceği,

35. Sağ elde parmak ucu ile tırnağın birlikte kullanılması yoluyla güzel bir tını elde edilip ton renginin çeşitlendirilebileceği konusunun öğrencilere aktarılması gerektiği,

36. Gitarda öğrencilerin güzel bir tını elde edilebilmesi için bu konuda araştırma yapması ve deneyim kazanması gerektiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

ALBUZ,A., ÖZDEK, A. (2014). *Makamsal Karakterdeki Gitar Müziği Eserlerinin Lisans Eğitiminde Kullanımına Yönelik Görüşler*. Sanat Eğitimi Dergisi. 2(1).169-195.

ARAPGİRLİOĞLU, H., ULUDAĞ, A.K. (2011). *Klasik Gitar Eğitiminde Müzikalite Kavramının Öğretimine Yönelik Bir İnceleme*. E-Journal of New Sciences Academy Fine Arts. 6(4). 485-494.

AYDINTAN,Z. (1974).*Gitar Metodu II*. İstanbul: Can Ticaret.

BOBRİ,V.(1990). The Segovia Technique. Westport: The Bold Strummer Ltd.

BORA, U. (2002). *Bilim ve Sanatın Kesiştiği Temel Bir Nokta: Matematik ve Müzik İlişkisi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. XV(1).53-68.

CANGÖKÇE, H. (2013).*Gitarda Sağ El Tekniği ve Ekoller*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 15(2) 213-222.

CHAPMAN, R. (1999). *Bütün Yönleriyle Gitarlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ELMAS,Y. (2003). *Sorularla Gitar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

GERMEN, A.G. (2013). *Klarinet Eğitiminde Entonasyon Problemlerini Azaltmaya Yönelik Çalışma Yöntemi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 28 (2) 181-193.

GLİSE, A. (1997). *Classical Guitar Pedagogy*. Pacific: Mel Bay Publications.

GÜNENÇ, B.C. (2010).*Klasik Gitar Çalmak İster Misiniz?* . İstanbul: Edisyon İstanbul.

GÜZEL, E. (2011). *Gitarın Matematiği*. Cumhuriyet Gazetesi Bilim Teknoloji Eki. 1242(14).

KALENDER, N. (2001). *Müzik Dinlemenin Eğitsel Temelleri*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. XIV(1), 151-157.

KANNECİ,A. (1988). *Klasik Gitar Metodu*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

KAYA, M. (2014). *Klasik Gitarın Halk Müziği'nde Kullanımının Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü.

- ÖNAL, Ö. (2012). *Ses, Dil ve Müzik*. Dil Dergisi. Ocak, Şubat, Mart (155), 7-23.
- ÖNEN, U. (2007) *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- ÖNGÖREN, G. (2010). Türk Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku Açısından Müzik Eserleri. www.ongoren.av.tr/pdf/MUZIK_ESERLERI.pdf adresinden 02.02.2015 tarihinde alınmıştır.
- ÖZKAN, S.B., MUSTAN DÖNMEZ B.(2014). *Türkiye’de Gitar Pratiklerinde Anadolu Müziksel Öğelerinin Kullanılması Süreci Üzerine Sosyo-Kültürel Bir Araştırma*. Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi. 5 (17) 128-162.
- PARKENİNG,C. (1999). *The Christopher Parkening Guitar Method - Volume 1*. Milwaukee: Hall Leonard Corporation.
- PARKENİNG,C. (1997). *The Christopher Parkening Guitar Method - Volume 2*. Milwaukee: Hall Leonard Corporation.
- RYAN, L.F. (1984). *The Natural Classical Guitar*. New York: Prentice Hall Press.
- SAKAR, M. H. (2009). *Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 2(8) 385-393.
- ŞAKLAR, C. (2001). *Klasik Gitarda Sağ El Tekniği Üzerine Yeni Bir Yaklaşım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YEPREM, S. (2008). *Flamenko’daki Fandango, Zapateado ve Sevillanas Formlarına Benzeyen Klasik Gitar Eserlerinin Otantik Flamenko Yaklaşımıyla Analitik Olarak Değerlendirilmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. (18), 133-161.
- YILMAZ,S., BELENLİ, İ. (2011). *Kanunda Ses Tablası Kalınlığının Tını Üzerine Etkisinin Analizi*. 9. Ulusal Akustik Kongresi, Ankara,364-373.
- YOKUŞ, T. (2010). *Üstbilişin Gitar Performans Başarısına Etkisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi. (31), 161-175.
- YÜKSELSİN İ.Y. , KÜÇÜKEBE, M. (2010). *Batı ve Türk Sanat Müziği Keman Çalıcıları Arasındaki Tınısal Algı Farklılığının Kültürel ve Bilişsel Yönleri Üzerine Spektral Bir Analiz*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. 3(10-Winter). 674-687.

KONSER PROGRAMI



KÜTAHYA GÜZEL SANATLAR DERNEĞİ
&
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI

www.hisas.org.tr

VI. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU KONSERLER



TOPLULUK ADI	YER / TARİH / SAAT
MİMAR SİNAN FLÜT TRİO RESİTALİ	AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ KONSER SALONU 27 MAYIS 2015 / 15.00
KÜTAHYA AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SAN. LİSESİ TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ ŞEF: ERHAN BOZKURT	BELEDİYE KÜLTÜR SARAYI (YENİ) 27 MAYIS 2015 / 20.30
AKÜ DEVLET KONSERVATUVARI TSM KONSERİ SOLİST: LAFİFE ERCAN HAZIRLAYAN: ÖĞR. GRV. İLAKAN AKDENİZ	AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ KONSER SALONU 28 MAYIS 2015 / 14.00
CİHAŞ AŞKIN KEMAN RESİTALİ	AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ KONSER SALONU 28 MAYIS 2015 / 18.00
SİRNAĞME KLASİK KEMENÇE / FİLİZ KAYA & GİTAR / KAZIM ÇOKOĞULLU & RİTİM / NAIL ÜÇYOL	BELEDİYE KÜLTÜR SARAYI (YENİ) 28 MAYIS 2015 / 20.30
SERDAR KASTELLİ NEFESLEMİŞLER	NAFİ GÜRAL FEN LİSESİ 29 MAYIS 2015 / 14.00
ALİ ERİM GİTAR RESİTALİ	ALİ GÜRAL ANADOLU LİSESİ 29 MAYIS 2015 / 14.00
CİHAN TABAK GİTAR RESİTALİ	KILIÇARSLAN ANADOLU LİSESİ 29 MAYIS 2015 / 14.00
MAJA ACKAR PIYANO RESİTALİ	AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SANATLAR LİSESİ KONSER SALONU 29 MAYIS 2015 / 18.00
ERDAL AKKAYA TÜRK HALK MÜZİĞİ KONSERİ	BELEDİYE KÜLTÜR SARAYI (YENİ) 29 MAYIS 2015 / 20.30
BİR SAZ BİR SES R. SEMİH ŞENYAYLA / TANBUR & YILDIRIM AKTAŞ / SOLİST	HILTON GARDEN INN 30 MAYIS 2015 / 18.00
KÜTAHYA AHMET YAKUPOĞLU GÜZEL SAN. LİSESİ ORKESTRA KORO KONSERİ SAADET ÖZCAN & MELİH SELEN	BELEDİYE KÜLTÜR SARAYI (YENİ) 30 MAYIS 2015 / 20.30

ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK



SPONSORLARIMIZ





KÜTAHYA GÜZEL SANATLAR DERNEĞİ
&
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUVARI
www.hisas.org.tr

**VI. ULUSLARARASI
HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU** **PANEL**

“EBUBEKİR DEDE EFENDİ VE AİLESİ”

DOÇ. DR. UĞUR TÜRKMEN
YRD. DOÇ. DR. KADİR GÜLER
DR. TİMUÇİN ÇEVİKOĞLU



ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK


TARİH: 30 Mayıs 2015 Cumartesi / **SAAT:** 13.00
YER: Hilton Garden Inn



KÜTAHYA GÜZEL SANATLAR DERNEĞİ
&
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUVARI
www.hisas.org.tr

**VI. ULUSLARARASI
HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU** **SERĞİ**

“TEZHİP SANATI”
ZUHAL SÜNGER



ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK


TARİH: 28 - 31 Mayıs 2015 / **YER:** Hilton Garden Inn



KÜTAHYA GÜZEL SANATLAR DERNEĞİ
&
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET KONSERVATUVARI
www.hisas.org.tr

**VI. ULUSLARARASI
HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU** **SERĞİ**

“KÜTAHYADAN RENKLER”
İsmet BAĞRIYANIK



ANA SPONSOR
ÇATIK MADENCİLİK


TARİH: 28 - 31 Mayıs 2015 / **YER:** Hilton Garden Inn



**Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
&
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı**

VI. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Kültür ve Turizm Bakanı/Ömer Çelik
Kütahya Valisi/Şerif Yılmaz
Kütahya Belediye Başkanı/Kamil Saraçoğlu
Afyon Kocatepe Üniversite Rektörü/Prof. Dr. Mustafa Solak
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü/Prof. Dr. Remzi Gören
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü/
Doç. Dr. Uğur Türkmen
Kütahya Ticaret Ve Sanayi Odası Meclis Başkanı/İsmet Özotraç
Kütahya Ticaret Ve Sanayi Odası Başkanı/ Nafi Güral
Kütahya İl Milli Eğitimi Müdürü/Coşkun Esen
Kütahya İl Kültür Ve Turizm Müdürü/ Zülkarni Yeldemez
Kütahya Ahmet Yakupoğlu Güzel Sanatlar Lisesi Müdürü/
Murat Biçer
Akü Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği

ANA SPONSOR

ÇATIK MADENCİLİK/İsmet Çatık



SPONSORLARIMIZ

Kütahya Ticaret Ve Sanayi Odası
Delen Ticaret/Nihat Delen
Maltaş/Süleyman Maltaş
Ceyhan Damper/Hakan Ceyhan

Sempozyum Sekreteryası

Yrd. Doç. Çağhan ADAR
cadar@aku.edu.tr

www.hisas.org.tr

Sempozyum Düzenleme Kurulu Bşk.

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN
uturkmen@aku.edu.tr

Adres: Kütahya Hilton Garden Inn / Servi Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:21, 43030 Kütahya/ Türkiye